HAL
open science

Le texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur. Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes

Diana Schiau-Botea

To cite this version:

Diana Schiau-Botea. Le texte et le lieu du spectacle de La Plume au Mur. Stéphane Mallarmé parmi les avant-gardes. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Rutgers university (N.J.), 2010. Français. NNT : 2010PA030043 . tel-00831361

HAL Id: tel-00831361

https://theses.hal.science/tel-00831361

Submitted on 6 Jun 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RUTGERS,
THE STATE UNIVERSITY
OF
NEW JERSEY
DEPARTEMENT OF FRENCH

✦

Dissertation for the degree of
Doctor of Philosophy in French

UNIVERSITE
SORBONNE NOUVELLE
– PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 267
Arts & Médias

✦

Thèse de doctorat
Discipline : Etudes théâtrales

Diana SCHIAU BOTEA

LE TEXTE ET LE LIEU DU SPECTACLE DE *LA PLUME* AU *MUR*. STEPHANE MALLARME PARMI LES AVANT-GARDES

✦

THE TEXT AND THE SPACE OF PERFORMANCE FROM *LA PLUME* TO *LE MUR*. STEPHANE MALLARME AMONG THE AVANT-GARDES

Thèse dirigée par
Mme Catherine NAUGRETTE
Professeur à la Sorbonne Nouvelle
et
Mme Mary SHAW
Professeur à Rutgers University

Soutenue le 3 mai 2010

Jury :

M. Gilles DECLERCQ
M. Vincent KAUFMANN
Mme Catherine NAUGRETTE
M. Derek SCHILLING
Mme Mary SHAW

à Sandra,
grâce à qui
ce projet
a pu
voir
le jour

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Mary Shaw, qui m'a fait découvrir et aimer les textes de Stéphane Mallarmé, ainsi que les journaux de la fin du XIXe siècle qui allaient devenir le cœur de mes recherches, et qui a toujours su me soutenir dans mon long et parfois très difficile périple et me guider vers la découverte d'une voie personnelle.

Je voudrais remercier également Catherine Naugrette qui m'a apporté une aide inestimable dans le domaine de l'esthétique théâtrale et m'a encouragée à approfondir mes recherches sur la scénographie et le lieu du spectacle. Je la remercie aussi pour son soutien chaleureux et constant.

L'accueil amical du groupe de recherche *Poétique du drame moderne et contemporain* de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 m'a permis de mettre au point et de tester de nouvelles hypothèses sur le théâtre de la voix et la présence de l'écrit sur la scène qui ont par la suite enrichi mon travail personnel. Je remercie tout particulièrement Jean-Pierre Sarrazac pour sa bienveillance et ses suggestions.

Je suis profondément reconnaissante à Derek Schilling pour sa gentillesse jamais démentie, ses conseils judicieux et ses relectures affûtées, ainsi qu'à Phillip Dennis Cate qui m'a présenté la collection de la Schimmel Library et m'a donné l'occasion de travailler sur Jehan Rictus dès mon arrivée à Rutgers. Un grand merci aussi à Marilyn Symmes et à l'équipe du Zimmerli Art Museum qui ont tout fait pour que je puisse étudier la collection du musée dans les meilleures conditions.

Merci aussi à Nathalie Aufranc du Service de prêt interbibliothèques de la Bibliothèque de la Ville à Bienne pour son aide logistique précieuse. Merci à Julie Valero pour ses conseils bibliographiques et son amitié, à Anamaria Banu, à Nicoleta Ionescu, à Marisca Andras et bien sûr à mes parents et à toute ma famille pour leur soutien inconditionnel.

Enfin, merci infiniment à Ion et à Dan qui ont accepté de partager leur vie avec un cher fantôme et grâce à qui mon long travail de recherche a pu aboutir.

SOMMAIRE

1. INTRODUCTION 4

1.1. LE JOURNAL SUR LA SCENE DE LA REVUE 4
1.2. AVANT-GARDES 10
1.3. ESPACE TEXTUEL ET ESPACE THEATRAL 12
1.4. ESPACE PERFORMATIF 13

2. LES FETES DES AVANT-GARDES 20

2.1. LES HYDROPATHES 21
2.2. LE CHAT NOIR 67
2.3. LA PLUME 153

3. MALLARMÉ ENTRE LE TEXTE ET LE LIEU DE SPECTACLE : « COMPARER LES ASPECTS ET LEUR NOMBRE » 198

3.1. LA MAISON, LIEU DE LA FETE 199
3.2. LIEUX DE RENCONTRE 267
3.3. D'UNE MAISON A L'AUTRE 333
3.4. *UN COUP DE DES* : « LA MEMORABLE CRISE » 364
3.5. LE PROJET DU « LIVRE » 427

4. *LE MUR* 507

4.1. LA LETTRE DECHIREE 508
4.2. UN SPECTACLE POLITIQUE 517
4.3. « UN RETOUR VERS L'ENFANCE » 528
4.4. GARANTIES PERFORMATIVES 540

5. CONCLUSION 550

6. BIBLIOGRAPHIE 557

6.1. CORPUS PRIMAIRE 557
6.2. CORPUS CRITIQUE 562

7. TABLE DES MATIERES 577

1. Introduction

1.1. Le journal sur la scène de la revue

Le 2 janvier 1887, le bon vivant et jovial poète Raoul Ponchon publie *Le Salvador est arrivé*, une revue de l'année 1886 en trois tableaux, dans *Le Courrier français*[1]. Stéphane Mallarmé sera l'un des personnages les plus importants de cette courte pièce.

« Que le défilé commence », annoncent la commère Mlle Gilberte, belle actrice des Bouffes-Parisiens et le compère, l'acteur Coquelin Cadet de la Comédie Française, célèbre interprète de monologues modernes et auteur de petits traités très appréciés sur le rire fin de siècle. Pendant leur présentation amusante et bien rythmée des événements culturels récents, Gilberte et Cadet accueillent sur scène une parade de « toute la presse Parisienne ».

Les différents journaux sont représentés par « de jolies créatures court-vêtues et fort potelées », toutes pareilles les unes aux autres. Gilberte les décrit à Cadet dans un « rondeau » de cinquante-deux décasyllabes. Sa tirade révèle le nombre impressionnant de journaux ainsi que la difficulté de les classer. Même les publications qui semblent opposées à première vue, ne le sont pas en réalité, parce que toutes cherchent à attirer les lecteurs en racontant des scandales, des vols et des crimes[2]. Toutefois, Gilberte établit une distinction importante entre les journaux sérieux et les feuilles satiriques, dont le grand mérite est de lutter contre les poses « funèbres » ou simplement ennuyantes des bourgeois :

> « De ces journaux diverse est la nuance
> Ainsi que tu peux t'en apercevoir,
> Ils sont l'honneur plus ou moins de la France ;
> […]
> *Le Figaro* n'en craint pas que je pense :
> Il fut toujours un dragon de vertu,
> C'est le journal qu'on lit le plus en France ;
> Cela s'explique, il a Wolf et Vitu,
> Voici *Gil-Blas* dont la vogue est énorme.
> L'*Evénement* qui signe Louis Besson.
> […]
> Le *Matin* vit en très bon camarade,
> Avec le *Soir* qu'on lit… à Bougival,
> Et l'on peut voir se donnant l'accolade
> Le vaste *Temps* et le *Petit Journal*.
> Tous ne sont pas également funèbres,
> Moi j'en ai lu parfois et j'ai bien ri :

[1] Raoul Ponchon, *Le Salvador est arrivé*, *Le Courrier français* du 2 janvier 1887.
[2] Cadet demande à Gilberte : « Dis-moi, Gilberte, il y a tant de crimes que ça à Paris ? ». Gilberte lui répond : « Oui, mon ami, la moitié de la population assassine l'autre » (*ibid.*.).

Je nommerai parmi ces derniers zèbres
Le *Tintamarre* et le *Charivari*.
[…]
Les nommer tous comment puis-je le faire ?
Ils sont nombreux autant que les voleurs ;
L'*Anti-Concierge* a fait quelque poussière,
O grand Sapeck ! J'en passe et des meilleurs.
Mais j'ai gardé pour exciter ton zèle
Un vrai journal, fils aîné du succès,
Après lequel il faut tirer l'échelle :
Mon cher Cadet, c'est le *Courrier Français* ;
C'est là qu'on voit les dessins de Willette,
Cent fois plus beaux que le Grand-Opéra.
Sans ce journal nulle fête est complète.
Tra la la la, tra la la la la la ! ».

Le panégyrique de Ponchon met en évidence, malgré son ton railleur, l'absence de différences entre des journaux dont le nom évoque des idées contraires : « Le vaste *Temps* et le *Petit Journal* ». Comme il n'y a aucune hiérarchie déterminée par la qualité de l'information, le seul critère de classification est la vogue, c'est-à-dire la capacité d'attirer les masses, mesurable grâce au tirage[1]. Le journal devient, comme l'annonce si bien Hegel, la prière, non seulement du philosophe, mais celle aussi de chaque individu, car de nouvelles couches de la population, nouvellement alphabétisées, ont accès à ce moyen de communication de masse. Dans *Le Salvador est arrivé*, à la question naïve de Cadet qui fait suite à la tirade de Gilberte – « Tout cela est joli, mais qui donc lit tous ces journaux ? » – un autre personnage, Taylor, répondra d'un ton angoissé : « Mais tout le monde, monsieur ; tout le monde, voilà bien le malheur ». Malgré la réplique enjouée de Cadet – « Tout le monde : ça n'est qu'une infime partie de la population » – l'inquiétude subsiste. Le journal de masse bouleverse la conception du livre, de ses fonctions et de ses rapports avec le nouveau public de citoyens.

L'ambition du journal est d'atteindre un très grand public. Il s'adresse à la nation entière qu'il souhaite informer de *tout* ce qui se passe dans le monde. Le développement du télégraphe électrique, des réseaux ferroviaires et de la poste favorise l'émergence de ce type de discours monopolisateur et totalisant[2]. Dans un feuillet publicitaire pour *Gil Blas*, « journal

[1] Voilà quelques chiffres pour pouvoir comparer différents journaux que cite Ponchon : en octobre 1880, *Le Figaro* a un tirage de 98'345, *Gil Blas* de 30'285, *Le Gaulois* de 12'888 et *L'Evénement* de 12'629. Par contre, *Le Petit Journal*, un journal populaire fondé en 1863 par Moïse Millaud, a un tirage de 602'585. Voir à ce sujet Michael B. Palmer, *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne*, Paris, Aubier, 1983, pp. 320-321.
[2] Marie-Eve Thérenty, *La Littérature au quotidien. Politiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007.

quotidien d'informations, d'actualités, Littérature, Politique/ DE SPORT, D'ART, DE FINANCE, DE SCIENCE » fondé en 1879 par Auguste Dumont, on lit cette annonce impressionnante : « En un mot Gil Blas s'occupe de tout ce qui se dit, se lit, se fait et se passe dans le monde entier »[1]. De même, dans *Le Courrier français*, journal hebdomadaire fondé par le publicitaire Jules Roques en 1884, le journal apparaît comme le seul instrument d'étude capable de s'adapter aux changements constants du monde et de l'humanité, représentés comme une vaste mer tumultueuse :

> 'Il ne veut s'isoler ni dans le temps ni dans l'espace. Il pense, avec le bon sens propre à notre bon pays, qu'il serait bien sot de renoncer, sans la moindre utilité, à une partie quelconque des innombrables trésors que lui offrent de tous les côtés les perpétuelles métamorphoses de la nature et l'incessant *devenir* de l'ondoyante humanité'.

En même temps, le développement du système médiatique, déclenché par la transformation du journal en un moyen de communication de masse, remet profondément en cause la conception humaniste du livre, comme l'a montré Peter Sloterdijk dans *Règles pour le parc humain*[2]. Le modèle du livre comme lettre créatrice d'amitié, d'affinités entre l'auteur et ses lecteurs éloignés, ne peut plus garantir à lui seul la cohésion culturelle et politique de la nation. C'est pourquoi la distance entre les émetteurs et les destinataires de discours constituants[3] fera place régulièrement à une proximité spectaculaire. Des journaux comme *Le Figaro* ouvrent des salles de dépêches où les gens peuvent venir comme à une exposition, lire les dernières nouvelles et réclames affichées sur les murs. D'autres diversifient leurs activités extra-littéraires : ainsi, Fernand Xau achète un immeuble rue Richelieu pour en faire le siège de la rédaction du *Journal* qu'il a fondé en 1892 ; il y installe aussi un restaurant chic et un théâtre[4].

Les journaux vont aussi devenir des personnages sur la scène très populaire des revues. Leur représentation allégorique par des femmes n'est pas exceptionnelle dans *Le Salvador est arrivé* de Ponchon. Elle est très goûtée par l'amateur de ce genre de divertissement, critiqué incidemment par le directeur du *Courrier français* Jules Roques, pour sa monotonie, son caractère prévisible et la prédominance du verbal sur le visuel. Roques va jusqu'à proposer des revues muettes, où les informations nécessaires à une bonne compréhension du spectacle

---

[1] Bibliothèque Nationale de France, Tolbiac-Rez-de-jardin-magasin, GR FOL-LC2-3986.
[2] Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l'Humanisme de Heidegger*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Mille et Une nuits, 2000.
[3] Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
[4] Jerrold Seigel, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991, p. 220.

seraient écrites et présentées comme telles au public[1].

Le Figaro, *Gil Blas*, *L'Evénement* et *Le Gaulois* dansent une quadrille dans la revue *Presse-Ballet*, jouée aux Folies-Bergère en avril 1888, suivie d'un pas mimé interprété par *La Gazette des tribunaux*, *La Vie parisienne*, *Le Fashionable* et *Le Temps*. Après cette danse, Mlle Bardout fait son apparition sur la scène en claquant du fouet. Conduisant le cortège des journaux sur un air de polka, elle représente évidemment le très impertinent *Courrier français*, leader de la presse mondaine et cible favorite de la censure. Une autre actrice, Valentine Valti, joue le rôle du *Courrier français* dans la revue *Tout autour de la tour* de Julien Sermet et Louis Bataille, représentée en novembre 1888 à La Scala. Son costume – des bas de soie noirs, des jarretières roses, un maillot et un bout de jupe retroussée – reçoit les éloges du *Courrier français* et devient très vite un symbole de l'esprit émancipé du journal.

Les femmes incarnent sur la scène des idées générales qui régissent les rapports des journaux aux événements actuels. Un collaborateur du *Courrier français* qui se cache sous le très amusant pseudonyme de Jean d'Arc présentera *La Revue des Demi-Vierges* au Concert des Ambassadeurs le 6 août 1895. Adolphe Willette, célèbre peintre montmartrois et décorateur du cabaret du Chat Noir, en dessinera les costumes. Une des scènes les plus appréciées montre deux « affiches vivantes » sur une musique de valse. Dans une d'entre elles, Juliette Garcia imite la pose de la femme dessinée sur l'affiche du *Courrier français* de 1891 par Jules Chéret, le maître consacré de l'affiche d'art.

L'illustration de cette affiche par Willette célèbre l'union du journalisme, des arts plastiques et des arts du spectacle. Accrochée à une toile signée par Willette, sur laquelle le nom du journal et de son directeur sont transcrits à la main, Juliette Garcia joue le rôle d'une nymphe moderne qui séduit une vieille sculpture sans bras. Elle caresse le nez d'un satyre amusé avec une plume. Sa robe est presque emportée par le vent, tout comme les pages du *Courrier français* qu'elle tient dans sa main gauche, sur lesquelles ne sont visibles, de nouveau, que le titre du journal et le nom du directeur, ainsi que quelques vagues figures. Des putti jouent autour de cette peinture singulière. L'un d'entre eux protège le couple de l'orage qui emporte tout sur son passage et qui symbolise le passage du temps[2].

Le conflit entre la forme du journal et celle du livre est un enjeu important dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé. Arrivé dans la capitale en 1871, le poète rédige lui-même dans sa

---

[1] Jules Roques, « Plus de revues ! », *Le Courrier français* du 8 janvier 1888.
[2] Adolphe Willette, « L'affiche vivante de Chéret: *le Courrier français*, représentée par Mlle Juliette Garcia dans la *Revue des Demi-Vierges* », *Le Courrier français* du 18 août 1895.

presque totalité « une gazette du monde et de la famille » hebdomadaire, *La Dernière Mode*, de 6 septembre au 20 décembre 1874. Il signe ses divers articles avec des pseudonymes aussi divers et amusants que IX, Marguerite de Ponty, Miss Satin, une Dame créole, Zizy, bonne mulâtre de Surate, une Aïeule, Olympe, Négresse ou Une Lectrice Alsacienne[1]. De plus, son volume *Divagations* publié en 1897 est élaboré, en grande partie, comme un montage à partir d'articles remaniés de *La Revue indépendante*, *The National Observer* et *La Revue Blanche*. Enfin, son poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* et son projet de représentation rituelle connu sous le nom de « Livre », sont des formes textuelles marquées par la matrice journalistique.

D'autre part, Mallarmé place expressément son recueil *Poésies* sous le signe d'une performance en creux. Il choisit de marquer le seuil de son volume par un sonnet qu'il a prononcé en tant que président au banquet organisé par la revue *La Plume* le 9 février 1893, en modifiant toutefois son titre de « Toast » en « Salut ». Dans les exégèses de ce sonnet liminaire, on insiste souvent sur le détachement indispensable du texte par rapport à la circonstance, sans lequel sans doute le poème ne pourrait déployer son riche éventail de significations[2]. Notre hypothèse est que le contexte dans lequel ce poème a été proféré est au contraire capital non pas seulement pour la compréhension globale du texte mais aussi pour la conception que Mallarmé construit à travers toute son œuvre des rapports nécessaires entre le texte écrit et la représentation. Notre étude propose donc d'envisager la circonstance comme une situation d'énonciation exemplaire. Cette « scène d'énonciation » particulière, du poète âgé à qui un groupe de jeunes demande de prendre la parole, révèle l'esthétique mallarméenne et sa portée à la fois métaphysique et sociale, comme « dans un motif d'action »[3].

L'orage – image centrale dans l'œuvre de Mallarmé – est une représentation de l'époque commune à différents groupes que nous étudierons. Le poète identifie aussi des formes textuelles avec l'exhibition de femmes sur la scène. Dans son projet de 1888, intitulé *Le Tiroir de laque*, il envisage d'utiliser un frontispice féminin comme figure allégorique universelle de la pensée à l'œuvre dans le livre : une dame, le nez dans un tiroir ouvert d'un grand cabinet Japonais, dont elle semble couler de toute la sveltesse de sa robe[4]. Le volume a

---

[1] Sur l'importance désormais incontestable de cette publication dans l'œuvre de Mallarmé, voir Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la mode*, Paris, Séguier, 1989 et Roger Dragonetti, *Un fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.
[2] Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé. Poésies – Igitur – Un coup de Dés*, Paris, José Corti, 1985 pp. 13-14.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 2003, p. 77.
[4] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmond Deman du 21 novembre 1888, *Correspondance* XI, *Correspondance* II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965-1985, pp. 42-43.

été publié en 1891 avec le titre plus modeste *Pages* et un frontispice illustré par Auguste Renoir : une femme avec une chevelure abondante debout sur l'arc d'un cercle qui symbolise le globe terrestre. *Pages* est la version originale de *Divagations*, volume qui rassemble en un savant mélange des poèmes en prose et des « poèmes critiques », qui sont des écrits journalistiques remaniés. Parmi les poèmes en prose, « Le Phénomène futur » et « La Déclaration foraine » décrivent des représentations pendant lesquelles une femme immobile est montrée à la foule d'une foire comme un « tableau vivant ». Dans le second poème, la dame est explicitement présentée comme une allégorie de l'âme du poète, transfigurée en un emblème universel. Célébrant les cheveux lumineux de la dame, le sonnet élisabéthain récité par le poète bonimenteur constitue également une métaphore splendide de l'Idée humaine.

Les points communs que nous relèverons ne sont pas de simples coïncidences. La revue de Raoul Ponchon *Le Salvador est arrivé* est importante aussi bien par la place qu'elle réserve à la figure du poète que par l'allégorisation des journaux. « *Entre le poète* », écrit Ponchon, sans nommer Mallarmé, comme s'il était déjà devenu un type. « Nous n'avons que faire d'un sonnet », lui dit Cadet, mais le poète lui rétorque : « On a toujours besoin d'entendre un sonnet ». On s'attendrait certainement à une parodie, mais il n'en est rien. Mallarmé récite en fait un poème tout récent, publié dans *La Revue Indépendante* en janvier 1887. La parution dans *Le Courrier français* date, elle, du 2 janvier. On pourrait même se demander laquelle des deux éditions a été lue en premier par les Parisiens : celle du *Courrier français*, sans doute.

Ce sonnet décrit une chambre sépulcrale qui garde les traces d'un passé désavoué par l'héritier, que ne chauffe aucun feu dans la cheminée et où aucune « immortelle bouffée » de pipe ne peut « à l'abandon surseoir » :

« *Sonnet*

Tout orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir.

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait même pas chauffée
S'il survenait par le couloir.

Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre du désaveu

Sous un marbre lourd qu'elle isole,
Ne s'allume pas d'autre feu

Que la fulgurante console »[1].

La fin de la scène montre au fond, le convoi funèbre de la Pénultième : « *On voit, en cet instant délicieux, passer au fond du théâtre les trois frères Lionnet, qui suivent en foule le convoi de la désespérée Pénultième* ». Cette didascalie plus énigmatique se réfère à un autre texte de Mallarmé, très connu, le poème en prose « Le Démon de l'analogie », publié dans *Le Chat Noir* du 28 mars 1885, le journal du notoire cabaret montmartrois fondé par Rodolphe Salis en 1881. La mise en scène du poète dans la revue de Ponchon fait sourire, certes, mais elle est loin d'être simplement anecdotique. Par ailleurs, le choix de ce poème de Mallarmé n'est pas sans rapport avec la fonction de la revue qui est de célébrer l'année écoulée et d'inaugurer la nouvelle année.

Notre étude montre que Mallarmé porte une grande attention à la fonction sociale du texte poétique (« On a toujours besoin d'entendre un sonnet ») et que, de ce fait, il ausculte et analyse avec acuité son époque, en cherchant continuellement à essayer et réajuster ses idées. Il accepte de présider des banquets et saura lui-même gérer une petite communauté d'amis en tant que maître de « la petite maison de Socrate » On sera surpris par conséquent de trouver dans ses œuvres un nombre important de représentations que véhiculent aussi différents groupes d'artistes de l'époque. Mais nous pouvons en même temps mesurer aussi toute la distance qui sépare Mallarmé de ces groupes, qui concerne en premier lieu son travail minutieux et très personnel de la langue, son extrême lucidité et surtout ce que Vincent Kaufmann appelle les « fictions de la maîtrise », des figurations multiples et corrélées de la possibilité même d'une maîtrise absolue[2]. Comme l'a montré aussi Bertrand Marchal, au cœur de l'œuvre de Mallarmé il y a des enjeux métaphysiques d'une importance capitale, qu'on ne saurait souligner assez dans un travail comparatif comme celui-ci[3].

1.2. Avant-gardes

Dans la thèse, nous choisissons de présenter les réunions festives de quatre groupes différents : d'abord les hydropathes, le groupe du Chat Noir et le groupe de *La Plume*, puis, après l'étude de l'œuvre de Mallarmé, le groupe moins connu du cabaret des Quat'z'arts. Parmi ces groupes, seule *La Plume* a un lien direct avec Mallarmé. Pourtant, Mallarmé devait

[1] Raoul Ponchon, *op. cit.* La seule différence par rapport à l'édition dans *La Revue indépendante* est une virgule au vers 11 et une absence de virgule au vers 12.
[2] Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
[3] Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.

certainement connaître les autres groupes, en particulier celui du Chat Noir, car bon nombre de ses amis les fréquentaient et même y donnaient des représentations[1].

Nous examinons ces groupes comme des avant-gardes, malgré le fait que cette appellation va à l'encontre de l'acception courante, qui se rapporte aux avant-gardes historiques du XXe siècle. Un argument en faveur de ce choix serait tout simplement le fait que ces groupes constituent un creuset d'idées et de pratiques qui sont à l'origine des avant-gardes de plus tard[2]. Mais ce n'est pas la raison principale. Notre but ici n'est pas de proposer une définition de l'avant-garde, un concept vaste et parfois controversé, dont il existe de nombreuses explications[3] et parfois des idées préconçues, qu'il serait bon de réexaminer, comme l'a fait Frantisek Deak avec la très classique opposition des artistes et des bourgeois[4]. Nous envisageons l'avant-garde en tant que phénomène social, « à cause du caractère social ou antisocial des manifestations culturelles et artistiques qu'il soutient et qu'il exprime »[5], sans toutefois porter notre attention au degré d'engagement politique des artistes.

La perspective adoptée sera peut-être plus claire si on définissait l'avant-garde comme « la mise en acte d'une poétique spécifique du partage », comme le souligne Vincent Kaufmann, « un désir de partage, dont la réalisation est confiée aux bons soins d'une pratique artistique, conçue comme l'expression immédiate ou même le principe producteur d'une réalité vécue, communicable et partageable »[6]. Les avant-gardes que nous étudions sont précisément cela, des projets communautaires mis en œuvre par des pratiques artistiques, des projets communautaires réalisables et réalisés, qui produisent en même temps des fictions du lien social. Ces groupes ne le font pas en échafaudant des théories et des systèmes, et sur ce point ils rejoignent Mallarmé, mais par ce que Jacques Rancière a appelé « le partage du sensible », des rapports entre le faire, l'être, le voir et le dire qui transforment la matière

---

[1] Voir à ce sujet André Velter, « Liberté fin de siècle » dans *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 7-53.

[2] Phillip Dennis Cate et Mary Shaw (sous la direction de), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, New Brunswick, Zimmerli Art Museum, 1996.

[3] Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968.

[4] Frantisek Deak, *Symbolist Theater : The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993. Voir aussi la définition que donne Jacques Rancière de l'avant-garde, qui montre toute la complexité du phénomène : « Et il y a cette autre idée de l'avant-garde qui s'enracine dans l'anticipation esthétique de l'avenir, selon le modèle schillérien. Si le concept d'avant-garde a un sens dans le régime esthétique de l'art, c'est de ce côté-là : pas du côté des détachements avancés de la nouveauté artistique, mais du côté de l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir. C'est cela que l'avant-garde "esthétique" a apporté à l'avant-garde "politique", ou qu'elle a voulu et cru lui apporter, en transformant la politique en programme total de vie » (Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, pp. 44-45).

[5] Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 4. C'est nous qui traduisons.

[6] Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires* (*Avant-gardes* 1920 – 1970), Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

sensible en présentation à soi de la communauté[1].

Les projets communautaires de ces avant-gardes sont doubles : un journal et un lieu du spectacle entre lesquels se tissent des liens compliqués, d'analogie et d'opposition dont nous examinons la production et le mode de fonctionnement. Les textes de ces groupes, comme ceux de Mallarmé, ont une dimension essentiellement performative et cette performativité est étroitement liée aux différents partages et utilisations de l'espace textuel et théâtral.

1.3. Espace textuel et espace théâtral

Les notions que nous utilisons pour étudier le partage de l'espace sont « espace de la fiction », « espace graphique » et « espace théâtral ». Nous préférons « espace de la fiction » à « espace dramatique » parce que nous analysons des textes de formes et de genres variés, dont certains n'ont pas été (ou nous ne pouvons pas déterminer s'ils ont été) représentés. Comme le note Patrice Pavis, « l'espace dramatique est l'espace de la *fiction* (en cela il est identique à l'espace dramatique pour le poème ou le roman ou tout texte linguistique) ». C'est l'« espace abstrait […] que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en *fictionnalisant*) »[2].

D'autre part, à la différence de Patrice Pavis, nous attribuons à la notion d'« espace textuel » une signification plus large. Patrice Pavis indique que l'expression est généralement appliquée, dans les études consacrées à la poésie et au théâtre, à « l'espace considéré dans sa matérialité graphique, phonique ou rhétorique […] L'espace textuel est réalisé lorsque le texte est utilisé non pas comme espace dramatique fictionnalisé par le lecteur ou l'auditeur, mais comme matériau brut disposé à la vue et à l'oreille du public comme "pattern" […] ou comme répétition systématique […] »[3]. Par contre, Geneviève Jolly souligne que « dans un texte théâtral, le terme d'espace renvoie à différents types de données : des indications initiales (lieux ou dispositif scénique particulier) ou disséminées dans les didascalies ou les répliques. Elles peuvent encore se présenter sous des formes plus implicites (métonymies, métaphores, typographie ou mise en pages) ou bien rester virtuelles et délibérément absentes »[4]. L'espace textuel englobe pour nous à la fois l'espace de la fiction et l'espace graphique d'un texte.

---

[1] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*

[2] Patrice Pavis, « Espace (au théâtre) », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, pp. 118-123.
[3] *Id.*
[4] Geneviève Jolly, « Avant-propos », *Vives Lettres* 15, *Espaces textuels. Espaces scéniques*, 2004, p. 8

Enfin, l' « espace théâtral » est l'« espace à l'intérieur duquel se situent le public et les acteurs au cours de la représentation »[1]. Il utilise l'architecture du lieu du spectacle, mais se définit à proprement parler comme l'espace scénique – l'espace où les acteurs évoluent – dans ses rapports au public. L'expression « espace théâtral » sera utilisée dans cette étude pour différentes sortes de représentations et de lieux, qu'ils soient plus traditionnels ou non : comme le note Geneviève Jolly, « l'espace théâtral renvoie à celui des *regardés* comme à celui des *regardants* – même en absence de "théâtre", ou même de scène, d'ailleurs, dans le cas de spectacles de rue, et d'occupation de lieux divers »[2].

1.4. Espace performatif

On a pris l'habitude d'envisager séparément la performativité de l'oral et la performativité de l'écrit. Pierre Bourdieu considère « performatif » un texte qui crée ce qu'il prétend décrire, ce qui élargit le sens du terme, en évacuant la notion, essentielle, de co-présence ou coexistence spatio-temporelle d'un locuteur et d'un destinataire[3]. Les hydropathes forment le premier groupe d'avant-garde qui fonde l'efficacité de l'écrit sur la profération des textes. Dans une autre perspective, en prêtant attention à la typographie, Henri Meschonnic évoque une performativité purement visuelle, celle de la « page performative » qui « fait ce qu'elle *écrit* qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime »[4]. Un autre type d'étude du performatif, celui de Barbara Johnson dans « Poetry and Performative Language », examine les actes de langage dans les situations de communication représentées dans les textes[5].

---

[1] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 118.
[2] Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 7.
[3] Pierre Bourdieu insiste à plusieurs reprises sur le caractère « performatif » de certains textes: ainsi, en soulignant l'importance du « travail de construction d'une réalité sociale » qui est « l'identité sociale du producteur intellectuel », il constate que « cette réalité que désignent des mots d'usage ordinaire comme écrivain, artiste, intellectuel, les producteurs culturels […] ont travaillé à la produire, par des énonciations normatives, *ou, mieux, performatives, comme celle-ci: sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire*, à faire voir le monde social conformément aux croyances d'un groupe social […] » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, pp. 99-100; c'est nous qui soulignons). « Parmi des milliers » de textes, Pierre Bourdieu cite *Les Scènes de la vie de bohème* de Murger et *Traité de la vie élégante* de Balzac. Un autre genre de texte qu'il inclut dans la catégorie de « ces interrogations performatives, souvent pratiquées depuis, qui tendent à produire les effets qu'elles prétendent enregistrer » est la fameuse *Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, menée pour *L'Echo de Paris* en 1890 auprès de 64 écrivains (*ibid.*, p. 210). Dans ce cas, il s'agit moins de constater que le naturalisme est mort que de le déclarer.
[4] Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 329.
[5] Barbara Johnson, « Poetry and Performative Language », *Yale French Studies* n° 54, 1977, pp. 140-158.

Les réflexions sur la voix constituent le pendant des théories de la performativité de l'écrit. Ainsi, Dominique Maingueneau analyse « la "performance" orale » comme l'un des modes principaux de transmission de la littérature en citant l'article de Paul Zumthor « Pour une poétique de la voix », dans lequel celui-ci affirme que « la performance, plus que la lecture, est une situation réelle : les circonstances qui l'accompagnent la constituent. La réception du message engage plus ou moins tous les registres sensoriels »[1] . Dominique Maingueneau développe cette idée de Zumthor, en soulignant que le sens de la performance dépend du rythme et du ton de la voix : « La littérature orale ne délivre donc un sens que porté par un rythme ; la voix possède une épaisseur, elle atteint tous les registres sensoriels des auditeurs pour susciter une communion ».

Cette propriété peut être mise en rapport avec la théorie du langage performatif élaborée par le philosophe anglais J. L. Austin dans *How to do things with words*, en particulier avec les dispositifs performatifs implicites que sont, selon lui, le ton de la voix, le rythme, l'insistance, traits de la langue parlée difficilement reproductibles à l'écrit par la ponctuation[2].

En refusant de circonscrire, comme Zumthor, le primat de la voix au seul domaine de la poésie orale (composé ou écrite uniquement pour être dite), Henri Meschonnic affirme que « ce qu'on dit est aussi dans le dire ». En examinant la voix par rapport au rite et à la magie et en s'appuyant sur les découvertes de l'anthropologue Marcel Mauss, il souligne qu'« il y a une *force* de la voix. Et la voix est une force, autant qu'une matière, un milieu. Elle a une efficacité » ou encore qu'« il y a une incantation dans la voix elle-même »[3]. L'analyse de Henri Meschonnic ouvre des axes importants d'étude de la voix et de la diction, en mettant en évidence non seulement le caractère performatif de la composante visuelle de l'espace textuel, mais aussi la continuité conflictuelle qui lie l'oral à l'écrit. Toutefois, le projet de Meschonnic est d'étudier les relations entre ce que dit le poème et « la diction-de-poète » à partir d'enregistrements de voix d'auteurs de nationalités différentes, sans prendre en compte le contexte plus large de la communication.

En général, ces théories de la performativité littéraire séparent des aspects qui sont étroitement liés les uns aux autres dans des pratiques aussi bien individuelles que collectives de la fin du XIXe siècle, pour lesquelles l'une des postures les plus importantes est celle de

---

[1] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 166. Il cite l'article de Paul Zumthor, « Pour une poétique de la voix », *Poétique* n° 40, 1979, pp. 514-524.

[2] J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1962, recueil rassemblant douze conférences prononcées par le philosophe à l'Université de Harvard en 1955. Nous nous référons ici à la version française, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970. Pour les performatifs implicites, voir p. 84.

[3] Henri Meschonnic, « Le poème et la voix », *op. cit.*, pp. 280 et 294.

l'auteur qui se confronte en personne au public. Pour ce qui est de l'espace, des notions comme la paratopie de Dominique Maingueneau et la page performative de Henri Meschonnic se réfèrent, chacune, à un seul aspect spatial du texte – soit l'espace de la fiction, soit l'espace textuel dans sa dimension graphique. A travers la notion d'espace performatif, nous nous efforcerons de rendre compte de ces différents éléments à la fois, ainsi que des rapports qui s'instituent entre eux : d'une part, l'espace textuel avec sa dimension signifiante, l'espace graphique, et sa dimension signifiée, l'espace de la fiction ; de l'autre, l'espace théâtral, lui aussi composé d'une partie réelle et d'une partie imaginaire. Nous essayerons de suivre les intersections de ces composantes.

Pour Mallarmé et les groupes de la fin du XIXe siècle que nous étudions, le langage littéraire a une fonction performative : il possède ce pouvoir de faire advenir ce qu'il symbolise. Quel est le rôle que joue l'espace dans cette fonction performative ?

La théorie des actes de langage de J. L. Austin se fonde sur l'opposition entre deux types d'énonciations : les constatifs (ou affirmations) et les performatifs, qui ressemblent à des affirmations mais qui ne sont pas ou ne sont que partiellement « destiné[s] à rapporter quelque information pure et simple sur les faits ». Austin les isole d'abord comme des « pseudo-affirmations » et « des imposteurs » (*masqueraders*), qui se déguisent et portent un « maquillage grammatical »[1].

Selon Austin, les performatifs sont des énonciations au moyen desquelles on accomplit ce qu'on désigne par le seul fait de les énoncer dans des circonstances appropriées. Pour prendre un exemple privilégié du philosophe, en répondant affirmativement « I do » à la question légale « Do you take this woman to be your lawful wedded wife ? », je ne décris pas ce que je fais, mais en disant « I do » j'exécute en fait une action, j'accomplis le mariage. Peu à peu, Austin est amené à remettre en question l'opposition initiale entre performatifs et constatifs, qu'il a d'ailleurs annoncée d'emblée comme provisoire : d'abord il distingue les performatifs explicites des performatifs implicites, puis il montre que même les affirmations peuvent être des actes de langage. Arrivé à ce point, Austin va développer une théorie généralisée du langage performatif sous le nom de théorie des actes illocutionnaires (ou illocutoires).

La doctrine des « Echecs » (*Infelicities*) occupe une place importante dans sa théorie :

[1] J. L. Austin, *op. cit*, pp. 38, 40 et 47. Pierre Bourdieu reprend l'idée de déguisement, de fausse apparence, lorsqu'il constate que certaines œuvres créent une illusion référentielle pour faire exister ce qu'elles prétendent décrire (*op. cit.*).

elle consiste à analyser les conditions qui font qu'un acte de langage est heureux ou malheureux. Selon Austin, cette réussite dépend de l'existence et du respect de certaines conventions. S'il n'existe pas de « procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans certaines circonstances », si « les personnes et les circonstances particulières [ne sont pas] celles qui conviennent pour qu'on puisse invoquer la procédure en question », si la procédure n'est pas exécutée par tous les participants « à la fois correctement et intégralement », alors se produisent des « insuccès » (« misfires »). L'acte en question est seulement « prétendu » (« purported »), « nul et non avenu, ou sans effet » (« void or without effect »). Si, lorsque la procédure prévoit certains sentiments et pensées chez les participants, « la personne qui prend part à la procédure (et par là l'invoque) » ne les a pas, si les participants n'ont pas l'intention d'adopter le comportement impliqué, ou encore s'ils ne se comportent pas comme prévu par la suite, l'exécution donne naissance à des « abus » (« abuses »). L'acte est alors « purement verbal » (« professed ») ou « creux » (« hollow »).

Austin nous met cependant en garde contre toutes distinctions tranchantes. Avec beaucoup d'humour, il nous avertit que même l'échec signifie produire quelque chose :

> « Deux remarques, enfin, sur les actes nuls et non avenus, ou sans effet. S'ils sont tels, cela ne signifie pas, bien sûr, que nous n'avons rien fait du tout : beaucoup de choses auront été accomplies – nous aurons commis de la façon la plus intéressante l'acte de bigamie ! – mais nous n'aurons pas accompli l'acte prétendu : nous marier »[1].

Dans *The Scandal of the Speaking Body*, Shoshana Felman analyse de façon saisissante ce qui oppose J. L. Austin au linguiste français Emile Benveniste. Elle souligne que les chercheurs qui se sont intéressés au performatif à la suite d'Austin, comme son disciple américain, John R. Searle, sont restés insensibles à son humour, à ce qu'il *fait* avec ses mots. En effet, dans *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste reproche à Austin, après avoir posé la distinction entre performatifs et constatifs, « de s'employer aussitôt à la diluer et à l'affaiblir au point d'en rendre problématique l'existence »[2]. Comme le montre Shoshana Felman, Benveniste exclue de la linguistique non seulement la doctrine générale des actes illocutoires, c'est-à-dire la théorie performative généralisée, la subversion radicale du constatif, mais aussi la théorie des échecs[3]. Pour Benveniste, effectivement :

« un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié comme *acte*. Hors des

[1] J. L. Austin, *op. cit.*, pp. 49-51.
[2] Emile Benveniste, « La philosophie analytique et le langage », *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 270.
[3] Shoshana Felman, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003, p. 45.

circonstances qui le rendent performatif, un tel énoncé n'est plus rien. N'importe qui peut crier sur la place publique : "je décrète la mobilisation générale". Ne pouvant être *acte* faute de l'autorité requise, un tel propos n'est plus que parole ; il se réduit à une clameur inane, enfantillage ou démence. Un énoncé performatif qui n'est pas acte n'existe pas. Il n'a d'existence que comme acte d'autorité. Or, les actes d'autorité sont d'abord et toujours des énonciations proférées par ceux à qui appartient le droit de les énoncer »[1].

Benveniste, dont le projet est d'établir une science cognitive et constative du langage, élimine donc l'échec à la fois de l'acte de langage et de sa théorie, comme le remarque Shoshana Felman, tandis que pour Austin, l'échec appartient en propre au performatif comme acte de langage et comme instrument théorique. Il ne représente pas un accident du performatif[2]. En réalité, la « performance » théorique d'Austin serait elle-même une sorte d'échec ou une mise en acte de l'échec.

Dans la vision d'Austin, l'échec représente donc une négativité positive et féconde, parce qu'il ouvre l'espace de la référentialité, mais aussi parce qu'il donne naissance à l'humour (et à travers l'humour au plaisir). Il libère un excès d'énergie, d'« énergie psychique » non utilisable selon Freud, de force illocutoire (« force of utterance ») selon Austin[3].

Austin reconnaît que les performatifs « explicites » sont rarement utilisés, même dans la langue courante, et que beaucoup plus répandus sont les performatifs « primaires » ou « implicites », dispositifs du discours qu'il examine amplement dans sa sixième conférence[4]. Comme une énonciation implicite est toujours vague, équivoque, indécidable, il est difficile de savoir si elle est ou non performative, ou quelle valeur performative elle a exactement. A la suite d'Austin, les performatifs implicites ont été étudiés sous le nom d'« actes de langage indirects »[5]. Dans ces actes de langage qui sont de loin les plus fréquents, dire, c'est faire plusieurs choses à la fois ou c'est faire une chose sous les apparences d'une autre. Ainsi, une structure comme « Il y a des courants d'air… », à la différence de « Fermez la porte », peut

---

[1] Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 273.
[2] Shoshana Felman, *op. cit.*, p. 45.
[3] Pour la comparaison de la théorie d'Austin avec la définition de l'humour de Freud et avec la psychanalyse en général, voir Shoshana Felman, « Knowledge and Pleasure, or the Philospher's Performance (Psychoanalysis and the Performative) », *op. cit.*, pp. 48-111, et en particulier le sous-chapitre « Beyond the Felicity Principle : The Performance of Humor », p. 80.
[4] A la différence de Benveniste qui n'accepte pas la catégorie des performatifs implicites. Benveniste n'accepte que les formules elliptiques comme « la séance est ouverte » parce qu'« un énoncé performatif doit nommer la performance de parole et son performateur ». Pour lui, il faut qu'« Ego » prononce une formule contenant le verbe à la première personne du présent, du type « je déclare », ou qu'une telle formule soit clairement sous-entendue (Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 274).
[5] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les actes de langage indirects », *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001, pp. 33-52.

servir à réaliser des actes de langage différents, « exprimer un constat, une plainte, une requête, et même tout cela à la fois ». On peut conclure par conséquent que « la plupart des structures phrastiques sont en langue illocutoirement polysémiques »[1].

En outre, on peut ainsi distinguer entre des réalisations indirectes conventionnelles et des réalisations indirectes non conventionnelles : par exemple, « Peux-tu me passer le sel ? » versus « Ça manque de sel ». Comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, les formulations indirectes codées en langue sont moins dépendantes du contexte que celles qui ne sont pas codées :

> « L'importance des données contextuelles varie en fonction du principe général suivant : *plus une valeur illocutoire est fortement codée en langue, moins elle a besoin du contexte pour s'actualiser* ; et inversement : *moins une valeur est "conventionnelle", et plus son actualisation est tributaire du contexte d'énonciation* »[2].

Pour que la valeur pragmatique d'un énoncé soit actualisée ou précisée, plusieurs facteurs de nature hétérogène doivent intervenir simultanément: la structure grammaticale de l'énoncé, la nature du contenu propositionnel, certains principes interprétatifs généraux comme le principe de pertinence, mais aussi « l'accomplissement prosodique et mimo-gestuel de l'énoncé verbal » et des données contextuelles (ce qu'Austin appelle « les circonstances de l'énonciation »), dont l'une des plus importantes est *le lieu* où l'énonciation est faite[3].

Qu'un performatif soit explicite ou implicite, qu'un acte de langage indirect soit conventionnel ou non conventionnel, le lieu approprié assure ou renforce l'efficacité de la parole. La compatibilité ou l'incompatibilité de l'acte de langage ou du contenu de l'acte avec le lieu influence donc la « félicité » de l'acte. Le lieu semble jouer un rôle plus important dans les actes rituels complexes comme la cérémonie de mariage, dans lesquels il peut être évoqué pour renforcer la légitimité de l'acte verbal, pour invoquer la procédure et rappeler que les conditions sont remplies. Le lieu est signalé dans l'énoncé (même si ce n'est que sous la forme d'un déictique comme « ici ») quand la « félicité » de l'acte repose sur lui. Si l'hypothèse de Searle est vraie, selon laquelle accomplir un acte indirect, c'est affirmer ou questionner sur l'une des conditions de réussite de l'acte en question, c'est-à-dire effectuer un « déplacement » de l'acte lui-même à l'une de ses conditions de « félicité »[4], alors on évoque

---

[1] *Ibid.*, p. 34.

[2] *Ibid.*, pp. 43-44.

[3] *Ibid.*, p. 45. La liste de Catherine Kerbrat-Orecchioni recoupe, en éliminant, regroupant et rajoutant des facteurs, celle que faisait Austin des performatifs implicites, ces « dispositifs plus primitifs du discours » (J. L. Austin, *op. cit.*, pp. 93-96).

[4] Cité dans Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 41.

longuement le lieu parce que de lui dépend fortement l'efficacité de la parole. Ainsi, dans certains mariages actuels, qui sont célébrés dans un cadre naturel et qui ne bénéficient pas de l'autorité conférée par le discours religieux, le lieu choisi sera hautement symbolique (par exemple, à proximité d'un olivier ancestral) et décrit dans le cadre du nouveau rituel.

Si des actes rituels sont accomplis dans des lieux non conventionnels, peu conformes aux actes en cause, par exemple au cabaret, que les actes soient réalisés par des performatifs explicites, implicites conventionnels ou implicites non conventionnels, lesdits actes sont des « malheurs », des échecs selon la théorie du performatif que nous avons exposée, des imitations bouffonnes qui se moquent des lieux et des institutions où les actes de langage respectifs sont supposés se dérouler normalement. Ce qu'ils remettent en cause finalement, c'est le principe d'autorité si cher à Benveniste. Mais même s'ils sont des échecs par rapport à l'usage « normal », soi-disant sérieux de la langue, ou mieux parce qu'ils sont justement des échecs, parce qu'ils rendent imprécise la frontière qui sépare ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas, ils parviennent en quelque sorte à légitimer davantage le groupe et ses réunions dans l'espace artistique et social.

Le performatif « fictionnalise » le lieu de la même façon qu'il confère, comme l'écrit Barbara Johnson, une position d'autorité à celui qui le profère: « L'énoncé performatif fictionalise automatiquement son énonciateur quand il le transforme en porte-parole d'une autorité conventionnalisée »[1]. Les artistes de la fin du siècle entendent s'approprier un lieu et le rendre conforme à la parole qui s'y tient, mais aussi transfigurer ce lieu en rapport avec des lieux légitimants contemporains. Ils comparent leurs espaces à des lieux anciens ou mythiques afin de vivre autrement la banalité et la convention et proposer de nouveaux modèles de rapports sociaux.

[1] Barbara Johnson, *op. cit.*, p. 151. C'est nous qui traduisons.

2. LES FÊTES DES AVANT-GARDES

2.1. Les Hydropathes

Les rapports entre textes et lieux de spectacle se modifient profondément à la fin des années 1870 grâce à la constitution de divers groupes de jeunes qui voient dans le café non plus seulement un lieu d'élaboration et de prédiffusion des textes – où, selon Dominique Maingueneau, « on peut écrire, rencontrer les gens de sa tribu ou d'autres tribus, connaître les projets en cours, confier son manuscrit à des amis ou le lire au groupe »[1] – mais aussi un véritable lieu de diffusion, ou plus précisément un lieu théâtral associé à la publication d'un journal littéraire. Le groupe qui, par ses activités artistiques, contribue le plus à l'avènement de cette nouvelle scène est le cercle des hydropathes. Emile Goudeau, président du groupe, parlera de « théâtre des hydropathes » ou d'« une sorte de théâtre de la poésie ouvert à tous »[2]. Pendant presque deux ans, d'octobre 1878 à juin 1880, les hydropathes organisent des séances littéraires, dramatiques et musicales hebdomadaires et font paraître *L'Hydropathe*, « journal littéraire illustré », d'une tonalité mi-sérieuse, mi-bouffonne[3]. Ce mélange de sérieux et de « rire insensé », qu'analyse Daniel Grojnowski, est l'aspect le plus intéressant de ce groupe, car il caractérise toutes ses pratiques artistiques et détermine par conséquent la manière dont le groupe envisage les rapports entre le texte et le lieu du spectacle.

Tout au long du XIXe siècle, les artistes fréquentent les cafés, s'y rencontrent entre confrères et représentent souvent ces emplacements dans leurs textes. Lieu de la bohème, « lieu de dissipation de temps, d'argent, de consommation d'alcool et de tabac », où se côtoient des mondes différents, lieu réel dans la cité et néanmoins « sur la frontière de l'espace social », le café d'artistes participe pleinement du positionnement esthétique des écrivains dont le discours littéraire se fonde sur une « impossible insertion », sur un rejet de la société bourgeoise dont ils attendent néanmoins la reconnaissance[4].

Dominique Maingueneau appelle ce dispositif « paratopie créatrice » et le définit comme « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu ». Il sert à légitimer le discours littéraire en tant que discours constituant, c'est-à-dire fondateur pour la société, garant d'autres discours et auto-légitimant, comme le sont également le discours philosophique,

---

[1] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 121.
[2] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 153 et 221.
[3] Pour une histoire détaillée du groupe, voir Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, « Introduction », dans Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, pp. 32-75 et Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997, pp. 39-53.
[4] Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 76.

religieux et scientifique :

> « Les “milieux” littéraires sont en fait des frontières. L’existence sociale de la littérature suppose à la fois l’impossibilité de se clore sur soi et l’impossibilité de se confondre avec la société “ordinaire”, la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux […] Ce qui oblige les processus créateurs à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance »[1].

Le régime de la paratopie créatrice qui s’est fixé au cours du XIXe siècle, à partir des romantiques, se caractérise principalement par l’opposition des « artistes » et des « bourgeois ». Le café d’artistes devient le lieu paratopique par excellence.

Dans *Lieux et non-lieux*, Jean Duvignaud étudie les conséquences de l’expérience urbaine, de ce qu’il appelle « l’huis-clos de la ville » : « La ville enferme. Enclosure des hommes entassés par une muraille. Elle repousse ainsi la “non-ville”, l’autre – les espaces ou les obsessions nomades »[2]. L’auteur, anthropologue de l’imaginaire, s’interroge notamment sur les liens entre l’organisation de l’espace clos et l’émergence d’espaces d’imaginaire, de symbolisation, de sublimation : « Et dans la ville émerge la représentation imaginaire. Seule, la ville, au milieu de son espace, organise un lieu où se jetteront les figures de la fiction »[3]. Ces « espaces de jeu, espaces de fête, espaces de représentations imaginaires » sont à proprement parler des lieux d’affrontement, de la ville et de son huis clos avec la non-ville, les espaces nomades, « espace où toute forme se reproduit dans une autre forme et qui entraine une permanente “topomorphose” »[4].

Les hypothèses de Jean Duvignaud sont corroborées par une étude que Michel Foucault a présentée le 14 mars 1967 lors d’une conférence donnée au Cercle d’études architecturales, mais dont il n’a autorisé la publication qu’au printemps 1984. Cette étude intitulée « Des espaces autres » présente le concept d’hétérotopie, terme qu’il emprunte à la médecine et qu’il définit comme un lieu de contestation et de remise en question des rapports sociaux :

> « Il y a […], et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l’institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[5].

Les hydropathes, comme d’autres groupes d’artistes sur lesquels nous porterons notre

---

[1] Dominique Maingueneau, *op.cit.*, p. 53 et 72.
[2] Jean Duvignaud, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 43.
[4] *Ibid.*, pp. 145-146.
[5] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, pp. 1994, pp. 1574-1575.

attention, transforment le café en un lieu hétérotopique par un agencement de données textuelles et théâtrales. Ils privilégieront une caractéristique importante parmi celles inventoriées par Jean Duvignaud et Michel Foucault : ils vont assumer une condition de nomades au Quartier Latin.

Provinciaux pour la plupart et de statut social et économique modeste, les hydropathes contribuent à entériner cette représentation du café comme lieu d'une communauté nourrie par la haine de la vie bourgeoise et exploitent dans leurs textes le caractère marginal de ce lieu. Cependant, leur « théâtre » vise un public bourgeois. En fondant le cercle, le projet d'Emile Goudeau est justement de « forcer les jeunes poètes à entrer en lice, pareils à des troubadours des anciens temps, pareils et dissemblables en ce que les troubadours venaient frapper aux portes seigneuriales des châteaux féodaux, et qu'aujourd'hui c'est en s'adressant, sinon au suffrage universel, du moins au suffrage restreint des capacitaires bourgeois, rois de l'époque, qu'on peut se faire connaître et apprécier »[1].

Comme le montre Jerrold Seigel, la bohème des hydropathes ne représente plus « une forme de retrait de la vie courante au nom de l'art ou de l'expérience ». Elle devient un mode de publicité pour les jeunes artistes, ainsi qu'un moyen d'éducation du jeune public bourgeois[2]. « Vous êtes la majorité, – nombre et intelligence ; – donc vous êtes la force, – ce qui est la justice », s'exclamait déjà Baudelaire, en dédiant son *Salon de 1846* « Aux Bourgeois ». L'artiste se donnait déjà comme mission sociale de première importance d'éduquer ce nouveau public afin de rétablir l'équilibre entre toutes les parties de son être, les jouissances du corps, de la raison et de l'imagination : « C'est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié ; car tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, – nombre et intelligence, – est un sot livre »[3].

Alors que dans plusieurs textes romanesques, comme *Scènes de la vie de Bohème* d'Henry Murger (1852) ou bien *L'Oeuvre* d'Emile Zola (1886), le café n'est qu'un lieu fictionnel, qui participe indirectement du positionnement esthétique de l'écrivain, les hydropathes, dont les activités relèvent des domaines de la poésie, de la musique, du théâtre et du journalisme, développent des liens complexes entre l'espace textuel et l'espace théâtral.

De nombreux poèmes et chansons, mais aussi des histoires courtes comme « Les deux hydropathes » d'Alphonse Allais, évoquent l'espace théâtral du groupe, en mélangeant des

---

[1] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 220.
[2] Jerrold Seigel, *op. cit.*, p. 213.
[3] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1976, pp. 415-417.

références à celui-ci avec d'autres notations spatiales. Quelques-uns de ces textes sont liés à une occasion précise, comme la rentrée des hydropathes en novembre 1879, tandis que d'autres ont un caractère plus général et peuvent être interprétés à des moments différents. Réciter ou chanter ces textes devant un public dont la majorité est formée d'hydropathes, c'est raccorder l'espace graphique et l'espace de la fiction, avec ses références plus ou moins nombreuses, à l'espace théâtral, à la fumée des cigarettes, à l'alcool, aux personnes mêmes des hydropathes, et enfin, à des objets rituels, comme la sonnette du président Goudeau. Les spectateurs sont invités à voir l'espace théâtral tel que le texte le présente et à lui attribuer la signification de son équivalent textuel. Grâce aux références spatiales qu'il rassemble, le texte construit une figure de la communauté artistique, dans laquelle le groupe est censé se reconnaître et à laquelle la séance entière, voire l'ensemble des séances devraient se conformer, en prouvant l'existence de cette communauté concrètement, dans l'atmosphère et la structure des activités artistiques. En effet, nous découvrons chez les hydropathes une volonté de faire de la parole poétique un acte de langage, qui authentifie l'image du groupe. Pourtant, du fait que cette image de la communauté se construit à travers des jeux de mots, à travers une manipulation délibérément transparente du langage, l'identification, et partant sa preuve par les séances, revêtent un aspect essentiellement ludique. Toute idée sérieuse aura inévitablement sa contrepartie bouffonne, parodique. De cette manière se trouve instauré un principe « supérieur », qui est partout à l'œuvre dans les textes et les réunions hydropathesques, celui de jeu ou de fantaisie, d'une impossible adhésion, autrement que ludique, à une idée sérieuse. Dans ce sens, nous allons parler d' « espace performatif » : agencement de données spatiales, textuelles aussi bien que physiques, qui, à travers la représentation, instaure un principe fondateur de la communauté.

Les marches hydropathesques

A quoi correspond plus exactement cette image de la communauté artistique? Pour mieux la cerner, examinons deux chansons de Georges Lorin, dont les hydropathes constituent à la fois le destinataire et le sujet[1]. La première, « Le Bon Diable », parue dans le deuxième numéro du journal, connaît un grand succès et, très vite, « tend à devenir le *chant national* des hydropathes »[2] :

[1] Emile Goudeau les appelle « marches hydropathesques » et note que la seconde chanson, « La Ronde du retour » était chantée à deux cents voix, ce qui faisait un « rude effet » (*Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 215).
[2] Le Sténographe, « Séance du mercredi 12 mars », *L'Hydropathe* du 20 mars 1879, p. 4: « Georges Lorin nous a

« LE BON DIABLE
Chanson dédiée aux Hydropathes

Des gens à très-bonne tête,
Troubleurs de fête,
Troubleurs de fête,
Disent de moi, bien du mal,
C'est égal.

Dans mon enfer, on s'amuse,
Du moins, je le crois,
La grande reine est la Muse,
L'art est le grand roi…
Je suis bon diable!
Ah! ah! venez avec moi!

La fillette brune ou blonde,
A taille ronde,
A taille ronde,
Chasseuse du noir souci,
Vient aussi.

Pour la mignonne causette,
Il n'est pas de loi.
La reine, c'est la bluette
L'amour est le roi…
Je suis bon diable!
Ah! ah! venez avec moi!

Dans mon antre on ressuscite
La réussite,
La réussite.
On n'y chante point les vers
De travers.

Chacun descend dans l'arène
Sans peur du tournoi.
La sympathie est la reine,
Le bon sens est roi…
Je suis bon diable!
Ah! ah! venez avec moi!

Chez moi, personne ne grille,
Le punch seul brille,
Le punch seul brille,
Mes flammes ne font des leurs *[sic]*
Qu'en les coeurs.

Acourez, fils de la peine,
Prêtres de la foi,
L'espérance est notre reine,

---

chanté le *Bon Diable* qui tend à devenir le *chant national* des hydropathes ».

Le succès est roi…
Je suis bon diable!
Ah! ah! venez avec moi!

Que le diable vous emporte!
Jeune cohorte,
Jeune cohorte!
Souhaitez-le, sans terreur,
Tous en coeur.

Dans ma jeune République,
Venez sans effroi.
La femme est la reine unique,
Tout le monde est roi…
Je suis bon diable!
Ah! ah! venez avec moi! »[1].

Invitation adressée aux hydropathes, cette chanson se présente comme une réfutation du point de vue des gens « à très bonne tête » et « troubleurs de fête », selon lequel vivre dans la joie et dans la dissipation serait un enfer au sens moral du terme. En prenant l'expression « bon diable » au pied de la lettre, comme un oxymore, le texte construit, au premier plan, la représentation d'un enfer paradisiaque où les seules flammes sont celles de l'inspiration, de l'amour et du punch, un enfer positif qui prend le contre-pied de la morale austère. C'est un espace de fête et de divertissement, en opposition avec la société des gens sérieux, d'où le « noir souci » est chassé, où l'on cause librement et où l'on apprécie les étincelles de l'esprit ou les petits ouvrages d'esprit, agréables et sans prétention (« la bluette »). La simplicité n'amoindrit pas la qualité, car on y chante bien les vers.

Le recours à l'imaginaire religieux populaire amène, par association, puisque c'est au Moyen Age que cette représentation de l'enfer et du diable est née, l'évocation d'un espace médiéval, celui du tournoi et de l'arène, auquel se rattachent les figures du roi et de la reine présentes dans chaque sizain. Tout comme l'enfer en cause n'est pas un lieu de tourments, de même le tournoi n'est pas une rivalité sanglante, mais un combat métaphorique, un concours poétique sans autre loi qu'une éthique du bon sens et de la sympathie pour les autres. L'idée de combat permet enfin le glissement vers un espace « classique » avec l'évocation de la « cohorte » et de « ma jeune République », mots qui suggèrent une distance à l'égard de l'autre république, la grande, qui s'invente difficilement entre 1877 et 1879, à laquelle s'oppose aussi l'affirmation de l'égalité absolue dans le vers « Tout le monde est roi ». En mettant l'accent sur la jeunesse, le poème revendique également comme trait principal de la communauté artistique l'esprit contestataire et non-conformiste associé depuis les

[1] *L'Hydropathe* du 5 février 1879, p. 4.

romantiques aux « jeunes ». La devise monarchique « une foi, une loi, un roi » laisse la place au moi triomphant, mais un « moi » qui s'identifie en même temps à « tout le monde ».

Peu d'éléments du texte autorisent le transfert de sens de l'espace de la fiction à l'espace théâtral du groupe. Le texte est vaguement lié aux hydropathes par la dédicace et par l'utilisation du vocabulaire latinisant, justifiée par le contexte des réunions dans le Quartier Latin. De la même manière, Goudeau intitule « Les Romaines » une section de son premier volume de vers *Fleurs du bitume*[1], en prenant au pied de la lettre l'adjectif « latin » pour construire une mythologie urbaine. Ainsi, les hydropathes se font valoir en tant que représentants du quartier des jeunes étudiants ; ils légitiment leurs activités en s'appropriant une représentation du quartier, tout comme le fera Le Chat Noir plus tard à Montmartre, autre quartier « marginal » de la ville.

Malgré la dédicace et les allusions au Quartier Latin, le lien entre le texte et l'espace théâtral des hydropathes n'est effectué que pendant la représentation du texte dans la Salle de l'Ermitage, 29 rue Jussieu, lorsque des correspondances sont instituées entre ce que le texte dit et ce qui se fait pendant la réunion et que les hydropathes sont invités à considérer cet espace où ils se sont rassemblés pour boire, chanter et réciter des vers comme le double réel de l'espace de la fiction. Comme nous l'apprend *L'Hydropathe*, ce texte est, en effet, chanté en introduction à la séance : il propose donc une image de la communauté idéale, qui sera mise en oeuvre dans les activités artistiques qui lui succéderont. Le texte évoque une communauté que la séance est censée refléter par son déroulement.

Mais la chanson présente aussi cette communauté comme une fiction due à une manipulation du langage, à une syllepse de sens. Si, d'une part, cette figure appelle sa réalisation, d'autre part, par l'acrobatie verbale, elle est montrée comme une pure construction de l'esprit. Lorin fait semblant de prendre au sérieux le sens propre de la locution figurée « un bon diable », signifiant couramment un homme facile, de joyeuse humeur, sur lequel il fonde tout l'espace de la fiction, en maintenant au fond le sens figuré dans la représentation de l'enfer comme lieu de joie et de simplicité. Il répète cette expression dans le refrain « Je suis bon diable!/ Ah! ah! venez avec moi! » et il la renouvelle dans l'interprétation mot-à-mot d'une autre locution, « que le diable vous emporte », dans les vers « Que le diable vous emporte!/ […]/ Souhaitez-le, sans terreur,/ Tous en chœur ». En jouant sur l'ambiguïté, Lorin propose à la fois une figure de l'hydropathe comme double paradoxal (la figure du diable sera largement exploitée, comme nous le verrons, par le fondateur du Chat Noir, Rodolphe Salis)

[1] Emile Goudeau, *Fleurs du bitume. Petits poèmes parisiens*, Paris, Lemerre, 1878.

et une figure de la communauté hydropathesque : mais ces figures sont montrées comme des produits d'un simple jeu de mots.

La seconde chanson de George Lorin, « La Ronde du retour (Aux Hydropathes) »[1], chantée à l'ouverture de la séance de la rentrée, fonctionne selon le même principe : le rapport entre l'espace de la fiction et l'espace théâtral est montré à travers un poème chanté au début de la réunion. L'image de la communauté artistique élaborée dans le texte préfigure celle qui devrait résulter de la séance et lui attribue une signification plus générale, en l'inscrivant dans le rituel des réunions passées et futures. Le poète décrit les amis Hydropathes en déplorant leur longue absence :

« Longues furent vos absences!
De Profundis! les vacances.
On voit, fortes,
Vos cohortes,
Par les portes,
Revenir… ».

Ensuite, s'identifiant à eux dans un « nous » collectif, il pense avec satisfaction au nouveau cycle de séances et exprime ses attentes fondées sur le souvenir des réunions précédentes. Le poème désigne l'espace théâtral comme une aire de fête où a lieu une « émeute littéraire » qui fait frémir les bourgeois ridicules :

« Pour sûr, encore, les bourgeois vont frémir!
Les bonasses!
Et leurs faces,
Très cocasses
Vont blémir.

Car l'émeute littéraire,
Va regronder dans notre aire,
Et nos fêtes
De poëtes
Sur leurs têtes
Vont tonner… »

Les musiciens sont prêts, tous doivent donc dire adieu à la nature qui désormais sera « évoqu[ée] » au seul « rythme de [leurs] vers ». Par contraste avec les bourgeois, les poètes puisent leur énergie dans la nature, dont ils doivent pourtant se détacher pour pouvoir créer. Dans la dernière strophe, le président agite sa sonnette et ouvre la séance en réclamant le silence et en souhaitant à tous « Bonne chance/ Et grand succès! ».

Ce texte rattache l'espace de la fiction à l'espace théâtral beaucoup plus que ne le fait

[1] Cette chanson a été chantée à la séance du 1er novembre 1879 et publiée dans *L'Hydropathe* du 10 novembre 1879, p. 3.

« Le Bon Diable » : en plus de la dédicace, « La Ronde du retour » s'ouvre sur le nom du groupe et finit par les gestes et les paroles du président. Le texte est donc, au premier niveau, une description de ce retour qu'est la rentrée et de l'ouverture de la séance. Mais, alors même qu'il désigne l'espace théâtral et les participants, le texte construit une image générale du groupe et de ses réunions, répondant ainsi à un besoin de retrouver et de réaffirmer l'identité du groupe après une longue interruption. Toujours nombreux, toujours sans prétentions, les Hydropathes recommenceront à terroriser les bourgeois par leurs fêtes; chaque fête se déroulera selon un rituel bien connu : les poètes pourront chanter la nature dont ils gardent la nostalgie, le président fera « sa tête » habituelle, agitera « sa sonnette » pour ouvrir la séance en prononçant, comme toujours, des mots d'encouragement.

Comme dans « Le Bon diable », cette image du groupe est présentée à travers des jeux de langage. Le poète construit une image sérieuse de la communauté, dont il se moque en arrière-plan. Dès la première strophe, « Enfin, voici les amis, tour à tour,/ Hydropathes/ Sans épates,/ Sur leurs pattes,/ De retour », la valeur principale du groupe, la simplicité est l'effet d'une paronomase qui évoque également une des premières significations trouvées pour le nom du groupe, « des animaux fantastiques à pattes de cristal »[1]. Dans la deuxième strophe, les mots initiaux du psaume funèbre 129, « De Profundis », qui qualifient souvent chez Goudeau, dans une tradition baudelairienne, la souffrance et le désespoir du poète[2], expriment la douleur causée par l'absence des amis, mais peuvent se lire aussi, grâce à la rupture syntaxique qui s'accompagne d'une rupture de ton, comme une auto-parodie ou une moquerie des vacances dans les « profondeurs ».

Dans la strophe six, enfin, dans l'adieu sérieux à la nature où sont énumérés tous les éléments auxquels il faut renoncer, un élément incongru, insinué dans la série, engendre une dissonance et transforme le tout en une blague :

« Adieu donc! les paysages,
Lacs, torrents, ruisseaux, rivages,
Foins, fougères,
Ménagères,
Les bergères,
Le grand air… »

La vision du texte et de la représentation que proposent ces deux chansons est similaire à la conception de Stéphane Mallarmé, concernant la nécessité de confronter le public à des

[1] Emile Goudeau, *La Revue moderne et naturaliste* du 27 décembre 1878, cité dans Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 324.
[2] Voir par exemple Emile Goudeau, *Fleurs du bitume*, *op. cit.*

figures essentielles ou simplifiées de lui-même. Précisons toutefois que ce que le poète appelle « essentielles figures »[1] sont des figures qui tendent vers une grande abstraction et stylisation. Dans ses « Notes sur le théâtre » rédigées pour *La Revue indépendante* de 1886 à 1887, Mallarmé souligne que ces figures qui se rapportent toujours à l'essence de l'être humain, même si elles revêtent inévitablement des aspects divers, doivent toujours être montrées comme étant le produit de la fiction. Les écrits critiques de Mallarmé indiquent plusieurs procédés qui peuvent aider à atteindre ce but esthétique, que le poète semble avoir projeté d'employer tous dans le « Livre » : soit un décalage constant dans la représentation comme il l'exige pour la mise en scène d'*Hamlet* ; soit, encore, un dévoilement du « néant » à « l'instant final » dont il déplore l'absence dans *Francillon* de Dumas fils[2] ; soit, enfin, un agencement de scènes symétriques, « contrastées et retournées », exposant « la fée littéraire unique, la Fantaisie », qu'il admire dans la farce *Gotte* de Meilhac[3].

Comme l'a montré Mary Shaw, Mallarmé attribue aussi une grande importance à la parodie et à l'auto-parodie dans la monstration de la fiction[4]. Celles-ci jouent un rôle essentiel dans bon nombre de ses textes, mais aussi dans sa conférence *La Musique et les Lettres*, prononcée à Oxford et Cambridge en 1894, dans son toast déclamé au septième banquet de *La Plume* en 1893, dans ses réponses à différentes enquêtes, ainsi que dans sa conception du « Livre ». Dans le sonnet prononcé à l'occasion du banquet de *La Plume*, par exemple, au point culminant de la cérémonie, dans le geste très noble du salut, le poète se moque de lui-même, en signalant son état d'ivresse :

> « Une ivresse belle m'engage
> Sans craindre même son tangage
> De porter debout ce salut »[5].

Pourquoi Mallarmé prête-t-il une si grande attention à l'autodérision, ainsi qu'à l'identification du sérieux et du comique ? Devant « l'appellation de Maître », « élargissez le rire à crever cette farce », exige-t-il dans « Solitude »[6]. De même, dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé interroge ses auditeurs : « Ai-je, quand s'offrait une causerie, disserté,

---

[1] Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante* du 1er février 1887, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 287. Dans sa critique du *Crocodile* de Sardou, Mallarmé écrit: « Appuyant sur des moi de rencontre, nommément il en fait Monsieur un tel, Madame une telle et satisfait à la badauderie sans présenter, d'après la haute esthétique, plutôt d'essentielles figures ». Dans « Le Genre ou des Modernes », Mallarmé parle de « type abstrait » (*Divagations*, *Œuvres complètes* II, *op. cit*., p. 186).
[2] Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante* du 1er mars 1887, *op. cit.*, p. 291.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante* du 1er février 1887, *op. cit.*, p. 288.
[4] Mary Shaw, « Parody and Metaphysics: Le Coup du "Livre" », *Romanic Review* 93 (4), novembre 2002, 445-456.
[5] Stéphane Mallarmé, « Salut », *Poésies*, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1998, p. 4.
[6] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *Divagations*, *op. cit.*, p. 257.

ajoutant cette suite à vos cours des matinées; enfin, fait une leçon? ». Il récuse « la spécieuse appellation de chef d'école vite decernée par la rumeur », en se désignant lui-même comme un « mystagogue » qui n'est pas à sa place en dehors de « son laboratoire » – initiateur à un « Mystère » supérieur que la situation d'énonciation en public surprend, cependant, dans un geste comique, mystificateur : « La situation, celle du poète, rêvé-je d'énoncer, ne laisse pas de découvrir quelque difficulté, ou du comique »[1].

Au-delà de la communion – intime et supérieure – dans l'oeuvre, Mallarmé pense qu'une communauté réelle des écrivains n'est possible dans l'espace public que sur le mode de la fête : on n'y expose aucun enseignement, on n'y communique aucun savoir-faire poétique, enfin on n'y « déroule » aucune idée, en l'étalant « jusqu'au bout comme un phénomène public »[2]. Nous reviendrons plus tard au choix de cette posture modeste. Dans « Salut », comme nous verrons, la communauté des poètes, « divers amis », ne se fonde sur aucun savoir partagé, mais sur la célébration de l'essence même du métier du poète, l'effort suprême de la création contre le néant et le hasard.

Les hydropathes s'opposent, eux aussi, à l'idée d'école et entendent réaliser une communauté de la fête. Pour Mallarmé, la fête réunit nécessairement deux générations, elle est « ivresse, la fusion de récents avec la lumière aînée » ou « noces d'esprit »[3]. Elle est aussi « loyauté, presque devoir » pour l'écrivain aîné, car « il ne faut […] qu'une lacune se déclare dans la succession du fait littéraire, même un désaccord »[4]. La fête des hydropathes, elle, se définit comme une fête entre les « jeunes » qui à la fois revendiquent et se moquent de leur « marginalité » et qui, en même temps, célèbrent en commun l'absence de credo, l'impossible adhésion sérieuse de l'esprit à une idée. Nous allons montrer dans ce qui suit que cette approche implique aussi des rapports spécifiques entre l'espace de la fiction, l'espace textuel et l'espace théâtral.

L'idée d'une fête poétique simple, en marge de la société correcte et sérieuse, était présentée à l'assemblée sous un angle moqueur par Georges Lorin. Le public était, à son tour, invité à concrétiser son modèle textuel, sous une forme ludique, elle aussi.

---

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Œuvres complètes II, *op. cit.*, pp. 70-71.
[2] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *op. cit.*, p. 260.
[3] *Ibid.*, p. 257.
[4] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 70.

Un espace démocratique

Comme le groupe du Chat Noir, où certains se retrouveront plus tard, les hydropathes souhaitent créer des réunions où différents arts, formes littéraires et opinions esthétiques, politiques et religieuses peuvent coexister. Pour eux, il est important que chaque poète soit original, idée pour laquelle Goudeau invente, sur un ton parodique et avec une emphase d'autodérision, l'étiquette de « personnalisme » :

« S'il y a au monde une chose que nous aimions par-dessus tout, par-dessus le vrai, le bien et le beau, par-dessus nos propres vers et notre prose (voyez si nous allons loin), c'est l'originalité: le *personnalisme*, véritable étiquette d'une école qui a la prétention de renverser les écoles. A ce titre, Rollinat est des nôtres, précisément parce qu'il n'est pas des nôtres »[1].

Le personnalisme se manifeste aussi bien sur le plan du style qu'au niveau de la personnalité de l'écrivain, conçue comme une véritable œuvre d'art qui doit être montrée au public. « Les hydropathes, affirment Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, se sont construits sur une différence et non sur une identité partagée. Commune parodique, elle rassemble les "jeunes" autour d'un sentiment d'exclusion du champ littéraire et artistique. Sa faille est de n'avoir aucun autre programme et de n'exister que sous cette forme grégaire »[2]. Certes, à la différence du naturalisme théorisé par Zola dans divers journaux à la même époque, auquel ils s'opposeront à plusieurs reprises en le ridiculisant ou en le parodiant, les hydropathes, en effet, n'ont à aucun moment une visée esthétique commune, clairement définie. Mais, comme nous avons vu, car les hydropathes ne l'affirment que de manière oblique, c'est sur l'exposition même de l'absence de tout credo qu'ils fondent leur groupe.

Leurs textes et leurs représentations respirent un scepticisme souriant, un refus ferme, mais dépourvu d'agressivité, de toute dogme, fût-il esthétique ou politique, annonçant ainsi, comme le souligne aussi Daniel Grojnowski, le groupe Dada et le premier surréalisme[3]. Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur remarquent que les hydropathes « occupent une position d'entre-deux »[4], entre le moment de l'art pour l'art en amont et les mouvements décadents et symbolistes en aval, pour lesquels il est nécessaire de théoriser leurs pratiques. Les hydropathes, même si beaucoup d'entre eux publient des articles « sérieux » dans d'autres journaux et revues, ne sont pas théoriciens dans leurs séances et dans leur journal, ce qui

---

[1] Emile Goudeau, « L'Hydropathe Rollinat », *L'Hydropathe* du 5 mai 1879, p. 2.
[2] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 64.
[3] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 49.
[4] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 67.

donne une forte cohérence ainsi qu'un air d'expérimentation artistique à la double entreprise hydropathesque. Cette « horreur » de la théorie les rapproche également de la conception que se fait Mallarmé de la communauté littéraire, comme on aura l'occasion de voir.

Quant à leur marginalité, elle est certainement d'abord vécue. Hantés par la « névrose d'échec »[1], les hydropathes se présentent eux-mêmes comme les initiateurs d'un renouveau littéraire et artistique au Quartier Latin. Pour conjurer le sentiment de l'échec, ils republient aussi dans *L'Hydropathe* des articles consacrés à leur groupe par des personnalités comme Franscisque Sarcey ou Jules Clarétie. N'ayant qu'un accès très limité aux institutions littéraires officielles (éditeurs, revues, etc.), où subsiste encore le système du parrainage par un écrivain reconnu, les « jeunes » mettent en place leurs propres institutions de publicité[2].

Mais cette marginalité vécue est transposée en une marginalité littéraire. Etant incorporée aux textes et aux représentations, elle se rattache évidemment à une tradition littéraire de la marginalité, qui trouve son modèle dans la personnalité de François Villon. L'image du poète solitaire, incompris par la société, consacrée par les romantiques, puis par Baudelaire, est radicalisée par Verlaine dans la série *Les Poètes maudits*, publiée en 1883 dans le journal *Lutèce* de l'ex-hydropathe Léo Trézénik. Pour Verlaine, la marginalité n'est pas une fatalité subie, mais bien plus une position revendiquée, voire un signe de toute-puissance, qui joint au dédain du succès et de la gloire, la « haine » contre tous, même contre « le vulgaire des lecteurs d'élite »[3]. Les hydropathes ne vont pas aussi loin : s'ils ne dédaignent pas le succès et « créent l'évènement »[4] sur leur scène et dans leur journal pour aller au devant de cette renommée qu'ils ne se contentent pas seulement d'attendre, ils méprisent, par contre, tout intérêt strictement matériel. Ce qui sépare davantage les hydropathes de la conception de Verlaine, c'est bien plus le fait qu'ils n'affirment pas la marginalité comme une vérité absolue. Leur marginalité est une marginalité grégaire, autoironique. La marginalité du poète constitue un thème de prédilection dans des textes que les hydropathes récitent ou chantent en groupe, mais elle y est à la fois montrée et tournée en dérision. Le poète est souvent un marginal, un raté à tous les niveaux : social, amoureux et métaphysique. Mais le tragique de la situation est toujours contrebalancé par le rire collectif. « Rageusement il faut que mon rire s'étende/ Je suis clown sans savoir ni pourquoi, ni

---

[1] *Ibid.*, p. 34.
[2] *Ibid.* Sur l'importance de la publicité dans la bohème fin-de-siècle, voir aussi Jerrold Seigel, *op. cit.*, pp. 207-230.
[3] Paul Verlaine, « Avant-propos », *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1888, p. 1.
[4] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 63.

comment », dit Goudeau dans un de ses *Poèmes ironiques*[1], dans lequel il confesse son naufrage physique et spirituel.

L'un des textes qui illustre le mieux l'identification des extrêmes du sérieux et du comique est « La Mort du poète » du poète-chansonnier Maurice Mac-Nab. Dans ce poème paradoxal, il est impossible de déterminer la direction de l'engagement du locuteur, ce qui laisse l'idée – de la marginalité et de sa conséquence funèbre, le suicide – en suspens entre deux significations contraires, l'une grave, l'autre drôle :

« C'était un homme long, déhanché, sec et blême,
Vêtu d'un habit vieux autant que l'univers;
Sa vie était un mythe et sa bourse un problème :
Chacun le croyait fou, car il chantait des vers!

Or cet homme, songeant à des jours plus prospères,
S'en allait à pas lents sur le pont des Saints-Pères :
(Ce pont que fait trembler le poids des omnibus
Ainsi qu'un régiment sous le choc des obus!…)

Il regardait la Seine, infâme pourvoyeuse
De la mort! cette Seine à la chanson joyeuse,
Plus perfide que les sirènes de jadis,
Dont le murmure lent n'est qu'un *De Profundis*!
……
Je ne connaissais pas ce malheureux bohême,
Et, pourtant, j'ai pleuré, quand j'ai su le soir même
Qu'on avait retrouvé son cadavre à Puteaux.
'Homo sum, et nihil humani a me alienum puto!' »[2]

Dans ce poème, l'aspect tragique est neutralisé par le commentaire hyperbolique concernant l'état du Pont des Saints-Pères ou encore, dans les deux derniers vers, par la rime surprenante du toponyme « Puteaux » avec le terme latin « puto ».

Les hydropathes affirment leur marginalité par les sujets qu'ils abordent dans leurs textes. Ils prennent comme matière les événements insignifiants de la vie quotidienne, ce qu'on peut appeer « l'infra-ordinaire », en se faisant « les chiffoniers du réel »[3]. Mais la marginalité résulte également du traitement formel, du choix de la simplicité, voire d'un certain minimalisme, d'une préférence pour les formes brèves et les registres de langue qui relèvent de la culture populaire. Souvent, comme dans « La mort du poète » de Mac-Nab, la marginalité esthétique compense le sérieux de la marginalité thématique.

L'identité éclatée d'un groupe qui rend possible la coexistence des diversités et des

[1] Emile Goudeau, « Réponse à l'auteur des *Pervenches* », *Poèmes ironiques*, Paris, Ollendorf, 1884, p. 135.
[2] Maurice Mac-Nab, « La Mort du poète », *Poèmes mobiles*, Paris, Vanier, 1886.
[3] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, pp. 68-69.

divergences, apparaît, de manière emblématique, dans le nom « surdéterminé » du cercle[1]. « Hydropathes » est un mot-valise destiné au succès grâce à son ambiguïté même, à son absence de référent précis et aux significations et interprétations multiples, voire contradictoires qu'il n'a cessé de générer. Le terme est un amalgame de références littéraires et musicales, polysémique par ses composantes et ses sonorités, pour lesquelles diverses rimes, homonymes et jeux de mots ont été trouvés dans de nombreux poèmes, polysémique aussi par toutes les fausses étymologies et les motivations que les hydropathes ont inventées pour l'expliquer.

C'est la contradiction inhérente à l'appellation qui attire tout de suite l'attention. Par son origine médicale, le nom renvoie à ceux qui (se) guérissent par l'eau, à l'hydrothérapie, signification à laquelle font écho, dans les poèmes, le nom de Goudeau et celui de l'hôtel Boileau où se réunit le groupe à un certain moment :

> « Laissons s'épanouir la jeunesse ravie
> Mêlant l'Amour au vin, poésie à *Goudeau*;
> L'Avenir saura bien distinguer les *Boileau*. »[2].

En même temps, il désigne ceux qui ne supportent pas l'eau, ceux qui, comme Baudelaire, et à l'opposé des poètes anciens et néo-classiques qui cherchent leur inspiration aux sources d'Hippocrène sur le Parnasse, mettent désormais le vin sur le même plan que la poésie[3].

Le groupe n'arrivera pas à dépasser sa condition itinérante : le Café de la Rive Gauche est remplacé à la fin de 1878 par l'hôtel Boileau, 19 rue Cujas, puis le 12 mars 1879 par un autre local, 29 rue Jussieu, dont la Salle de l'Ermitage ressemble à un théâtricule. L'errance au Quartier Latin fait partie de l'autoportrait collectif. La même instabilité se manifeste dans le cas du journal, qui garde à peu près la même structure, mais dont le titre oscille entre le singulier et le pluriel et varie souvent le dessin et les lettres de son frontispice[4].

---

[1] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 44.
[2] Ben-Mill, « Salut aux Hydropathes », *L'Hydropathe* n° 5 du 20 mars 1879, p. 4.
[3] Le sens médical du mot, indiqué par Littré, apparaît dans le roman *Les Aventures de Jérôme Paturot* (1842) de Louis Reybaud où il renvoie à une école allemande de médecine alternative présentée comme une charlatanerie. La valse *Die Hydropathen* de Joseph Gungl qui avait attiré l'attention de Goudeau lors d'un concert, évoque le son cristallin des bouteilles d'eau que transportent les infirmiers (hydropathes) des stations thermales (voir François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994, pp. 100-101). Caradec souligne l'ambivalence du suffixe « –pathe », qui désigne en français le malade tandis qu'en allemand il renvoie au guérisseur. Voir aussi, pour les multiples interprétations du nom, Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 44.
[4] *L'Hydropathe* est un bimensuel de quatre pages, de format réduit, vendu au prix de 10 centimes. Les numéros 1 et 3 de 1880, ainsi que les numéros de *Tout-Paris* comportent 8 pages qui se vendent à 15 centimes. Entre 22 janvier 1879 et 26 juin 1880, on compte 24 numéros la première année et 13 numéros la seconde année. Le titre du journal varie entre *L'Hydropathe* (numéros 1-4), *Les Hydropathes* (numéros 5-12), puis de nouveau *L'Hydropathe* jusqu'à ce qu'il soit remplacé par *Tout-Paris*, à partir du numéro 9 du 23 mai 1880, lorsque la

L'hésitation entre plusieurs appellations – « club », « cercle », « association » ou « société » – montre le refus d'une esthétique et d'un règlement précis. Dans *L'Hydropathe*, des termes plus neutres comme « cercle » et « société » remplaceront la désignation initiale ambiguë de « club », mot qui a une connotation républicaine et révolutionnaire. Le refus de faire de la politique est en effet une caractéristique des hydropathes :

« Qu'on ne nous dise pas non plus, qu'en supprimant toute doctrine littéraire, et toute foi politique (car la politique est déposée au vestiaire des hydropathes), qu'on ne nous dise pas que nous abaissons le niveau, que nous desséchons la meilleure partie du domaine artistique. Phrases que tout cela! Ne peut-on garder dans son for intérieur le culte que l'on veut? qui empêche l'un d'être bonapartiste, l'autre républicain, l'autre orléaniste? celui-ci d'aimer Hugo, celui-là Zola, et ce dernier, Racine? Quelle profession de foi avons-nous le droit d'exiger? aucune ».[1]

Le mot « club » renvoie aussi à une association de type élitiste, comme le Jockey Club fondé en 1834 ou le Yacht Club fondé en 1867, à laquelle s'oppose la volonté d'ouverture totale des hydropathes qui veulent réaliser le cadre oecuménique et démocratique que *La République des lettres* de Catulle Mendès n'a pas été à même de fournir aux artistes[2].

Les hydropathes choisissent un lieu public et populaire par opposition au salon, un lieu intermédiaire aussi en ce qu'il offre une certaine intimité tout en restant ouvert « aux grands courants de l'opinion publique », appréciés par le critique Sarcey qui décrit indistinctement

---

rédaction, plus ambitieuse désormais et s'attendant à avoir plus de ressources financières, déménage sur la rive droite, dans la rue Richelieu. Le changement de maquette du journal est à rapprocher de l'image des hydropathes comme nomades. Cet amateurisme s'oppose, comme nous allons voir, à la régularité de publication de l'hebdomadaire *Le Chat Noir* et à son utilisation systématique d'un même frontispice.

[1] Emile Goudeau « La Coterie », *L'Hydropathe* du 10 décembre 1879, p. 2. Voir aussi Tristan, « Les Hydropathes en province », *L'Hydropathe* du 10 juillet 1879, p. 4 (« La politique est interdite, le cercle est exclusivement artistique et littéraire ») et *Tout-Paris* du 23 mai 1880, p. 3 (« La politique sera mise dehors, elle chasserait l'esprit »).

[2] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur mettent en évidence l'importance de la brasserie Sherry-Cobbler pour la littérature de l'époque (*op. cit.*, p. 41, 100 note). Ils signalent qu'en 1875, cet établissement « [offre] un incroyable mélange d'écrivains et de générations », « les Parnassiens de la première heure avec Catulle Mendès, François Copée, Paul Arène, Albert Mérat, Léon Valade, Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam; le groupe des Vivants: Maurice Bouchor, Jean Richepin, Raoul Ponchon, Paul Bourget, les peintres Tanzi et Michel de l'Hay, Germain Nouveau; et la jeune génération: Sapeck, Maurice Rollinat, Georges Lorin, Adelphe Froger, Guillaume Livet, Adrien Lefort, Alexandre Hepp, Vautrey, Edmond Deschaumes ». André Gill, Charles Cros, Emile Goudeau le fréquentent aussi. Ce mélange est dû notamment à la parution de *La République des lettres* de Mendès, dont le Sherry-Cobbler sur le Boulevard Saint-Michel est devenu « l'annexe de la salle de rédaction ». Cette revue mensuelle a comme programme une démocratisation des lettres, accès égal à des écrivains célèbres et à des débutants, qu'elle ne réalise pas en fait, et l'oecuménisme, accueil de tendances esthétiques et littéraires divergentes, qui ne dure pas longtemps. Subventionné par un des jeunes, Adelphe Froger, le journal déménage en 1876 sur la Rive droite, rue de Chateaudun, en décevant ainsi toute une génération d'écrivains débutants, et s'achève en juin 1877.

les hydropathes comme un « nombreux auditoire », une « élite de jeunes artistes » et même une « famille »[1]. Goudeau dépeint également le café, « ce prolongement de la rue parisienne », comme « le jardin d'Académus », « l'agora » ou le « forum » de Paris[2], faisant ainsi du café tantôt le lieu de formation d'une élite tantôt l'espace public de la cité. Le cercle donne de lui-même l'image d'un groupe qui opère la jonction entre l'élite et la foule, qui établit la communication entre la grande culture et la culture populaire. D'une part, le café reste pour les hydropathes un lieu de prédiffusion, favorable à l'échange d'idées, une sorte de banc d'essai où se révèlent et se forment les jeunes talents. Mais, en même temps, il devient un véritable lieu de spectacle. Les poètes, « chanteurs de rimes », doivent *dire* eux-mêmes leurs oeuvres devant un public nombreux sur « une scène quelconque », malgré leur accent provincial, « leurs gestes incohérents et leur gaucherie d'allure », marqueurs d'originalité qui font de la récitation un événement spécial de rencontre avec l'auteur du texte[3]. Les hydropathes attribuent au spectacle de multiples fonctions : il fait connaître les artistes, il divertit, il instruit. Les jeunes « destinés à devenir la haute bourgeoisie », étudiants en droit ou médecine qui font partie du public, sont rendus sensibles à des notions de poésie et d'art et découvrent des oeuvres inconnues[4]. Car, en général, « il faut que le public apprenne à se passionner pour autre chose que des animaux de ménagerie, et des ballets qu'il contemple de ses yeux de sultan hébété »[5].

Si les hydropathes parlent parfois de « public délicat et d'élite » ou de « temple hydropathesque »[6], ils insistent bien plus souvent sur l'ouverture du cercle à la foule. Ils participent à l'organisation de fêtes publiques au Quartier Latin, telles que les fêtes anniversaires de Voltaire et de Molière. Une association d'étudiants sous la direction de Félicien Champsaur, qui a « l'ambition de faire renaître les grandes luttes littéraires de 1830 »[7], obtient de Talien, le directeur du Théâtre de Cluny, que les pièces de jeunes dramaturges débutants soient jouées lors des matinées. Ils prennent part en outre aux matinées organisées par la Société de Lecture ainsi qu'aux matinées populaires de la Salle du Grand-Orient, rue Cadet, inaugurées en octobre 1879. Ils organisent enfin une séance-concert au

---

[1] Francisque Sarcey, « Les Hydropathes », *L'Hydropathe* du 22 janvier 1879, p. 3.
[2] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 88.
[3] *Ibid.*, p. 171.
[4] *Ibid.*, p. 220. Aux soirées des hydropathes, on récitait aussi les vers des poètes romantiques comme Hugo, Musset, Lamartine, Vigny, de même que de Murger et de Baudelaire, tandis que le peintre et chanteur Paul Abram chantait des airs de Verdi.
[5] M. Irlande (Achille Mélandri), « Lamento », *L'Hydropathe* du 28 octobre 1879, p. 2.
[6] Le sténographe, « Séance des hydropathes », *L'Hydropathe* du 25 juillet 1879, p. 4.
[7] *L'Hydropathe* du 19 février 1879, p. 2.

profit des pauvres en janvier 1880 dans la Salle Pierre-Petit, 6 rue Cadet, et Goudeau donne une série de conférences sur les « Les Jeunes » dans la Salle des Capucines, pendant lesquelles il récite et commente ses poèmes ou présente le goupe[1]. En dépit de ces activités de « popularisation » de l'art, la majorité des hydropathes refuse la noble conception romantique du poète, qui, comme dit Hugo, met le public sur la route du vrai, sans faire de concession au commun et au médiocre. « Je préfère le jugement de la foule, comme me le disait Rollinat ; Les règles et règlements doivent nous importer peu ; il y a ce qui plaît ou empoigne, il y a ce qui fait rire ou pleurer »[2], écrit Goudeau, qui penche vers une définition modeste du poète : « […] il [Georges Rodenbach] considère les poètes comme des apôtres – En la réalité des choses, ce sont des chanteurs destinés à amuser, à émouvoir, à attendrir, à étonner. Voilà tout »[3]. Cette conception rappelle plutôt le romantisme démocratique de Stendhal dans *Racine et Shakespeare* : si, dans sa *Préface de Cromwell*, Hugo affirme l'infériorité de la prose parce qu'elle est d'accès facile et que la médiocrité y est à son aise, Stendhal, par contre, traite l'alexandrin de « cache-sottise » et réclame un théâtre pour les « jeunes », dont le but principal devrait être de provoquer l'émotion, de faire pleurer ou rire, jouir et non pas raisonner. Dans le groupe des hydropathes, il faut le souligner, cette vision du poète n'est pas imposée comme une nécessité absolue, mais coexiste avec d'autres options comme celle tout à fait opposée de Rodenbach.

Les hydropathes célèbrent donc une communauté où les contraires se rencontrent, dont seul l'art rend possible l'accomplissement, comme le montre Goudeau dans son « anti-programme » intitulé « Aux Hydropathes » :

> « En m'emparant de la chaise plus ou moins curule qui est destinée au rédacteur en chef de l'*Hydropathe*, je sens mon cerveau bouillonner comme de l'eau savonneuse et s'élancer brillamment des bulles qui vont crever en discours qu'elles crèvent! […]
>
> *Deuxième bulle.* – S'il est au monde une plaine de Sennaar où se puissent réunir sans se heurter, ni se froisser, tous les fils de Sem, de Cham, de Japhet, c'est à coup sûr l'immense champ de l'Art, terrain neutre, fleuri de fleurs miraculeuses. Ils pourront se séparer par la suite, mais ils n'en auront pas moins été frères pendant cette heure là.
>
> Ce sont les hydropathes qui ont donné libre accès dans cette plaine.
>
> *Troisième bulle.* – Il fallait que *la bonne nouvelle* se répandît parmi les peuples des deux rives de la Seine, et que les Madeleinistes et les Italiens, comme les Montmartristes et les Batignollais, apprissent que la grande ombre de la Sorbonne cachait une lumière, petite encore, mais qui, étant flambeau, peut amener un incendie.
>
> Le journal l'*Hydropathe* a été fondé. Il vivra, il grandira. – J'annonce même avec

[1] Voir les comptes-rendus succints de ces conférences dans *L'Hydropathe* du 15 octobre 1879, p. 4, et *L'Hydropathe* du 28 octobre 1879, p. 4.
[2] Emile Goudeau, « L'Hydropathe Rollinat », *L'Hydropathe* du 5 mai 1879, p. 2.
[3] Emile Goudeau, « Bibliographie », *L'Hydropathe* du 25 juillet 1879, pp. 3-4.

une certaine joie qu'il grandira, et comme format, et comme rédaction.

Toutes les opinions littéraires y trouveront un écho; toutes les oeuvres pourront y prendre place.

Que les Hydropathes travaillent : le champ est ouvert »[1].

Les hydropathes sont proclamés les initiateurs d'une double communauté esthétique, physique et textuelle, qui offre l'image de l'humanité entière dans sa diversité – idée suggérée par la citation des noms des enfants de Noé. La structure du journal est analogue à celle de la séance, les deux permettant l'union des points de vue et des formes textuelles contraires, mais le texte a l'avantage de suppléer au cadre spatio-temporel limité de la réunion et d'assurer ainsi le lien entre la communauté artistique et la société entière. En même temps, dans l'introduction de sa proclamation, par l'ambiguïté syntaxique et l'attribution au mot « bulle » de deux sens opposés, Goudeau se moque de lui-même et de ses propres affirmations. Ainsi, le contenu de chaque bulle forme en même temps une bulle de savon, un rien éphémère émanant d'un cerveau bouillonnant, et une loi énoncée par l'autorité suprême. Le texte reproduit donc dans sa forme l'image de la communauté qu'il évoque et qu'il exhorte les hydropathes à réaliser. A cet appel correspondent plus tard des formules comme « La République sera hydropathe ou elle ne sera pas », une parodie de la célèbre phrase de Zola, « La République sera naturaliste ou elle ne sera pas »[2].

« FORMULE

Un Marseillais rencontre un autre maucot :

Mon bon, dit-il, LA REPUBLIQUE SERA CONSERVATRICE OU ELLE NE SERA PAS.

Non mon cer *[sic]*, dit l'autre, LA REPUBLIQUE SERA NATURALISTE OU ELLE NE SERA PAS.

Un gascon passe, rapide; mais ironique qui dit :

LA REPUBLIQUE SERA HYDROPATHE OU ELLE NE SERA PAS

EMILE HOLA »[3]

La dernière phrase est un énoncé publicitaire qui se fonde sur la parodie. Mais l'énoncé contient malgré tout un grain de sérieux. Dans son article, Zola avait utilisé la métaphore de la galère et de la navigation pour analyser la situation de la république. La république sera donc effectivement hydropathe, au sens où elle détestera l'eau et ne sombrera pas à la noyade générale prévue par le chef du naturalisme.

Comme le souligne Daniel Grojnowski, avec une formule qui met en évidence le

[1] Emile Goudeau, « Aux Hydropathes », *L'Hydropathe* du 5 mars 1879, p. 2.

[2] Emile Zola, « La République et la Littérature », article publié dans *Le Figaro*, Supplément littéraire, du 20 avril 1879.

[3] « Formule », *L'Hydropathe* du 5 mai 1879, p. 3.

paradoxe constitutif de leurs séances, les hydropathes « sont les premiers à organiser librement des réunions littéraires apolitiques, en même temps que républicaines et anticléricales »[1]. La politique est formellement exclue du cercle, mais lors de la première réunion, le 11 octobre 1878, une assemblée nombreuse, qui va d'ailleurs s'accroître au fil des mois, nomme Goudeau président, Lorin et Alfred de Puyferrat vice-présidents et adoptent par vote le nom d'hydropathes, suggéré par Goudeau. Paradoxalement, étant donné leur refus de faire de la politique, les hydropathes organisent leurs réunions selon le modèle démocratique de la Chambre des députés, avec ses fonctions (président, vice-présidents), son décor et ses objets (estrade, bureau, sonnette du président), ses procédures (vote) et son langage (décrets, déclarations solennelles d'ouverture et de clôture, le titre de « séance » pour les réunions et d'« assemblée » pour le groupe). La figure de l'Assemblée correspond tout à fait à l'image démocratique qu'ils se font de leur communauté, où les tendances les plus diverses doivent être représentées. Mais, comme nous allons voir, ces pratiques sont, en même temps, parodiques et auto-parodiques.

Ils montrent ainsi que l'art « fait de la politique », mais qu'il le fait autrement. Jacques Rancière souligne que les formes d'art – qui sont « des formes d'inscription du sens de la communauté »[2] – se fondent, tout comme les paradigmes politiques, sur un commun « partage du sensible » :

> « J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives […] Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps, des formes d'activités qui détermine la manière dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage »[3].

Les arts et les paradigmes politiques ont en commun « des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible ». Ce n'est que par ces propriétés que l'art sert ou conteste des entreprises politiques[4]. Les pratiques démocratiques des hydropathes participent pleinement de ce que Rancière appelle « le régime esthétique de l'art », par opposition au « régime représentatif » où les hiérarchies visibles dans chaque forme d'art, comme par exemple « la hiérarchie des genres selon la dignité de leurs sujets », sont dans un rapport d'analogie avec « une vision hiérarchique de la communauté ». Le régime esthétique, au contraire, est « celui qui proprement identifie l'art au singulier et

---

[1] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 41.
[2] Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 25.

délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales »[1]. Le régime esthétique est basé sur cette contradiction : il affirme l'autonomie de l'art, mais en même temps efface tout critère qui le sépare de la vie. Dans ce régime, c'est l'« interface créé entre des "supports" différents » qui est politique, et potentiellement subversive, car il révoque l'analogie propre à la logique représentative entre l'organisation hiérarchique des formes artistiques et l'ordre politico-social, en brouillant le partage de l'artistique et du non-artistique[2].

Les hydropathes vont inventer « l'espace et le programme du cabaret tel qu'on le connaît aujourd'hui encore », comme le remarque Daniel Grojnowski, en s'inspirant des cafés-chantants et des spectacles de variétés comme ceux des Folies-Bergères qui « présentent à un public mêlé une succesion de numéros brillants ». « Sur un mode à la fois plus convivial et "littéraire" », ils mettent au point un type de soirées qui seront par la suite « perfectionnées et commercialisées par Le Chat Noir »[3]. Les réunions des hydropathes se distinguent des spectacles populaires par l'absence d'intérêt pécuniaire, mais aussi par le fait que les auteurs représentent leurs propres productions. Cette pratique valorise la parole vivante et la mise en scène de l'écrivain comme faisant partie de la création artistique. Pour Goudeau, un poème ne se réalise pleinement que lorsque son auteur lui donne vie devant un public par un accompagnement prosodique et mimo-gestuel approprié :

> « Le vers de onze syllabes employé là ne prend toute sa valeur que quand le poème est déclamé par Maurice Rollinat; il fait passer à travers ce système claudicant l'intensité de la peur, de l'horrible peur dont le poète est saisi en ce pays berrichon si sauvage, mais qu'il adore parce que précisément *il y éprouve le vertige de l'épouvante* »[4].

L'auteur s'appuie sur le mètre et la forme poétique, mais, à la différence de « L'Art poétique » de Verlaine où le mètre est en lui-même source de musique, il amplifie leur valeur par ce qui est extérieur au poème, sa « figure ravagée, tourmentée, grimaçante, et la voix surtout, la voix dont les deux octaves avaient tour à tour d'exquises tendresses, des miaulements fous et d'empoignantes notes basses : tout cela impressionnait vivement et

---

[1] *Ibid.*, en particulier pp. 30-33.
[2] *Ibid.*, p. 21.
[3] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 45.
[4] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op.cit.*, p. 139 (c'est l'auteur qui souligne). Il parle du rondeau « L'hôte suspect » de Maurice Rollinat, publié dans *La République des lettres* du 25 mars 1877 et recueilli dans *Dans les Brandes* (1877).

remuait les nerfs »[1]. La diction et le chant, ne suivent pas les règles établies, mais exploitent au maximum toutes les possibilités et les contrastes de la voix et de la musique d'accompagnement. Comme souligne Steven Whiting, Rollinat donne des représentations quasi démoniaques, improvisant sa musique sans se soucier ni de respecter les lois de l'harmonie, ni de la transcrire sur papier, en y mêlant des sons non artistiques qu'on ne saurait noter sur une partition : des cris gutturaux, des gémissements, des grincements. De même, Jules Jouy joue toujours dans le registre le plus haut du piano, toujours à faux, en exacerbant les tensions internes, mais aussi externes, entre la musique et le chant[2].

La mise en valeur de l'acte de parole, accompagné de musique, dévalorise implicitement l'écrit, incapable de représenter cette parole vivante et l'instant où d'elle jaillit l'émotion. En même temps, la présence du « style parlé » dans les textes et dans le journal des hydropathes est envahissante. Une différence radicale est affirmée entre la parole et l'écrit et donc une séparation entre l'espace théâtral et l'espace textuel, alors que l'oralité dans le journal cherche, au contraire, à réduire l'écart entre l'écrit et la scène.

Au début de chaque séance, des « commissaires » recueillent les noms des poètes et des musiciens qui veulent monter sur scène – un tapis à l'hôtel Boileau, une simple estrade rue Jussieu – puis le président ou le vice-président dresse une liste des numéros en intercalant vers et musique et en alternant le gai et le triste[3]. Il n'y a donc pas de hiérarchie des sujets, des formes ou des arts, le seul critère de composition du programme étant cette récurrente opposition entre le comique et le sérieux. La même absence de hiérarchie caractérise l'espace textuel du journal qui juxtapose biographies, poèmes, blagues, histoires, annonces, chroniques, courtes analyses critiques, en alternant prose et poésie et en mêlant le littéraire au non-littéraire.

Cette idée d'égalité est aussi suggérée par la seule représentation graphique que nous possédons de l'espace théâtral des hydropathes, une illustration sur deux pages intitulée « Une Séance aux hydropathes ». Réalisé par Eugène Le Mouel, ce dessin célèbre, sans le dire explicitement, la deuxième année d'existence du journal (fig. 2)[4]. En exagérant, évidemment, elle présente le théâtricule de la rue Jussieu comme une grande salle de théâtre avec un parterre et deux larges balcons remplis de gens. Le public est vu de face, d'un point central, situé sur la scène, très peu en deçà du rideau, derrière l'artiste qui est en train de déclamer sur

[1] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 136.
[2] Steven Moore Whiting, « Music on Montmartre », dans Phillip Dennis Cate et Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, pp. 180-184.
[3] Pour la description des réunions, voir Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 188.
[4] *L'Hydropathe* du 15 janvier 1880, pp. 4-5.

scène. Dans les premiers rangs, nous reconnaissons les figures plutôt graves de plusieurs hydropathes. Le rideau annule l'illusion de la perspective qui est cependant maintenue dans la taille des silhouettes. Il prolonge en effet ses plis derrière les personnes du deuxième balcon, tandis qu'un homme du premier balcon le tient ouvert de sa main.

Cette affirmation-négation de la perspective – qui problématise l'opposition culturelle de la parole vivante et de la surface plate des signes muets[1] – accentue à la fois la capacité du dessin de rendre l'instant vivant de la parole (ce qui correspond, selon Jacques Rancière à la mimésis) et le lien étroit du dessin avec la page écrite (ce qui brouille la logique mimétique). Elle contribue à identifier l'espace théâtral et l'espace textuel du journal, sans annuler leur différence. Toute la salle, hydropathes et compagnie, est absorbée dans l'espace liminaire du rideau, dans l'encadrement qui normalement sépare la scène et la salle. A une représentation « traditionnelle » de l'espace théâtral se superpose une représentation purement fantaisiste qui conteste « la réalité » de la première conception. L'image montre l'identité profonde de l'espace scénique et de la salle, l'un et le multiple se reflétant ainsi l'un dans l'autre. L'illustration montre aussi l'égalité, l'interchangeabilité de toutes les instances : grâce à la focalisation de l'image, les spectateurs deviennent eux-même des acteurs pour l'acteur sur la scène et pour le lecteur. Ce dernier est lui-même invité à prendre part au jeu : de par sa position sur scène derrière l'acteur, il est mis en position d'acteur potentiel.

En outre, l'image fait de l'espace théâtral un espace où se trouvent réunies les opinions les plus différentes : les regards des spectateurs ne convergent pas vers l'artiste sur scène, qui occupe une position centrale, mais tous sont représentés dans des positions extravagantes ou des gestes exaltés, certains en train de crier ou d'interpeller d'autres gens. Le modèle parlementaire, évoqué par la tribune, est problématisé par l'emplacement de celle-ci de côté, et non pas au centre. S'il confère une forme d'organisation démocratique au groupe, ce modèle est toutefois parodié et décentralisé. Chaque spectateur peut prendre la place de l'acteur central.

L'espace textuel du journal construit, à son tour, une figure démocratique de la communauté à travers l'assemblage des textes, caractérisé par une rupture de tonalité similaire. L'espace textuel est « explicitement » présenté comme un analogon de l'espace théâtral.

[1] Jacques Rancière analyse ces liens entre le dicible et le visible, entre la parole vivante et le « plat » des signes, de Platon à « la "révolution anti-représentative" de la peinture », en montrant que dans le régime mimétique la perspective picturale est une tentative d'intégrer la vie au « plat » et qu'elle est donc liée à une valorisation de la parole vivante. Au contraire, le refus de la perspective rapproche de manière étroite le paradigme pictural de l'écrit, ce rapprochement étant lié à son tour au rôle grandissant joué par l'image dans la vie quotidienne moderne (*Le Partage du sensible*, *op. cit.*, pp. 19-21).

L'anti-programme de Goudeau, par exemple, pose ce rapport d'analogie tout en le subvertissant. La différence de nature entre l'espace textuel et l'espace théâtral est montrée de manière exemplaire, comme nous l'avons vu, par l'illustration d'une séance typique qui est publiée dans le journal et qui exerce une double fonction de célébration, aussi bien du journal que des réunions.

Si, d'une part, l'espace textuel et l'espace théâtral des hydropathes représentent, par analogie, l'égalité démocratique, ils contestent d'autre part l'idée d'organisation et de règles immuables, de même que l'idée d'un groupe qui prétend représenter le corps collectif, sans consultation directe et répétée de celui-ci, l'absence de présence collective impliquée par le système de la démocratie indirecte. L'espace de la représentation poétique et musicale des Hydropathes parodie son modèle parlementaire, ce qui est, certes, une manière de remettre en question les groupes littéraires qui se proclament détenteurs du vrai et qui font du prosélytisme (comme Zola avec « son » naturalisme). Les hydropathes proposent plutôt un espace d'échange direct d'opinions et d'idées : l'auteur produit lui-même au jour l'expression de sa pensée en représentant ses œuvres devant le public, juge ou jury libre de les aimer ou de les détester, auquel on n'impose pas de jugement préalable ou de grilles de lecture. L'auteur propose, le public dispose. C'est donc un espace nécessairement non consensuel, *agonistique*, où tous, les artistes et la foule, se trouvent assemblés et où idéalement « faire circuler la parole, ce soit faire circuler de la pensée », comme dans la *polis* grecque, décrite par Aristote[1].

Les hydropathes parodient le langage juridique. La loi est par essence performative en tant que texte écrit : elle agit à distance, sans avoir besoin d'être proférée. Sa formulation et le lieu de sa publication lui confèrent autorité et efficacité. Publié dans la rubrique intitulée « Blagues hydropathesques », le décret signé par le poète-chansonnier Jules Jouy, dont la forme est très soignée, est d'emblée montré comme une parodie :

« DECRET
Art. I. – L'assemblée des hydropathes se compose de la sonnette du président Emile Goudeau.
Art. II. – La susdite sonnette est chargée de faire observer le présent décret.
Pour copie conforme,
Jules Jouy »[2].

La sonnette est chargée de rétablir le silence et l'ordre au sein du groupe, d'imposer une certaine forme d'organisation. Mais cette idée est complètement déformée par l'ambiguïté

[1] Sur cette conception du théâtre et son usage contemporain voir Catherine Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, 2004, p. 149.
[2] *L'Hydropathe* du 5 janvier 1879, p. 4.

sémantique du verbe « se composer » et la circularité linguistique du décret qui installe une rupture entre l'écrit et l'espace théâtral – la réalité que vise le décret. Est-ce que le décret est alors complètement absurde? Non, pas complètement, parce qu'il consacre, sous la forme d'une règle, l'absence de règle et de hiérarchie dans le groupe : le président n'exerce son pouvoir que sur l'assemblée-sonnette.

Dans *Poèmes mobiles* de Mac-Nab, une « simple chanson » dédiée à Goudeau – « La sonnette des Hydropathes » – établit de nouveau l'équivalence entre la sonnette et les hydropathes, en donnant de ceux-ci une image de bouffons joyeux qui, dans leur folie, devraient toutefois se garder de perdre la raison pour de bon. Le poème peut finalement se lire comme une invitation à l'équilibre :

« J'ai pris pour ma chansonnette
Des rimes par-ci par-là,
Et j'y chante la sonnette,
La sonnette que voilà.
    Le silence
    lence
    lence,
Grâce à son timbre strident,
    Se balance
    lance
    lance
A la main du président!
    *
Comme nous elle s'enivre
De rimes et de chansons,
Comme nous elle veut vivre
Gaie en toutes les saisons.
    Hydropathe
    pathe
    pathe
Hydropathe comme nous,
    Elle épate
    pate
    pate
Avec ses tintements fous.
    *
Si vous trouvez qu'elle tinte
Comme une folle le soir
C'est qu'elle a pris son absinthe
En rôdant sur le comptoir.
    En ribotte
    botte
    botte
Elle se met le matin

Et jabote
bote
bote
Dans le vieux quartier latin!
*
Moi je pense qu'elle est sage :
En faisant ce bruit d'enfer,
Elle sauve du naufrage
Les poètes à la mer.
O sonnette
nette
nette,
Sonnette qui tinte tant,
Sois honnête
nête
nête
Et ne perds pas ton battant![1]

Le sujet de l'éloge (car chanter, c'est aussi célébrer) est cet objet ordinaire à l'aide duquel le président Goudeau, dédicataire du poème, calme les esprits enivrés d'alcool ou bien de rimes et chansons, lors des réunions hydropathesques. Le texte dresse un parallèle implicite entre les deux types d'ivresse, que nous avons déjà indiqué à propos du nom choisi par le groupe, répété ici plusieurs fois, et que nous retrouverons aussi chez beaucoup d'autres groupes plus tard, de même que chez Mallarmé. L'état d'ivresse qui règne dans les réunions est ainsi donné à voir comme le pendant de l'ivresse poétique, de cet autre état, dionysiaque, individuel et collectif, qui semble caractériser la représentation du texte et sa réception. Cette analogie suggérée par le texte, dans ce cas-ci par la polysémie de certains mots (comme « s'enivrer » et « naufrage ») et par l'agencement des thèmes, est effectivement réalisée lors de la représentation, lorsque la récitation s'accompagne de libations collectives, qui, grâce à ce rapport avec le texte, acquièrent un statut quasi-rituel.

Le poème transforme cet objet nul en un être tout à fait fabuleux. Objet paradoxal, la sonnette rétablit le silence par son contraire, « son timbre strident ». Elle est consacrée en tant qu'emblème du groupe par une comparaison en chiasme, répétée dans la deuxième strophe, où prédomine une image générale de gaieté et de joie de vivre : « Comme nous […]/ Comme nous […]/ Hydropathe/ pathe/ pathe/ Hydropathe comme nous ». Dans la strophe suivante, avec la véritable personnification de la sonnette, l'atmosphère s'assombrit. Le glissement s'opère par jeu de mots à partir du syntagme « tintements fous » qui clôt la strophe précédente

[1] Maurice Mac-Nab, *op. cit.*, pp. 106-107. « Simples chansons » est le titre de la troisième section du recueil *Poèmes mobiles*, dont fait partie ce texte.

et qui devient ici « tinte comme une folle » : le sens de grand bruit laisse la place à un nom équivoque qui peut connoter à la fois une gaieté excessive et exubérante, et une perte de la raison. Dès le matin, la sonnette se met en « ribotte » – mot-valise composé de « ribote » qui signifie extrême débauche et de « botte », chaussure ou grande quantité. Jusqu'au soir, elle erre au Quartier Latin, buvant absinthe sur absinthe, en proie à une logorrhée interminable. La dernière strophe établit une nouvelle équivalence entre folie et sagesse. L'excès de folie, redevenu « bruit d'enfer », est revalorisé grâce à son effet salutaire : la sonnette folle est sage car elle sauve les poètes du « naufrage ». C'est ce dernier terme qui devient maintenant inquiétant par son ambiguïté, même s'il garde une connotation amusante : abus d'alcool ou de mots, perte de mesure ou de sens, ne suggère-t-il pas aussi le désordre ou l'échec absolu? Le poème finit par une apostrophe, une exhortation à la sonnette de ne pas perdre son battant, fondée sur une paronomase généralisée. Le mot final du poème lie la dualité « spirituelle » de l'objet à son mécanisme, à une extériorité non plus seulement auditive, mais aussi visuelle, qui a son correspondant dans l'arrangement graphique de chaque strophe. Le fonctionnement de la sonnette est effectivement montré au niveau de l'espace textuel qui évoque le balancement du battant : un mot est coupé en deux, sa seconde moitié est répétée deux fois et ce procédé est lui aussi repris deux fois dans chaque strophe.

La sonnette est un modèle pour les hydropathes : comme elle, ceux-ci devraient trouver une sagesse dans leur excès de « folie ». A la façon des deux chansons de Lorin, mais avec beaucoup plus de force, la figure de la communauté (la sonnette) est montrée comme étant le produit de différents jeux de mots. Nous en avons déjà signalé plusieurs, contribuant à créer une distance entre la sonnette fictive et son correspondant réel. Mais l'incipit du poème contient déjà un jeu de mots qui englobe tous les autres, qui se réfère donc au texte tout entier et qui montre, dès le commencement, la division sur laquelle repose la composition de cette sonnette de mots. En effet, grâce à l'amorce sonore où le syntagme « chansonnette » engendre le vers trois, « Et s'y chante la sonnette », le choix du sujet du poème trouve sa motivation dans le signifiant même du genre léger et burlesque de la chansonnette et moins dans la réalité de l'espace théâtral. Pourtant, le rapport à l'espace théâtral n'est pas entièrement aboli, grâce à l'ambiguïté des expressions « par-ci par-là » et « voilà » qui peuvent fonctionner comme déictiques ou se rattacher uniquement à la chansonnette : « par-ci par-là » en particulier pourrait se référer à la fois au texte (« par-ci ») et à l'espace théâtral (« par-là »).

Deux aspects singularisent ce poème : premièrement, à la différence des deux chansons de Lorin qui proposent plutôt des figures collectives, au centre de ce poème-ci on trouve,

comme emblème de la communauté, une figure unique à laquelle correspond un objet de l'espace théâtral mis à l'honneur, parce qu'il est le symbole de la fonction de président, et à laquelle chaque hydropathe peut s'identifier individuellement. Cette idée d'identification individuelle, d'un dispositif qui s'adresse à l'intimité de chaque spectateur, est comme nous le verrons, fondamentale pour Mallarmé. Ensuite, ce texte est l'un des seuls, sinon le seul à se référer aux hydropathes qui n'est pas publié dans le journal du groupe, mais réintégré à une pratique individuelle. Il sera inclus dans la dernière section de *Poèmes mobiles*, volume d'une extrême diversité générique, où l'on trouve rassemblés, sous le titre général de « poèmes mobiles », trois sections, intitulées respectivement « poèmes mobiles », « monologues » et « simples chansons », qui, à leur tour, comprennent des formes et des genres variés. Dans ce recueil publié en 1886, après la fin du premier Chat Noir, le concept de mobilité de l'écriture et les rapports de celle-ci à la parole sont explorés sous des angles différents. Poème circonstanciel, qui garde toutes les marques de son énonciation dans le groupe, « La Sonnette des Hydropathes » s'insère parfaitement – par sa publication au moment où les hydropathes appartiennent au passé, mais aussi par son autoréflexivité qui lui confère une autonomie par rapport à la circonstance – dans un recueil qui s'interroge, de manière radicale, sur la diversification et de l'individualisation des genres à l'âge de la modernité.

Fumisme et fumée

Les hydropathes, comme d'autres groupes plus tard, se revendiquent du « fumisme » en tant qu'attitude philosophique profondément sceptique, que Goudeau décrit comme une « folie intérieure se traduisant au dehors par d'imperturbables buffonneries »[1] et qu'il affirme avoir contractée avant la création des hydropathes, en fréquentant « l'illustre » Sapeck, illustrateur doué dont le vrai nom était Eugène François Bonaventure Bataille[2]. Dans cette définition plus tardive par le chef des hydropathes, nous reconnaissons l'idée de Mac-Nab d'une folie latente dont la seule expression ne peut être que paradoxale : folle, mais sage, clownesque, mais « imperturbable ».

Cette attitude trouve une expression adéquate sur le plan vestimentaire chez les monologuistes modernes qui deviendront populaires grâce aussi aux hydropathes, tels que Coquelin Cadet. Selon cet acteur, les interprètes de monologues sont des clowns ahuris par leur tête et des gens sérieux par leur habit noir et grave de notaire :

[1] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 151.
[2] Sur Sapeck voir l'article de Michael Pakenham, « L'Illustre Sapeck », *Romantisme*, n°75, 1992, pp. 35-42.

« Le costume? Un habit noir. C'est bien grave, me direz-vous, pour venir raconter des aventures de fantoche; il est clair qu'un habit de clown et un masque bariolé conviendrait mieux au personnage de ce théâtre bizarre, mais l'habit noir du notaire apporte de la gravité à ces farces de pince-sans-rire, et une tête ahurie, en haut de cet habit noir, achève de leur donner un cachet plus original »[1].

Ce costume tant apprécié par la suite apparaît déjà dans la majorité des portraits-charges des hydropathes, réalisés par Cabriol (Georges Lorin), y compris dans celui du dandy hydropathe Sapeck (fig 3)[2].

Voici donc une idée dont l'origine (individuelle ou collective) demeure incertaine. Elle donne naissance à des pratiques à la fois sociales et artistiques qui se déroulent en dehors de l'espace théâtral des hydropathes, dans le Quartier Latin. Mais elle s'affirme aussi au sein du groupe dans des activités diverses, qui utilisent la récitation, comme la chansonnette de Mac-Nab, ou qui s'appuient uniquement sur l'écrit, comme l'histoire fumiste « Les deux Hydropathes » d'Alphonse Allais. Mais cette idée adoptée par la collectivité peut aussi être détournée et employée en fin de compte à l'élaboration d'une esthétique individuelle, comme dans le cas des *Poèmes mobiles* de Mac-Nab. En tant que spectateur, Mallarmé ne procède pas autrement : dans les « Notes sur le théâtre » qu'il donnera à *La Revue indépendante* de 1886 à 1887, profondément remodelées pour leur publication dans *Divagations* en 1897, le poète se plaît en effet à chercher des confirmations de ses idées dans les diverses représentations auxquelles il assiste et à développer ses réflexions à partir de ces spectacles. On peut songer également à Jules Laforgue, qui a fréquenté un moment les hydropathes pour s'en détacher et s'appliquer ensuite à trouver sa propre voie, non sans faire siennes certaines de leurs idées. Mort aussi jeune et aussi méconnu que Laforgue, Mac-Nab se cherche une position à part dans le groupe, mais ne s'en sépare pas pour autant de façon radicale.

Le « fumisme » ne désigne donc ni une théorie, ni un groupe. Comme le montre Daniel Grojnowski, c'est un mode de vie non-conformiste dirigé contre l'ordre établi. Il « provoque la logique ordinaire », pratiquant un « renversement systématique des normes en matière de comportement, de jugement politique, moral, esthétique »[3]. Il est une source d'inspiration pour de nombreuses pratiques socio-artistiques individuelles et collectives qui montrent et consacrent l'idée de jeu. Alors que certains textes comme « Le Hareng saur » de Charles Cros sont récités dans le groupe (par Coquelin Cadet et même par Alphonse Allais en anglais),

[1] Coquelin Cadet, *Le Monologue moderne*, Paris, Ollendorff, 1881, pp. 19-20.
[2] *L'Hydropathe* du 15 mars 1880, p. 1.
[3] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, pp. 256-257.

d'autres textes sont destinés uniquement à la publication dans le journal et réalisent sur le seul plan de l'écrit ce que les mystifications socio-artistiques et les récitations mettent en scène ailleurs.

Les critiques préfèrent utiliser aujourd'hui l'expression « esprit fumiste » pour analyser l'humour fin-de-siècle et rendre compte de la diversité des formes textuelles qu'il affecte[1]. Les hydropathes, certes, ne sont pas tous des fumistes déclarés. Il y a parmi eux un « clan des fumistes », pour utiliser l'expression de Goudeau, dont les chefs reconnus sont Sapeck, « empereur » attitré, et Alphonse Allais, pharmacien et auteur de mystifications littéraires (fig. 3).

Il faut cependant noter que les hydropathes sont les premiers à utiliser de façon systématique le terme « fumisme », en parodiant ainsi les mouvements esthétiques ambitieux (comme le romantisme ou le naturalisme dont Zola met les bases à la même époque). On doit ainsi à l'un des derniers numéros de *L'Hydropathe* la première tentative de définir le fumisme, de le « raisonner » comme dit Daniel Grojnowski. « Le Fumisme », article souvent cité du musicien Georges Fragerolle, est fumiste à son tour, comme l'on pourrait s'attendre, puisque plus on progresse moins on réussit à comprendre le phénomène. Dans le premier paragraphe, plus « sérieux », de ce texte, l'auteur souligne que le fumiste incarne la dualité de l'être, en prouvant par toute sa personne (et non seulement par les discours qu'il tient) que le summum de l'esprit est le contraire même de l'esprit :

> « Le Fumisme est à l'esprit ce que l'opérette est à l'opéra-bouffe, la charge à la caricature, le pruneau à l'eau de Hunyadi-Janos[2] […] L'homme d'esprit a vis-à-vis du fumiste une double infériorité. D'abord, lorsqu'il décoche un mot, l'air malin qu'il cherche à prendre semble dire : Hein! suis-je assez fort! Ensuite, le mot une fois lancé, tout est fini […] Combien plus génial à la fois et plus compliqué est le fumiste qui sous une enveloppe quasi-prudhomesque, et, partant, naïve, dissimule ce fond de scepticisme qui est l'étoffe même de l'esprit. Faire sentir à quelqu'un, dans une assemblée nombreuse, par une série de mots, qu'il est un imbécile, c'est le propre de l'esprit. Abonder dans son sens et lui faire donner la quintessence même de son imbecillité, c'est le propre même du fumisme. L'esprit demande à être payé sur le champ par des bravos ou de discrets sourires, le fumisme porte en lui sa propre récompense : il fait de l'art pour l'art. Afin de passer pour homme d'esprit, il suffit parfois d'être un âne couvert d'une peau de lion; pour être bon fumiste, il est souvent indispensable d'être un lion couvert d'une peau d'âne. Dans le premier cas l'effet est direct, dans le second il est une fois, deux fois, souvent dix fois réflexe »[3].

---

[1] Voir l'anthologie de textes éditée par Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

[2] La meilleure eau purgative naturelle, selon la publicité du temps. Nous retrouvons ici l'opposition que nous avons souligné dans le nom du groupe, entre l'eau et l'alcool, dans sa variante grossière et allusivement scatologique.

[3] Georges Fragerolle, « Le Fumisme », *L'Hydropathe* du 12 mai 1880, pp. 2-3. A la fin de son article, Fragerolle

Le fumiste réunit donc en lui deux extrêmes, l'esprit et l'universelle bêtise : ce n'est qu'en faisant l'imbécile qu'il atteint l'esprit absolu, qu'il démonte les rouages de la machine sociale, qu'il fait s'évanouir en fumée les certitudes communes ou plutôt qu'il les donne à voir comme des valeurs fictives ou fondées sur la fiction. Comme dit Fragerolle, le fumiste fait voir à sa « victime » la propre bêtise de celle-ci sous une forme quintessenciée dont lui-même se fait l'emblème. Mais il ne le fait pas pour se montrer supérieur aux autres (comme l'homme d'esprit), ou uniquement pour se moquer de la bêtise des gendarmes et des épiciers, il le fait aussi pour lui-même : « le fumisme porte en lui sa propre récompense : il fait de l'art pour l'art ». Le fumiste démontre sa liberté spirituelle. Sa satisfaction réside dans la création et l'accomplissement de l'illusion. Il produit une histoire abracadabrante mais néanmoins vraisemblable dont il est le personnage principal, il la joue de la manière la plus sérieuse et innocente devant des gens qui n'ont aucune idée de ce qui leur arrive, et cela toujours dans des situations d'interaction sociale régies par certains codes strictes (face aux représentants de l'autorité, aux commerçants), où le risque de l'échec et par conséquent l'effet de la réussite aussi sont accrus. Qu'une fiction réussisse à l'intérieur des codes d'interaction sociale (tout en étant, d'une façon ou d'une autre montrée comme fiction) est le triomphe visé : son efficacité prouve en même temps la valeur toute relative des règles de la communauté. Le caricaturiste Sapeck a consacré ce genre de mise en scène de la fiction dans la vie de tous les jours. Il s'est imposé comme un modèle dans le domaine.

Exceptionnel dans le cercle de ses amis, « l'illustre Sapeck » est un exemple d'« artiste sans œuvres », expression propre à désigner, selon Jean-Yves Jouannais, les artistes qui sans avoir créé des produits culturels durables ont profondément influencé néanmoins leur époque[1]. Sapeck est un artiste sans œuvres populaire, qui fait de sa vie une œuvre d'art ouverte, « en symbiose avec les autres membres de la société », et non pas comme Des Esseintes de Huysmans un dandy qui élabore sa vie comme une œuvre dans un univers clos, et essentiellement égocentrique[2]. La vie de Sapeck a alimenté toutes sortes de légendes qui n'ont cessé de se répandre sur son compte. Dans ces histoires invraisemblables, il est souvent difficile de démêler la vérité de la fiction. Au moment où l'esprit de Sapeck sombre dans la folie, en 1889, Alphonse Allais proteste contre les histoires fausses racontés à son sujet dans la presse et souligne que Sapeck n'était pas un forçat de la rigolade qui faisait tout pour amuser les autres, mais que s'il avait manigancé beaucoup de blagues dans sa vie, c'était

fait des hydropathes des précurseurs « dans cette voie immense et séculaire du Fumisme ».

[1] Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Hazan, 1997 [Gallimard, 2009].

[2] Michael Pakenham, « L'Illustre Sapeck », *op. cit.*, p. 41.

« uniquement parce qu'il était le premier à s'en amuser beaucoup »[1].

Une pratique scripturale similaire, mélangeant prose et vers, caractérise les biographies que l'on retrouve inmanquablement dans la deuxième page du journal *L'Hydropathe*, où l'hydropathe de la semaine devient « personnage de fiction »[2]. Grâce à leur parution régulière dans un triptyque composé d'un portrait-charge, une biographie à la fois véridique et fantaisiste et un « sonnet-silhouette », ces textes forment la charpente du journal. Ils introduisent la publicité dans le domaine de la littérature, et cela de façon radicale, car la poésie même est impliquée dans l'utilisation de stratégies de « marketing » littéraire, dont la plus importante, le « faux » hommage, consiste à feindre la célébrité de quelqu'un afin justement de la susciter.

L'ensemble du triptyque constitue une parodie du genre de la biographie telle qu'elle est pratiquée par exemple dans le journal *Les Hommes d'aujourd'hui*, fondé par André Gill en septembre 1878. Gill, nommé hydropathe d'honneur par les hydropathes, dessinait la caricature de la première page de ce journal et l'hydropathe Félicien Champsaur rédigeait le texte biographique. Inspiré par une série antérieure de Gill, publiée en collaboration avec le journaliste Maxime Rude, *Le Bulletin de vote*, série de 73 biographies illustrées, soutenant les candidats républicains aux élections législatives d'octobre 1877, *Les Hommes d'aujourd'hui* passe en revue les célébrités des arts et des lettres, de la politique et des sciences, du théâtre et de l'industrie, sous la Troisième République.

Dans *L'Hydropathe*, les biographies transforment les hydropathes en « personnages de fiction » non seulement parce qu'elles contiennent des inexactitudes, des invraisemblances, des moqueries et même des éléments d'autodérision, mais aussi parce qu'à ces biographies s'ajoutent des portraits en vers, dont le ton prédominant est de persiflage et qui sont composés à partir de jeux de mots sur le nom du destinataire immédiat, sur un aspect de sa vie ou de son œuvre.

« Les deux Hydropathes (*Histoire fumiste en deux tableaux dont un prologue*) » d'Alphonse Allais[3] est un équivalent littéraire de la pratique socio-artistique de la mystification mise au point par Sapeck. Daniel Grojnowski a montré que ce récit en chausse-trappe dévoile au lecteur toute la puissance de l'illusion dont il a été victime et, de ce fait, l'initie aux mystères mêmes de la fiction[4]. Daniel Grojnowski souligne ainsi implicitement le

[1] Alphonse Allais, *Le Chat Noir* du 19 octobre 1889.
[2] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 49.
[3] *L'Hydropathe* du 15 mars 1880.
[4] Daniel Grojnowski, « La mystification, catégorie de l'esthétique », *Aux commencements du rire moderne*, *op.*

lien – étymologique, il est vrai – entre le mystère et la mystification, que nous retrouvons dans *La Musique et les Lettres* de Mallarmé. Dans les notes finales que le poète a rajoutées à sa conférence dans l'édition publiée par la Librairie académique Perrin en 1895, il présente deux modes possibles d'apparition de l'homme de lettres en public : soit il va discourir à l'étranger vêtu de son habit noir (« sans intention, moi, que d'un moderne venu directement exprimer comme l'arcane léger, dont le vêt, en public, son habit noir ») ; soit il s'adresse à ses compatriotes mais, pour susciter la curiosité du public et avoir le même effet qu'à l'étranger, il doit recourir à un numéro de farce ou de cirque :

> « explorateur revenu d'aucuns sables, pas curieux à regarder, si je cédais à parader dans mon milieu, le soin s'imposerait de prendre, en route, chez un fourreur, un tapis de jaguar ou de lion, pour l'étrangler, au débutet ne me présenter qu'avec ce recul, dans un motif d'action, aux yeux de connaissance ou du monde »[1].

Dans « Les deux Hydropathes » d'Alphonse Allais, le texte promet de dévoiler un mystère mais ne le fait pas, il engendre une attente qu'il ne comble pas finalement. Mais cette déception qui ramène au texte, la « vérité » différente qu'elle montre au lecteur, n'a-t-elle vraiment aucun rapport avec la « réalité » que le texte promet de révéler?

Voici d'abord l'anecdote. Samedi – jour habituel des réunions littéraires des hydropathes – « deux jeunes gens, qu'on pouvait reconnaître pour *hydropathes*, sans s'y être exercé depuis longtemps » boivent « un mazagran très mouillé de cognac » au café du *Coucou*, lorsqu'il réalisent qu'il est grand temps de rejoindre la « séance » de la rue Jussieu. Ils paient vite leur consommation à Elise, que tout le monde connaît, évidemment, et s'habillent, l'un d'un « long ulster » et d'un « petit chapeau gris en feutre mou », l'autre d'« un ample mac-farlane » et d'un « un chapeau haut de forme ». Après une discussion « amicale, mais animée » concernant l'itinéraire à suivre, ils décident d'aller chacun de son côté, afin de vérifier le chemin le plus court, non sans oublier de se rappeler l'un à l'autre la règle du jeu : « pas de sapin » (c'est-à-dire pas de fiacre). Huit minutes plus tard, un accident se produit à l'angle des rues de Jussieu et Cardinal-Lemoine. Des deux fiacres entrés en collision sortent deux jeunes gens « d'apparence furibarbe », habillés l'un avec un « long ulster » et un « petit chapeau gris en feutre mou », l'autre avec « un ample mac-farlane » et un « un chapeau haut de forme ». Le lecteur, leurré par les nombreuses références et attentif à l'action racontée, s'apprête à rire d'une part des trouvailles linguistiques (le très réussi téléscopage « furibarbe »), et d'autre

---

cit., pp. 301-302.

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, pp. 76-77. Cette identification constante entre mystère et mystification dans *La Musique et les Lettres* a été également mise en évidence par Mary Shaw dans « La Musique et les Lettres, livret de cérémonie », conférence prononcée à Oxford pour le centenaire de la conférence de Stéphane Mallarmé, le 2 mars 1994 (communication personnelle).

part du dénouement du récit, du fait que ni l'un ni l'autre homme n'ait tenu sa parole.

Le lecteur est donc mis, tout au long du récit, dans une position de supériorité par rapport aux personnages qui semblent se comporter en fumistes et se jouer un vrai tour l'un à l'autre. Mais la très brève conclusion de l'histoire produit un renversement inattendu. La focalisation externe est tout à coup assumée par un narrateur-témoin resté dans l'ombre jusqu'alors : « Je m'approchai pour voir… » L'histoire finit avec un coup de théâtre : « *Ce n'étaient pas eux* ». Le lecteur est obligé de s'avouer doublement vaincu : non seulement dans son attente de sens, mais aussi dans la position de supériorité absolue que lui confère la focalisation. L'apparition du narrateur à la fin du récit expulse le lecteur de sa position apparemment objective de témoin direct. La complicité (dans laquelle le lecteur se trouve entraîné dès le début par l'affirmation implicite de sa capacité de reconnaître les signes) est quand même maintenue lors de la déception finale, présentée comme étant d'abord celle du narrateur.

L'histoire se donne à lire comme un fait véridique, une anecdote réaliste qui prend comme sujet l'aspect et le comportement typique des hydropathes, leur penchant pour les fumisteries quotidiennes. L'illusion agit au niveau des références qui se répètent, qui s'accumulent et qui prêtent aux éléments d'invention une vraisemblance irréfutable. En même temps, la convention nous est constamment rappelée par le temps verbal prédominant, le passé simple et, surtout, par les multiples titres d'ouverture et de clôture des fragments qui composent le texte (« Prologue », « Fin du prologue », « Deuxième tableau », « Fin du deuxième tableau »). Tout ceci met en marche un certain protocole de lecture, qui exige la satisfaction de lois spécifiques de la fiction, notamment celle de causalité ou de nécessité et celle d'unicité. Superposant les deux niveaux du reportage et de la fiction, le texte nous pousse en fait à appliquer ces lois de la fiction à la réalité supposée, à voir une nécessité là où normalement il y a coïncidence et une unicité (un type) là où il y a diversité irréductible. La fin de l'histoire rétablit la distance entre le récit et la réalité que celui-ci prétend rapporter. Elle fait donc de ce récit une parodie de reportage. Daniel Grojnowski affirme que, dans cette histoire, « l'auteur initie [le lecteur] à une vérité supérieure qui concerne non pas le contenu du récit, mais son mode d'instauration »[1]. Pourtant le « contenu » n'est pas si indifférent, car il tourne autour de la question de l'identité des hydropathes.

Le texte donne à entendre que l'hydropathe se démarque par une identité bien précise, sur laquelle il n'y a pas de méprise possible et qui est présentée comme quelque chose d'aussi

[1] Daniel Grojnowski, « Hydropathes et cie », *op. cit.*, p. 302.

vrai et évident que les noms des rues du Quartier Latin. Mais le dénouement de l'histoire montre que cette identité est un pur effet du texte. Son rapport à la réalité est complètement relativisé. Le procédé de la mystification rend perceptible la transition qui s'opère de l'idée que le texte raconte une histoire fumiste, à l'idée que le texte *est* lui-même une histoire fumiste. Il contraste ainsi une pratique textuelle à un autre genre d'activité, en les mettant en même temps en rapport et en les rattachant toutes les deux au groupe des hydropathes.

Publié d'abord dans *La Cravache de Montpellier*[1], puis dans *L'Hydropathe* dans le numéro consacré à l'hydropathe Sapeck, le 15 mars 1880, ce récit est l'un des premiers textes plus longs composés par Allais. Il montre ce que sont et font les hydropathes en se servant seulement de différents procédés d'écriture. Par sa publication initiale, il vise un public plus large de lecteurs, sur lesquels le jeu avec les règles généralement valables du récit devrait produire le même effet, même s'ils ne connaissaient pas les hydropathes. Leur curiosité est sans doute aiguisée et ils se feront une idée du groupe après la lecture du texte. Mais, par sa publication dans *L'Hydropathe*, le texte est mis en rapport avec les autres activités du groupe, les fumisteries quotidiennes d'une part, et les séances littéraires d'autre part. Il est difficile de déterminer si ce texte a été interprété lors des séances. François Caradec souligne qu'il était rare qu'Alphonse Allais récite ses textes devant l'assemblée des hydropathes[2]. Il faut noter cependant que ce récit évoque l'espace théâtral du groupe au moyen de références spatio-temporelles allusives (« samedi », « séance », « rue Jussieu »). Mais, parce que l'action ne s'y déroule pas, il le désigne comme un ailleurs (fût-il proche) de l'espace où ont lieu les pratiques fumistes, et, parce que le texte n'est vraisemblablement pas dit, mais publié, il le désigne aussi comme un ailleurs de l'écrit.

Il semble que le texte vise à produire son effet au seul niveau de l'écrit, puisqu'il se joue des codes spécifiques d'écriture avec lesquels il jongle librement. De plus, ses propriétés internes – sa dimension, la répétition de longues expressions qui rallongent le temps de la lecture – lui assurent une efficacité suffisante. Au contraire, un poème comme « Le Hareng saur » de Charles Cros, acquiert cette temporalité extrêmement lente, qui fait toute la puissance de l'explosion finale, de la représentation, alors qu'il se lit dans quelques secondes et les répétitions, d'une naïveté surprenante, sont seulement mono- ou bisyllabiques. Mais en général, Allais n'est pas contre la récitation : au contraire, comme le montre François Caradec,

[1] *La Cravache de Montpellier* du 4 janvier 1880.
[2] François Caradec, *Alphonse Allais*, *op.cit.*, p. 113.

il essaie très souvent plus tard ses contes à l'oral avant de les faire publier[1]. La publication des « Deux Hydropathes » dans le journal constitue donc un moyen de produire un impact sur le groupe par l'écrit, comparable à celui que d'autres textes visent à obtenir à travers la profération. Le fait qu'Alphonse Allais adopte une disposition théâtrale pour son texte, en deux tableaux dont un prologue, renforce cette impression globale.

Le mot « fumiste » provient, comme nous renseigne *Le Petit Robert* d'un vaudeville de 1840, dont le héros, un fumiste enrichi, se vante de ses bons tours en répétant « C'est une farce de fumiste». Il s'agit en fait du vaudeville *La Famille du fumiste* de Varner, Duvert et Lauzanne joué au Palais-Royal le 5 février 1840[2]. L'association de la fumée et de la farce qui a présidé à la création vaudevillesque de l'expression « farce de fumiste » semble être réactualisée et acquérir des valeurs nouvelles dans les pratiques fumistes des hydropathes, qui fument beaucoup et chez qui le motif de la fumée qui s'ajoute à celui de la boisson est aussi particulièrement récurrent.

Selon Littré, le fumiste est « celui dont la profession est de construire les cheminées et de les empêcher de fumer ». De condition sociale modeste, il peut accéder à un train de vie bourgeois et devenir « poêlier fumiste », comme l'oncle du poète Rodolphe des *Scènes de la vie de bohème* de Murger qui incarne la bêtise et l'esprit borné. Dans la rubrique étymologique du *Littré*, de façon peut-être ironique, le fumiste n'est associé ni plus ni moins qu'avec l'artiste : « *Fum-ée,* et la finale iste qui indique un métier, comme dans *artiste* ». Dans le vaudeville *La Famille du fumiste*, la bêtise de ce personnage est ridiculisée, comme l'est aussi son genre de farce grossière. La bêtise, la farce, la fumée du fumiste acquièrent une dimension philosophique et sociale avec l'artiste-fumiste de la fin du siècle.

Pour les hydropathes, l'occurrence de la fumée, ou de tout élément qui s'y rattache d'une façon ou d'une autre, évoque par conséquent le fumisme qui tourne en dérision toutes les valeurs sérieuses. La fumée sera donc le signe visible de cette dérision. Un très bon exemple est la très célèbre illustration de Sapeck réalisée en 1887 pour *Le Rire* de Coquelin Cadet (fig 4)[3]. Elle décore une reproduction de *La Joconde* d'une pipe qui dégage des ronds de fumée. Cette profanation, dans laquelle la fumée parodie les auréoles des saints de l'iconographie religieuse, se moque de l'idée d'absolu dans l'art, ainsi que de celle de mystère, en rendant visible la supposée androgynie du modèle. Pourtant, par l'intermédiaire de la fumée, le fumisme est aussi rattaché à une longue tradition littéraire, dans laquelle la fumée

[1] *Ibid.*, pp. 163, 165 et 168.
[2] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 149.
[3] Coquelin Cadet, *Le Rire*, Paris, Ollendorff, 1887, p. 5.

est une image de prédilection de l'inconstance et de l'éphémère d'une part, du rêve et de l'imagination d'autre part.

La fumée a fasciné tous les artistes de la fin du dix-neuvième siècle, en commençant par Baudelaire qui, dans *Les Fleurs du Mal*, a consacré un sonnet à « la pipe d'un auteur », qui identifie le poète à un paysan laboureur. La fumée capte et berce son âme, en soulageant la grande douleur de son existence. Chez Mallarmé, la cigarette, le cigare, la pipe, la fumée sont étroitement liés à la rêverie et à la création poétique, mais aussi à la dérision, comme chez les hydropathes. Ainsi, le poète préfèrerait donner un cigare au visiteur venu l'interviewer plutôt que discourir sérieusement des principes de l'art[1].

Dans son poème en prose « La Pipe »[2], Mallarmé associe cet objet précieux au travail sérieux d'hiver, en l'opposant aux cigarettes qui accompagnent « les joies enfantines de l'été ». Comme l'acte de fumer de « Solitude », fumer la pipe fait ici partie d'un rituel préliminaire à l'écriture, pendant lequel la rêverie est consumée en même temps que le tabac, comme si elle naissait de la combustion même. La fumée est donc l'image extérieure sensible des images mentales qui génèrent le texte. Le geste de fumer fait revivre le poète en esprit, à la manière de la madeleine proustienne, l'hiver précédent passé à Londres et la traversée de La Manche en compagnie de « [sa] pauvre bien-aimée errante ». Ainsi, toutes les images ressuscitées du passé se rattachent à la fumée de la pipe, à la couleur rouge du tabac brûlant ou bien à la couleur noire des restes qu'on ôte de la pipe par des coups répétés : « les chers brouillards », la « chambre sombre », les meubles « saupoudrés par la poussière du charbon », « le maigre chat noir », « les grands feux », « la bonne aux bras rouges versant les charbons », « le bruit de ces charbons […] dans la corbeille de fer », « le double coup solennel du facteur », le steamer « noirci de fumée », la « robe terne couleur de la poussière » de la bien-aimée, enfin « le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours ». La réalité présente se métamorphose en une réalité intangible, désolante mais en même temps délicieuse parce qu'elle appartient à un passé à jamais éteint.

La fumée et toutes les images qui lui correspondent sont tristes et obscures et en cela elles s'opposent encore à la lumière et à la joie des cigarettes de l'été. Mais leur caractère sérieux est atténué dès le début par le poète qui se moque légèrement de lui-même et du fait que la relation habituelle entre la fumée de la pipe et l'élaboration des livres sérieux est abolie : « […] reprise ma grave pipe par un homme sérieux qui veut fumer longtemps sans se

[1] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *Divagations*, *op. cit.*, p. 258.
[2] Stéphane Mallarmé, « La Pipe », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 89-90.

déranger, afin de mieux travailler : mais je ne m'attendais pas à la surprise que préparait cette délaissée, à peine eus-je tiré la première bouffée, j'oubliai mes grands livres à faire, émerveillé, attendri, je respirai l'hiver dernier qui revenait ». Le texte est donc désigné comme une œuvre de circonstance, différente des grands livres parce qu'elle est personnelle, autobiographique, mais aussi importante puisqu'elle prend complètement la place réservée à ces grands livres. Noter l'analogie entre le travail de création poétique et l'acte de fumer la pipe et la montrer ensuite de manière indirecte à travers les souvenirs sélectionnés permet en quelque sorte de décrire le processus de transposition poétique d'une réalité vécue en matériau textuel comme quelque chose de similaire à la sublimation du tabac en fumée.

Pour les hydropathes, la pipe est un symbole de la vie de bohème, de cette vie qui cherche le plaisir dans l'instant présent, sans souci du lendemain. Cet objet joue en effet un rôle important dans *Scènes de la vie de bohème* de Murger, la grande référence de la bohème tardive, où elle est la fidèle compagne du poète Rodolphe : « Comme tant de jeunes gens, comme toi, mon ami, j'ai voulu tâter de la vie de Bohême […] J'ai arboré, comme tous les autres, le béret et la pipe […] »[1]. Ce symbole moderne renouvelle la thématique baroque de l'inconstance dont la fumée est l'une des figures textuelles privilégiées[2], en l'accouplant cependant avec la dérision fumiste.

Comme pour Mallarmé, fumer fait parfois partie de l'élaboration intime du texte, dans la chambre de l'artiste : Goudeau décrit ainsi Rollinat rentrant saturé d'impressions chez lui après une promenade pendant laquelle il a longtemps regardé une femme, jouant quelques accords au piano, puis fumant sa pipe et concrétisant sur papier sa vision. Le résultat – la chanson macabre « Mademoiselle Squelette » – évoque le dépérissement et le suicide d'une pauvre femme malade de phtisie : sa rime prédominante en « -lette » permet l'utilisation de nombreux diminutifs qui ne sont pas sans rapport avec le sujet, mais qui introduisent dans le poème la dissonance d'une tonalité enjouée (« voix aigrelette », « côtelette », « follette », « femmelette », « maigrelette », « seulette », « gouttellette », « figure verdelette », « cordelette »).

Pourtant, la fumée est liée, beaucoup plus souvent, à la représentation et à l'espace théâtral du groupe. Beaucoup de portraits-charges des hydropathes, signés par Cabriol (Georges Lorin), contiennent des pipes ou des cigarettes fumantes. Ces éléments

[1] Emile Cohl, « Tête de mort », n° 2, 28 janvier 1880, p. 2.
[2] Jean Rosset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Corti, 1988. Voir les divers poèmes des chapitres « Bulles, oiseux, nuages », tome 1 et « Le Songe et l'illusion », tome 2, en particulier le poème « La Pipe » de Saint-Amant, tome 2, p. 73.

correspondent dans l'espace textuel du journal, à la fumée abondante des séances. Dans *l'Hydropathe* du 20 août 1879, on voit l'acteur Grenet-Dancourt, les yeux fermés, en train de déclamer. D'une pipe allumée, gisant par terre, s'échappe une nuée de fumée qui forme l'image d'une femme nue, avec une chevelure abondante, qui semble narguer l'acteur (fig. 5)[1]. Dans *L'Hydropathe* du 12 mai 1880, Maurice Petit, organiste aux Invalides, est représenté en train de jouer du piano. D'une pipe qu'il laisse tomber par terre, se répand de la fumée où est écrit, toujours à l'envers, peut-être avec une allusion à Napoléon, « rêve envolé » (fig. 6)[2].

Dans le poème « Toute l'âme résumée », Mallarmé esquisse lui aussi un art poétique en comparant la dualité de l'homme, le chant en choeur des romances et l'écriture littéraire à l'acte de fumer un cigare. Ce poème multiplie les équivalences de l'opposition dynamique corps/âme dans chacune de ces sphères, en établissant en même temps un rapport du même type entre les différentes sphères, à savoir entre la combustion du cigare et la vérité ontologique, ainsi qu'entre le chant et l'écriture :

« Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

Atteste quelque cigare
Brûlant savamment pour peu
Que la cendre se sépare
De son clair baiser de feu

Ainsi le choeur des romances
A la lèvre vole-t-il
Exclus-en si tu commences

Le réel parce que vil
Le sens trop précis rature
Ta vague littérature. »[3]

Ainsi, la fumée est au cigare ce que l'âme serait au corps. Dans son rapport à l'âme, la fumée représente, de plus, l'identité des contraires : en tant que « toute l'âme résumée », elle est différente de l'âme parce qu'elle en donne une image sensible, mais elle est âme par rapport au corps dont elle se détache parce qu'elle contient le souffle. De même, les ronds de fumée comportent une partie circulaire visible et un vide au centre. Ces ronds sont aussi « abolis en d'autres ronds ». A ces paires s'ajoutent le feu et la cendre, la parole et la lèvre, l'écrit et le réel qui reprennent le même schéma de l'âme qui se détache du corps tout en

[1] *L'Hydropathe* du 20 août 1879, p. 1.
[2] *L'Hydropathe* du 12 mai 1880, p. 1.
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, p. 59.

laissant voir son lien avec lui. Sur le plan de la littérature, le texte devrait donc, selon ce poème, montrer non pas le résultat abstrait de l'opération poétique qui élimine le réel, mais le processus même de cette transposition du réel dans son autre, ou pour reprendre les termes utilisés ici, la séparation même au ralenti de l'âme et du corps, la transposition, la disparition mêmes dans l'âme du corps sacrifié. C'est donc la relation entre les éléments qui apparaît comme plus importante et plus intéressante que chaque élément en soi. Enfin, le fait que le texte ressemble à une chanson alors qu'il mentionne les romances nous permet d'envisager la relation même de l'écrit au spectacle selon l'opposition de l'âme et du corps : l'écrit serait ainsi lié à l'âme tandis que la représentation renverrait plutôt au corps.

Il n'y pas, chez les hydropathes, un art poétique semblable, avec un dosage systématique et si affiné des éléments et des proportions. Mais leur traitement du motif de la fumée, si on le rapporte aux autres pratiques textuelles et artistiques dont nous avons déjà analysé quelques-unes, montre que les membres du groupe valorisent, comme Mallarmé, l'idée d'une union des contraires à l'intérieur du texte, de même que dans les rapports du texte et de la représentation, même si, par rapport à eux, Mallarmé semble introduire une forte hiérarchie entre signifiant et signifié, écriture et parole, texte et spectacle, au sens où le deuxième terme de chaque paire est associé au corps.

« Exercice de style » avant la lettre, « Poêles mobiles » de Maurice Mac-Nab[1] fait partie de cette littérature qui traite d'objets ordinaires qui s'allument et qui, en quelque sorte, représentent l'opposition de l'idéal et du réel. Le poêle est en fait la variante ignoble, fumiste pour ainsi dire, de la cheminée à laquelle s'accoudent les poètes dans les salons pour réciter leurs vers. Ce geste commence à devenir déjà un code de représentation à l'époque, car Goudeau s'y réfère comme à une posture typique du poète qui présente ses œuvres dans les salons. Le poêle renvoie aussi à l'opposition de la bohème et de la vie bourgeoise, par une référence implicite à Rodolphe, le poète des *Scènes de la vie de bohème* de Murger, qui au nom d'une pureté idéale de l'art, s'avère incapable de rédiger un éloge des poêles pour obtenir de l'argent de son oncle, riche poêlier-fumiste et échappe finalement à cette corvée par un héritage inattendu. Le bohème hydropathe, au contraire, démontre qu'il est possible de réunir l'art et le non-artistique, pour le seul plaisir d'une démonstration fumiste.

Ce poème de genre ambigu (chanson, réclame, monologue) alterne un quatrain en alexandrins, puis deux autres, le premier en octosyllabes et le deuxième composé de trois

[1] Maurice Mac-Nab, *op. cit.*, pp. 5-7.

alexandrins et un octosyllabe, et à la fin trois quatrains en octosyllabes avec un refrain en prose qui imite grossièrement un quatrain par son nombre de phrases, mais qui est une réclame du poêle mobile de l'ingénieur Choubersky.

D'une part, l'insertion de la réclame désacralise la poésie en la mettant sur le même plan avec un genre commercial. Montrant le refus des esthétiques romantique et parnassienne, cela empêche l'envolée lyrique du sentiment amoureux exprimé dans les vers. D'autre part, la poésie est différenciée du genre commercial : au texte banal et invariable de la réclame s'oppose l'accumulation progressive des strophes, accompagnée par la combinaison quelque peu tendue de l'alexandrin, plus solennel, et de l'octosyllabe, plus narratif, et le triomphe final de l'octosyllabe dans la célébration des Parisiennes. L'opposition entre les deux types de textes est renforcée par la confrontation entre caractères romains et italiques.

Au lieu de déplorer sérieusement l'inconstance de l'amour, le poète choisit de la présenter en lui rajoutant une contrepartie burlesque, la mobilité d'une invention toute moderne. Le « feu » de l'amour ne dure malheureusement que le temps d'une saison et s'éteint à l'arrivée du froid parce qu'on n'a pas de poêle pour l'entretenir dans toutes les pièces de la maison. Parallèlement, la chanson-réclame propose une autre raison, plus spirituelle, de l'inconstance, mais qui, elle aussi, tourne en dérision tout le sérieux de la question du fait qu'elle résulte des échos qui s'établissent à distance entre les deux genres de textes. Ainsi, au début du poème, la dernière expression du quatrain, « nos amours », est parallèle aux mots finals de la réclame, « 100 francs », tandis qu'à la fin du poème ce lien est rendu plus évident encore par la rime assonancée qui rapproche « ardents », « longtemps » et « 100 francs » :

> « Du feu, pour que vos lèvres roses
> Trouvent des baisers plus ardents!
> Du feu, pour qu'en vos chambres closes
> L'amour demeure plus longtemps […]
>
> *Le prix du modèle unique est de 100 francs* ».

Le poème évoquerait donc la vénalité de la femme, thème particulièrement chéri par les hydropathes (et par toute époque) : ainsi, l'amour est peut-être fatalement éphémère à cause de l'importance que prennent les intérêts matériels.

Lors de la représentation de ce poème qui fournit le titre du recueil *Poèmes mobiles* de 1886, mais qui a été interprété pour la première fois aux séances des hydropathes de la rue Jussieu[1], le sujet du poème (le poêle mobile) trouve son correspondant dans la voix du poète

[1] François Caradec, « Préface », *Poèmes mobiles. Oeuvres complètes*, L'Atelier des Brisants, 2002, p. 9.

récitant/chanteur. Comme nous l'apprend Coquelin Cadet dans la préface du recueil, Mac-Nab récitait le poème avec sa voix de bois caractéristique qui faisait beaucoup rire les spectateurs. Le poème a été plus tard mis en musique : dans la partition on peut remarquer que seuls les vers sont chantés et accompagnés de musique, tandis que le refrain en prose est censé être dit. On peut ainsi supposer que Mac-Nab faisait déjà lui-même cette différence, qui aurait ainsi repris, sur le plan de la représentation, la séparation vers/prose marquée sur la page par l'opposition typographique. Comme l'idée de mobilité sera plus tard transférée sur l'ensemble du livre, par l'emplacement de ce poème en tête du recueil, mais aussi par la ressemblance que l'adjectif commun du titre du poème et celui du recueil nous incite à voir entre « poêle mobile » et « poème mobile », on est tenté de penser qu'entre la récitation et l'imprimé se crée une relation parodique semblable à celle que le poème institue entre le poêle mobile et l'inconstance des choses humaines.

Enfin, une autre variation fumiste, qui aboutit cette fois à une création collective parallèle à ce qui se passe pendant les séances, est le triptyque qui fait l'originalité du journal et que nous avons déjà mentionné en relation avec les fumisteries de Sapeck. Le premier numéro du journal publie le portrait-charge de Goudeau, réalisé par Cabriol-Abram (Georges Lorin en collaboration avec le futur élève au Conservatoire et chanteur Paul Abram), auquel succède une biographie du président par Paul Vivien. A la fin de son article, Vivien cite un sonnet de Grenet-Dancourt consacré toujours à Goudeau. Le tout est suivi par un « sonnet-programme » de Jules Jouy intitulé « Les Hydropathes en sonnets »[1], qui inaugure une série autonome de portraits en vers des hydropathes. Le premier portrait en vers est, à la page suivante, un sonnet consacré à Coquelin Cadet dont le titre, « Pirouette », représente le pseudonyme de l'acteur. A partir du deuxième numéro, le portrait en vers devient une partie du triptyque. Le procédé de la citation ne sera plus utilisé. Est simulée ainsi une relation d'écriture semblable à la relation de vive voix des séances entre les auteurs des différents volets qui se moquent librement les uns des autres[2].

L'exemple le plus frappant se trouve dans le cinquième numéro du journal[3], dédié à

[1] *L'Hydropathe* du 22 janvier 1879, p. 2. C'est Goudeau qui l'appelle « sonnet-programme » (*Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 238).
[2] Des phrases comme « Et maintenant je donne la parole à Jules Jouy » (*L'Hydropathe* du 5 février 1879, p. 2) ou bien « Mais je m'arrête sur le mot sourire; car j'aperçois Cabriol, qui tout en cabriolant m'a cabriolé l'esprit » (*L'Hydropathe* du 5 mai 1879, p. 2) font la transition de l'article au poème et proposent de voir la relation entre les textes comme une relation de vive voix, entre deux hydropathes. Des liens entre les textes et le portrait-charge existent également, les productions de l'hydropathe en cause étant évoquées dans l'illustration par leurs titres même ou par des représentations graphiques amusantes, fondées sur des jeux de mots.
[3] *L'Hydropathe* du 20 mars 1879, p. 2.

Charles Cros, où après le portrait-charge habituel de Cabriol et une biographie d'Allais, ami très proche de Cros, avec qui il partageait la passion des inventions, Vivien cite un soi-disant télégramme de Jouy, composé dans le style du « parler nègre », qui annonce son remplacement par Cabriol-Lorin, auteur futur de la majorité des sonnets-silhouettes de *L'Hydropathe*, qui seront beaucoup plus variés dans leur tonalité, mètre et adresse que les sonnets plus descriptifs, à la troisième personne et en alexandrins, de Jouy. D'autres auteurs contribueront occasionnellement à la série, comme par exemple Allais et Rollinat. Dans le numéro cinq, Vivien ne se moque pas seulement de Jouy, mais aussi du poème de Cabriol, « Sonnet de la dernière heure », en se référant par un jeu de mots à la forme établie, en quatrains et tercets, du sonnet :

> « DEPECHES TELEGRAPHIQUES
> JULES JOUY A L'HYDROPATHE VIVIEN
> Moi très-occupé…à pas faire sonnet Cros; prie Cabriol remplacer moi, si autant de talent. (Mais me moque pas mal.)
> VIVIEN A JULES JOUY
> Imbécile! Cabriol plus rigolo que toi, vois plutôt, a inventé quatre mots en trois minutes ».

Le « sonnet-programme » de Jouy est lui aussi fondé sur une feinte, sur la simulation d'une séance au cercle ou sur une « fausse » invitation à une réunion. Dans ce sonnet, le poète invite le bourgeois (avec sa compagne Niniche) à « [*quitter*] *le restaurant discret* » et à venir avec lui « *[s]'asseoir aux* Hydropathes ». Le poète se rit de ce destinataire dont il esquisse un portrait négatif, mais qu'il flatte aussi d'autre part. Il se moque également des hydropathes en choisissant de les décrire de profil pour ainsi dire, par antiphrase, à travers un point de vue assez sympathique au « bon bourgeois »[1].

« *Vide et prétentieux* », le bourgeois se caractérise par « *des mots sentencieux* », un besoin de faire des épates et un « *nez poilu* ». « Niniche », au lieu de se référer à une femme particulière (on se demande en fait pourquoi elle est exclue de la situation d'énonciation et disparaît complètement au cours du premier quatrain), fonctionne plutôt comme une qualification à la fois négative et positive du bourgeois, critiquant ses mauvaises habitudes, mais le flattant aussi. Car il s'agit d'une référence à un vaudeville célèbre, dans lequel la belle Niniche, une « hétaïre » parisienne, épouse un conte diplomate polonais, vaudeville que Zola prend comme exemple pour critiquer le théâtre culinaire contemporain[2]. Jouy blâme ainsi

[1] Jules Jouy, « Pirouette », *L'Hydropathe* du 20 mars 1879, p. 3.
[2] Il s'agit de *Niniche*, vaudeville en trois actes joué aux Théâtre de Variétés le 15 février 1878. Pour la critique de Zola, voir *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, pp. 345-350.

l'engouement pour le vaudeville, mais d'une façon beaucoup plus indirecte que Zola. Se laissant transformer par le vin et la fumée, le bourgeois deviendrait enfin plus intelligent que le Roi Soleil, capable d'apprécier les hydropathes et leurs bizarres productions :

« *Quitte le restaurant discret où vous soupâtes*
Niniche et toi, bourgeois vide et prétentieux;
Profitant du lorgnon que le vin sur tes yeux
Pose, viens avec moi t'asseoir aux Hydropathes.

Pourtant, avant d'entrer un mot : que tu t'épates
Ou non, garde-toi bien des mots sentencieux
Devant ce défilé de profils curieux;
L'endroit est sans façon, on n'y fait point d'épates.

Certes ne t'attends pas à trouver un goût d'eau
Au Parlement criard que préside Goudeau;
Laisse à ton nez poilu monter l'encens des pipes;

Et moins sot que Louis aux canons bien égaux,
Foudroyant les Téniers et leurs drôles des types,
Du Cercle hydropathesque admire les magots ».

Moins sot que Louis XIV, c'est à la fois une épithète fustigeant la bêtise proverbiale du bourgeois et une louange qui élève celui-ci au rang suprême de roi de l'époque moderne. Ce texte annonce déjà l'expression employée par Goudeau dans ses mémoires, « des capacitaires bourgeois, rois de l'époque »[1].

Le dernier tercet cite une phrase de Voltaire en la modifiant. La citation exacte est donnée par Littré à propos du mot « magot »[2]. Comme « Niniche » dans la première strophe, la référence implicite à Voltaire et aux canons classiques constitue un moyen de situer le groupe dans l'espace littéraire et lui donner une légitimité. Les Téniers étaient une famille de peintres flamands baroques très connus et appréciés à leur époque, surtout pour leurs peintures de genre, de kermesses villageoises et de scènes de taverne et de cabaret. L'un d'entre eux avait effectivement peint des « magots », au premier sens du mot, dans un tableau intitulé « Singes dans la cuisine » où ceux-ci ont les gestes et les habits des gens de la cour. Mais les figures grotesques des fêtes villageoises des Téniers sont aussi déformées que celles des singes. En mentionnant ces peintres, Jouy affirme la marginalité réelle et esthétique des hydropathes, non seulement au niveau de leur aspect physique lors des représentations, mais aussi de leurs oeuvres, car le sens ultime du terme « magots » désigne les oeuvres d'art mêmes qui prennent comme sujet des figures grotesques. C'est dans ce sens métonymique

[1] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 220.
[2] « Dans ce dernier art [la peinture], il [Louis XIV] n'aimait que les sujets nobles; les Téniers et les autres petits peintres flamands ne trouvaient point grâce devant ses yeux : ôtez-moi ces magots-là, dit-il un jour qu'on avait mis un Téniers dans un de ses appartements, VOLT. *Mél. hist. anecd. sur Louis XIV* ».

que Louis XIV avait éventuellement utilisé le mot.

Le poème de Jouy décrit également l'espace théâtral des hydropathes comme une parodie de parlement (« *Parlement criard* ») et une parodie de lieu sacré, de chapelle où l'on encense les poètes (« *l'encens des pipes* »), mais aussi comme un endroit simple (« *sans façon* »), où l'on ne cherche pas à susciter l'admiration des autres (« *on n'y fait point d'épates* »), où l'on boit et l'on fume beaucoup. On retrouve en fait concentrés dans ce poème tous les éléments que nous avons analysés, y compris le paradoxe affiché par le nom du groupe. Mais si le texte semble d'abord inviter le bourgeois à assister à un spectacle réel, présenté comme un « *défilé de profils curieux* », il s'agit en fait d'une mystification : par son titre et par sa suite (le sonnet « Pirouette »), le poème renvoie en fait à un défilé d'œuvres, de portraits bizarres sur papier. Dans ce défilé, il n'y a pas seulement des hydropathes à proprement parler, il y a également des hydropathes à titre honorifique, comme le directeur du Théâtre de Cluny Talien, auquel on rend hommage parce qu'il a su apprécier les créations des jeunes en leur ouvrant les portes de son théâtre[1]. Par goût pour la mystification, on introduit également dans la galerie l'actrice Sarah Bernhardt, qu'on traite en homme, en se moquant en même temps de sa maigreur légendaire[2]. Cette mystification journalistique provient en fait d'une mystification réelle que Goudeau avait faite lors de la création de la société. Lorsqu'un employé lui a rappelé que le cercle ne pouvait recevoir de femmes, il a réussi, grâce à un procédé fumiste, à faire se contredire son interlocuteur, en demandant si Sarah Bernhardt ne pouvait pas y assister, puis telle autre actrice, puis les élèves du Conservatoire, leurs mères, leurs soeurs, etc., donc un grand nombre de femmes[3].

Dans le premier numéro du journal, dont on attend normalement un programme esthétique, Jules Jouy dépeint les séances comme des représentations organisées selon le principe du défilé. Mais il substitue au défilé réel des artistes, auquel il prétend inviter le lecteur, un équivalent textuel, un défilé de sonnets qui présentent ces artistes comme si on assistait vraiment à une représentation donnée par eux. Il montre ainsi, dans son sonnet fumiste, les rapports d'identité, mais aussi de différence qui existent entre le texte et la représentation. Dans son compte rendu des réunions, le sténographe décrit également la réunion comme un défilé : « Alors commence le défilé – chacun apporte son obole »[4]. Mais dans son premier compte-rendu, il introduit sa rubrique en la caractérisant comme un défilé…

[1] *L'Hydropathe* du 7 septembre 1879.
[2] Voir l'article « Monsieur Sarah Bernhardt » et le sonnet qui lui est dédié, « Chapeau bas », les deux par Georges Lorin, dans *L'Hydropathe* du 5 avril 1879, p. 2.
[3] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 195.
[4] Le sténographe, « Séance des Hydropathes », *L'Hydropathe* du 10 novembre 1879.

de noms et non pas comme une description fidèle des séances : « Dans nos prochains numéros […] nous rendrons compte des séances hydropathesques. Nous ferons ainsi défiler les noms des musiciens, chanteurs et artistes dramatiques ; pour ne pas réserver aux seuls poètes une hospitalité que l'*Hydropathe* veut plus large et plus libérale »[1]. Le grand défilé des deux premières pages est donc mis en abyme en quelque sorte par d'autres rubriques du journal. Celle du sténographe ou encore celle du dessinateur Emile Cohl et de Paul Vivien intitulée « La Presse satirique »[2] qui sera construite selon le même principe : un portrait-charge, appelé photographie, et une courte biographie humoristique d'hydropathes et d'amis travaillant pour les petites feuilles du Quartier Latin, sont destinés à construire un panthéon des « petits journalistes » marginaux, une sorte de panthéon à l'envers. Le journal entier semble ainsi prendre la forme d'un défilé, mais un défilé de textes et de noms.

Le sens du défilé militaire de marche en colonne d'une troupe qui défile devant un chef est projeté sur le journal et sur les représentations et crée un semblant d'uniformité et de coordination là où on n'exhibe en même temps qu'une grande diversité. L'idée de feinte généralisée et d'unité fictionnelle est, comme nous allons voir, une idée essentielle des groupes à venir, plus sérieux ou plus fumistes, tous proches les uns des autres, mais aussi d'écrivains solitaires comme Mallarmé qui est fasciné par différents genres de représentations. La fin même des hydropathes, apogée exemplaire du fumisme mis en œuvre par leurs diverses pratiques textuelles et artistiques, mérite d'être gardée en mémoire car, sans être programmée comme telle, elle devient une figure essentielle du groupe des hydropathes, comparable au feu d'artifice que Mallarmé conçoit comme une consécration du néant et de la fiction. Arrivant en retard à une séance, le joyeux « clan des fumistes », dont Alphonse Allais fait partie, allume des feux de Bengale en réussissant ainsi involontairement, comme le note Goudeau dans ses mémoires, à mettre fin à l'aventure des hydropathes dans un grand nuage de fumée.

[1] « Echos », *L'Hydropathe* du 5 mars 1879, p. 4.
[2] Cette rubrique est inaugurée par *L'Hydropathe* du 28 octobre 1879 pp. 2-3. L'annonce de cette rubrique souligne de nouveau l'absence de règles: « Nous ne suivrons aucun ordre pour cette publication, le sort désignant l'écrivain qui devra poser devant l'objectif ».

2.2. Le Chat Noir

> « Vivent les cabarets, mordieu !…vous verrez qu'on y reviendra ! […]
> C'est que ces hommes sont vraiment des artistes célèbres, des écrivains dont la France s'honore et qui sont venus au cabaret comme Hoffmann; qui sait?… peut-être pour voir aussi l'idéal et le fantastique se dessiner dans les nuages de fumée de tabac, ou apparaître parmi les vapeurs de l'ivresse… Ils se sont mis tous en rapport, comme par le magnétisme, afin d'avoir des rêves de l'avenir, choquant ensemble leurs rêves et leurs pensées, pour en faire jaillir la lumière… »[1].

Avant Le Chat Noir

A partir de la « bohème » romantique et surtout de celle à laquelle appartient Henry Murger, la fréquentation des cafés va progressivement compter parmi les rites génétiques, « ces activités plus ou moins routinisées à travers lesquelles s'élabore un texte »[2]. Moins parce que ce sont des lieux où l'on écrit : ce mode de composition accélérée sera pourtant revendiqué à la fin du siècle. Mais plutôt parce que ces locaux sont, comme nous avons vu, des lieux polyvalents, servant au positionnement esthétique de l'écrivain. Les cafés sont d'abord des lieux d'élaboration : on y rencontre des écrivains et des artistes, on participe à des débats esthétiques, on s'informe des projets en cours, on se tient au courant de l'actualité littéraire. Ensuite, les cafés deviennent aussi des lieux de prédiffusion. On confie ses manuscrits à des amis, on lit et même parfois on déclame ses textes devant eux, leurs réactions pouvant donner lieu à des modifications essentielles de l'œuvre.

« Articulations entre les champs » : cette expression utilisée par Pierre Bourdieu pour décrire les salons du Second Empire s'applique aussi aux cafés[3]. Ils seraient, moins que les salons, des articulations entre le champ de la production culturelle et le champ politique. Cela

---

[1] Gérard de Nerval, « La Vieille Bohème. Le Cabaret de la Mère Saguet », *Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, 1974.
[2] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 121.
[3] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 91.

sera, comme nous le verrons, le cas du deuxième Chat Noir. Ce sont, de toute manière, des articulations entre différents champs de la culture, des lieux aussi où se rencontrent des artistes consacrés et de nouveaux venus, et, à la fin du siècle, des écrivains associés à des mouvements opposés, d'une part le naturalisme, de l'autre le symbolisme. La localisation de ces lieux dans la ville et par rapport aux autres pôles de la vie artistique, le statut des clients et celui de l'établissement (café, cabaret, brasserie) sont des données qui affectent le positionnement esthétique d'un artiste.

Mais ces locaux sont d'autant plus étroitement liés au positionnement de l'écrivain qu'ils deviennent lieux de fiction - éléments clés de la construction d'une « réalité » dont toute œuvre littéraire prétend rendre compte : ainsi, par exemple, la position de l'artiste qui s'oppose à la vie et à l'art bourgeois. Pierre Bourdieu qualifie ces énonciations de « performatives » : « sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire »[1]. L'identité sociale et esthétique de l'artiste, « le travail par lequel il se crée comme 'créateur' » comme dit Bourdieu, et la légitimité de son projet artistique, voilà ce que vise à instituer, entre autres activités, choix et discours, la mobilisation dans l'œuvre littéraire de différentes « paratopies »[2]. Dominique Maingueneau, qui introduit ce concept dans l'analyse des discours littéraires, situe le café d'artistes parmi les paratopies spatiales les plus importantes du XIXe siècle, celle qui a contribué le plus à entériner l'opposition artiste/bourgeois.

Nous ne retracerons pas dans leur totalité la généalogie et l'histoire de cette paratopie spatiale nourrie par un imaginaire collectif du café comme lieu de perdition en marge de la société, ni n'examinerons les rapports extrêmement riches de cette histoire avec la topographie des établissements préférés par les artistes. Nous apporterons seulement quelques précisions qui aideront à mieux situer Le Chat Noir, en nous penchant sur quelques représentations de cafés, de cabarets et de réunions d'artistes de 1830 à 1880. A l'« origine » de cette histoire ne se trouvent pas les cafés, mais plutôt les cabarets. L'appellation

---

[1] Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 99-100. C'est nous qui soulignons. Qu'ils appartiennent à « l'espace 'canonique' » des œuvres littéraires ou à « l'espace associé » des œuvres (Dominique Maingueneau), tous ces textes participent dans une égale mesure du positionnement de l'écrivain.

[2] Dans *Le Discours littéraire. Paratopie et scène de l'énonciation*, *op. cit.*, p. 86, Dominique Maingueneau définit la paratopie ainsi : « toute paratopie, minimalement, dit l'appartenance *et* la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une « topie ». Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie *d'identité*), d'un lieu (paratopie *spatiale*) ou d'un moment (paratopie *temporelle*). Distinctions au demeurant superficielles: comme l'indique le mot même, toute paratopie peut se ramener à un paradoxe d'ordre spatial. On y ajoutera les paratopies *linguistiques*, cruciales en matière de création littéraire » (c'est l'auteur qui souligne).

« cabaret » signifie à l'époque ce qu'elle signifiera encore dans le *Littré* de 1872 : une « sorte d'auberge d'un rang inférieur où l'on vend du vin en détail et où l'on donne aussi à manger ».

C'est la « bohème » romantique de 1830 qui découvre les cabarets, comme le prouve le court texte de Gérard de Nerval « Le Cabaret de la Mère Saguet »[1]. La soi disante découverte y est en réalité présentée comme un retour à des pratiques plus anciennes oubliées, comme le feront constamment des groupes d'artistes à la fin du siècle, un rétablissement de « l'usage antique et solennel des cabarets », du rire, de la bonne humeur et de la chanson contre la gravité des gens de lettres et des ennuyeuses soirées du café Procope où l'on n'a pas d'autre choix que lire le journal ou jouer au billard. Nerval souligne la situation limitrophe et l'aspect louche du cabaret de la Mère Saguet, « cabaret borgne de la chaussée du Mont-Parnasse », situé près de la barrière. L'endroit est intime et modeste, « *grand* salon » par antiphrase. Assis à la table du milieu, quelques jeunes bien habillés (« une vingtaine de messieurs bien mis ») ont une conversation de génie sur l'art, en buvant sans répit « dans un tumulte trivial et délirant ». Autour d'eux, les hôtes ordinaires du lieu, émerveillés, ne comprennent rien à leur discussion.

Le texte comporte la dimension pragmatique relevée par Bourdieu, car Nerval fait l'éloge de la petite communauté en la décrivant comme étant formée d'« artistes célèbres » et d'« hommes illustres ». Le lieu en est une composante essentielle. C'est une communauté de banquet, d'amis qui prennent ensemble un repas frugal, mais surtout qui boivent et fument ensemble, en un lieu où l'interaction est moins codifiée, où les jeunes peuvent aussi occuper, au sens propre, une position centrale. Ils se sont rapprochés par besoin de penser l'art de l'avenir. Ils choquent leurs rêves et leurs pensées pour faire jaillir la lumière comme ils trinquent, le choc des verres révélant la confrontation spirituelle. Comme à la fin du siècle, les nuages de fumée, les vapeurs de l'ivresse, tout ce que ces jeunes gens produisent en commun, sont une façon de matérialiser l'invisible qui est de l'ordre de la pensée, du rêve, de l'idéal de l'art. Par les figures que les artistes y décèlent, les volutes de fumée et les vapeurs de l'ivresse constituent un signe de leurs « rêves de l'avenir » et une promesse d'accomplissement.

Dans *Souvenirs du romantisme* (1872), Théophile Gautier évoque les soirées qui ont succédé à celles de la Mère Saguet et qui ont eu lieu au cabaret du Petit Moulin Rouge du cuisinier napolitain Graziano sur l'avenue de la Grande-Armée, près d'une autre barrière,

[1] Gérard de Nerval, *op. cit.*, pp. 183-185. « La Cabaret de la Mère Saguet », est paru dans *Le Gastronome* du 13 mai 1830, sans signature.

celle de l'Etoile[1]. Ce cabaret est, comme l'autre, une « ignoble et chétive baraque » de banlieue, située dans une zone incertaine, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, au milieu de « grands espaces vagues ». L'architecture et le décor sont rustiques, simples, sans aucune prétention. L'espace est divisé en une salle commune et, derrière celle-ci, « une salle réservée aux repas de corps, un cabinet de société qu'occupait l'aristocratie des clients ». Le premier Chat Noir va exploiter, comme nous allons voir, cette répartition des salles selon les clients, cet investissement symbolique de l'espace. Là, raconte Gautier, parmi de pauvres ouvriers italiens, mais en même temps séparé d'eux, le groupe accompagne ses dîners copieux de bouffonneries, de grossièretés, de calembours, de paradoxes, de cris étranges, mais surtout d'un dialogue rappelant tantôt le *Banquet* de Platon tantôt le dialogue licencieux de Béroald de Verville *Le Moyen de parvenir*. Et parce que tout cela commence à leur paraître fade et bourgeois, les jeunes organisent une sorte de rituel, mi-sérieux, mi-parodique pendant lequel, en imitant les convives du lord Byron, ils boivent du vin à la ronde dans un crâne transformé en coupe, apporté par Gérard de Nerval, le même qui, selon la légende, promenait un homard en laisse dans les Jardins du Luxembourg. La filiation revendiquée du *Banquet* de Platon, l'utilisation subversive du crâne, ce sont des éléments que les artistes vont remettre en honneur à la fin du siècle.

Rassemblant essentiellement des souvenirs, « Le cabaret de la Mère Saguet » de Nerval et « Graziano » de Gautier appartiennent à la catégorie de textes qui accompagnent les textes littéraires et que Dominique Maingueneau nomme « espace associé ». Ecrits à une époque différente, *Souvenirs romantiques* de Gautier – dont les deux chapitres précédant « Graziano » sont consacrés au « petit cénacle » romantique qui se réunit chez le sculpteur Jehan Duseigneur – ont servi de modèle, comme le remarque Daniel Grojnowski, aux générations de jeunes de la fin du siècle. Comme la petite maison rouge qui, encore debout en 1872, « [fait] brèche dans une ligne de hautes et belles façades », le vieil écrivain « philosophiquement grimpé sur l'impériale de l'omnibus » réitère le credo de sa jeunesse, en se sentant aussi peu raisonnable qu'alors :

> « C'est là, dans cette petite maison rouge, digne Joseph Prudhomme, respectable élève de Brard et Saint-Omer, expert assermenté près les tribunaux, que moi, ton paisible voisin d'omnibus, je buvais dans un crâne comme un pur cannibale, par bravade, ennui et dégoût de ta bêtise solennelle ».

Dans *Scènes de la vie de bohème*, le café Momus que fréquente le cénacle restreint de la bohème (Colline le philosophe, Marcel le peintre, Schaunard le musicien et Rodolphe le

[1] Théophile Gautier, « Graziano », *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, 1996, pp. 67-78.

poète) porte le même nom dans le livre que le lieu actuel de réunion de Henry Murger et ses amis sur la rive droite près du Louvre[1]. C'est au café Momus (dieu romain de la raillerie) que le poète Rodolphe désespéré affronte « l'idiotisme » du père Mouton, employé à la mairie du IVe arrondissement. C'est là aussi que les quatre bohèmes se donnent en spectacle, qu'ils montrent leur prodigalité quand ils le peuvent, qu'ils s'acharnent contre la société : « Ils avaient choisi pour se réunir une salle où quarante personnes eussent été à l'aise ; mais on les trouvait toujours seuls, car ils avaient fini par rendre le lieu inabordable aux habitués ordinaires »[2].

Dans *L'Œuvre* de Zola (1886), le café Baudequin est le lieu de réunion de Claude Lantier, considéré par les autres comme le fondateur de l'école du plein air, de l'écrivain Sandoz et de leur cercle étroit d'amis, ainsi que d'autres jeunes adeptes des théories révolutionnaires de la peinture. Ce café imaginaire correspond en fait au café Guerbois situé près de la Place de Clichy, où se retrouvaient les impressionnistes sous la direction d'Edouard Manet. Dans le roman de Zola, que l'utilisation d'un nom fictif rapproche des romans à clés très en vogue à la fin du siècle, l'évocation du café ramène de nouveau à l'inévitable opposition des artistes et des bourgeois, réalisée cette fois du point de vue des bourgeois : « Des habitués du quartier avaient envahi les tables voisines, et ces bourgeois jetaient sur le coin des artistes des regards obliques, où le dédain se mêlait à une déférence inquiète »[3].

Qu'elles accordent une place plus ou moins étendue aux scènes qui ont lieu dans les cafés Momus et respectivement Baudequin, qu'elles présentent les artistes comme restant fidèles à ces lieux ou bien comme s'éloignant d'eux, ces deux œuvres littéraires de structure fort différente mettent en scène en tout cas un petit groupe de jeunes artistes dont ne fait partie qu'un seul écrivain, une minorité qui essaie de conquérir un espace public bourgeois. Plutôt que des réunions littéraires à proprement parler, leurs réunions sont des retrouvailles accompagnées éventuellement de débats esthétiques.

Des réunions littéraires fictives seront décrites en détail plutôt dans des écrits satiriques ou parodiques collectifs comme « Une séance littéraire. A l'Hôtel du Dragon-Bleu » du *Parnassiculet contemporain* (1872) qui se moque ouvertement des poètes parnassiens ou *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (1885), mystification qui tourne en

---

[1] Le célèbre café Momus occupait, rue des Prêtres-Saint-Germain-l'Auxerrois, n° 17, le rez-de-chaussée de l'immeuble de la rédaction du *Journal des Débats*. Rendez-vous des bohèmes, il était aussi celui des prestigieux collaborateurs du journal, Chateaubriand, Sainte-Beuve et, plus tard, Taine et Renan (voir Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, 1988, note 14 de Loïc Chotard, p. 458).
[2] Henry Murger, *op. cit.*, p. 171.
[3] Emile Zola, *L'Oeuvre*, Paris, Gallimard, 1983, pp. 101-102.

dérision toutes les écoles et en particulier celle des poètes symbolo-décadents qui se retrouvent au café imaginaire du Panier Fleuri[1]. Le premier de ces ouvrages collectifs, *Le Parnassiculet contemporain*, s'ouvre sur « une très-étrange eau-forte » anonyme : la Muse entièrement nue, la tête renversée, est allongée sur le plancher, abîmée dans l'extase après avoir fumé un narguilé, les jambes appuyés contre le mur, tandis qu'un chat noir, la queue levée, regarde la lune par la fenêtre. Evoqué au féminin par le titre grec de l'image, le chat est déjà là un symbole à multiples valeurs – érotisme, obscénité, parodie, mais aussi nuit, mystère, mort, inspiration poétique.

Les auteurs de ces deux ouvrages collectifs parodiques accordent beaucoup plus d'attention que ne le font Murger et Zola au lieu de réunion – la chambre d'hôtel où les parnassiens tiennent leur séance, assis par terre, le long des murs et mâchant du hachisch et le Panier Fleuri où, « nonchalamment étendus sur les banquettes du fond, quelques jeunes gens de l'extérieur le plus agréable [discutent] avec animation ». Ce qui frappe pourtant dans les deux textes c'est l'accent mis sur la disparité, voire l'antithèse entre l'aspect minable du lieu de réunion et le faste du lieu imaginé : le poète chinois Si-Tien-Li qui rend visite aux parnassiens à l'Hotel du Dragon-Bleu près de l'Odéon s'imagine, à partir de leur vers, « qu'ils passent la vie dans des palais de porcelaine, pleins de fleurs, de femmes et d'oiseaux rares », mais il ne trouve nuls vasques de marbre, cristaux ou diamants comme il s'attend. De même, Marius Tapora, le pharmacien de deuxième classe qui écrit la préface pour son ami Adoré Floupette, ne trouve rien d'imposant ou de majestueux au Panier Fleuri où il rencontre « la fleur du nouveau Parnasse ». Les conclusions des deux textes se ressemblent grâce à leurs références florales : elles affirment qu'il faut se méfier de l'apparence, car « la coque goudronnée des bateaux de fleurs cache plus d'un voluptueux secret » (*Le Parnassiculet*) et « le vrai talent est modeste, et, semblable à la violette, ne se révèle que par son parfum » (*Les Déliquescences*). Ainsi, l'artiste véritable serait celui qui s'accommode de la pauvreté et qui méprise la vile réalité. Mais, grâce à leur portée satirique ou parodique, ces textes critiquent ou mettent en question la rupture entre les deux espaces, celui du texte et celui du lieu de réunion.

Que le café du livre porte un nom réel ou fictif, la performativité de ces textes littéraires qui emploient la paratopie spatiale du café, la performativité au sens relevé par Bourdieu est

[1] Paul Arène, Alphonse Daudet et al., *Le Parnassiculet contemporain*, Paris, Librarie Centrale (J. Lemer, Editeur), 1842, pp. 9-20 ; Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora*, « Byzance : chez Lion Vanné, éditeur », 1885.

toujours une performativité de second degré, pour ainsi dire à distance. Elle ne se fonde pas sur la co-présence spatio-temporelle d'un auteur-locuteur et d'un public destinataire que les arts du spectacle, le rituel et les actes performatifs ont en commun[1]. Autrement dit, le texte qui utilise la paratopie du café n'est récité nulle part, dans aucun endroit qui peut être mis en rapport avec la paratopie textuelle. Tout au plus, un écrivain comme Théophile Gautier peut créer l'illusion de cette coprésence du narrateur et des lecteurs, en se servant de l'adresse directe et en présentant le rapport de l'auteur aux lecteurs selon le modèle du banquet, comme si lui et ses lecteurs partageaient la même table que les personnages de ses *Jeunes-France, romans goguenards* (1833).

Ce recueil plus ou moins satirique caricature le groupe de jeunes romantiques de 1830, les Jeunes-France, fanatiquement épris du Moyen Age. A l'époque, la place des cafés est encore occupée par les salons, où, comme l'indique la préface, les Jeunes-France accomplis doivent réciter des élégies sur le malheur d'être abandonné. Il n'y a donc aucune représentation de cabarets ou de cafés dans ce livre. Réédité en 1880, il inspirera pourtant par bien des côtés les artistes de la fin du siècle, ne serait-ce que par une sorte de préface mystifiée, semblable à celle des *Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, où l'auteur fictif qui se présente lui-même, de manière très négative, comme le comble du bourgeois, raconte sa vie et sa conversion aux croyances des Jeunes-France. Le recueil des *Jeunes-France* accorde une place de premier plan à l'ivresse. La première histoire, « Sous la table, dialogue bachique sur plusieurs questions de haute morale », commence par un poème assez long en alexandrins dont la seconde moitié exhorte les jeunes à mener une vie épicurienne en un âge dépourvu de valeurs et de croyances, en les invitant à faire la fête et à profiter au maximum de la vie, à boire, à fumer et à aimer, exhortation que les Hydropathes répètent presque à l'identique autour de 1880:

> « […] Nous tous enfants perdus de cet âge critique,
> Au bruit sourd du passé qui s'écroule au néant,
> Dansons gaîment au bord de l'abîme béant.
> Voici le punch qui bout et siffle dans la coupe,
> Que la bande joyeuse autour du bol se groupe !
> En avant les viveurs! Usons bien nos beaux ans ;
> Faisons les lords Byrons et les petits dons Juans;
> Fumons notre cigare, embrassons nos maîtresses,
> Enivrons-nous, amis, de toutes les ivresses,
> Jusqu'à ce que la Mort, cette vieille catin,

[1] Mary Lewis Shaw a mis en évidence cette connexion, rendue en anglais par les multiples sens du verbe « to perform », qu'elle analyse par rapport aux textes de Mallarmé dans *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1993, pp. 7-14.

Nous tire par la manche au sortir d'un festin,
Et nous amadouant de sa voix douce et fausse,
Nous fasse aller cuver notre vin dans la fosse.
LA FARCE DU MONDE. *Moralité*. »[1]

Le recueil finit sur la même note avec le chapitre « Le Bol de punch ». Pour ne plus s'ennuyer comme à l'Académie ou au Théâtre-Français, les Jeunes-France décident d'organiser à minuit une orgie d'après les romans modernes où ce genre de fête est à la mode. Ils choisissent comme lieu du banquet la maison d'un Jeune-France qui se trouve dans un faubourg bourgeois. C'est justement dans cette histoire que Gautier réussit à créer l'illusion que l'auteur et les lecteurs sont assis autour de la même table de banquet, pour faire de la lecture une fête : « Maintenant au bol de punch ! Si vous n'avez pas de gastrite, ce que je souhaite de toute mon âme, ô vénérable lecteur, tendez votre verre, que je vous verse de ce délectable breuvage. Et vous, ô charmante lectrice (il n'y a aucun doute que vous ne soyez charmante), avancez le vôtre, que je ne répande rien sur la nappe »[2].

Les Jeunes-France décident de mettre en action les orgies de quatre romans absolument différents, à savoir *La Peau de chagrin* de Balzac, *Barnave* de Jules Janin, *Un Divorce* de P.-L. Jacob et *La Salamandre* d'Eugène Sue. Mais pour que chacun puisse vivre l'orgie à sa manière et comme ils ne peuvent pas réaliser les lieux des quatre romans à la fois, le salon, le boudoir, la cuisine et l'auberge, ils se séparent en deux groupes, à droite les aristocrates partisans de Balzac et de Janin, à gauche les roturiers partisans de Jacob et de Sue. La table sera partagée en deux aussi, d'un côté élégante, de l'autre rustique. Le lieu du banquet représentera alors l'union des contraires : « d'un côté des sièges élégants, un service splendide, des bougies dans des flambeaux dorés ; de l'autre des bancs de chêne, des tables sur des tréteaux, de grosses chandelles de suif ou de poix-résine dans des chandeliers de fer blanc : la plus complète opposition »[3].

La chambre où, au début de l'histoire, les Jeunes-France organisent l'orgie, que Gautier décrit comme la maison typique d'un Jeune-France, est décorée selon le même goût de l'antithèse, ainsi que selon le principe chaotique de « réunir dans [le] plus petit espace [le] plus grand nombre d'objets »: ainsi, sur les murs, les peintures, les gravures, les eaux-fortes, serrées et mal en ordre, s'opposent l'une à l'autre du point de vue de l'époque, du sujet, du style. De plus, « sur toutes les tables, les consoles, les guéridons, les chaises, les fauteuils, et

[1] Théophile Gautier, *Les Jeunes-France, romans goguenards, suivis de Contes humoristiques*, Paris, Charpentier, pp. 1-2.
[2] *Id.*, p. 221.
[3] *Ibid.*, p. 225.

en général sur tout ce qui présentait une surface à peu près plane, étaient entassés une foule d'objets de formes baroques et disparates », comme par exemple une longue fiole flamande, des pots bleus du Japon, des carpes et des chats verts de Chine, des escabeaux vermoulus du temps de Louis XIII, une tête de mort, une babouche turque, une dague de Tolède, une petite idole égyptienne, etc.[1]. Le lieu de réunion renferme alors symboliquement tout l'univers : les époques éloignées et les quatre coins du monde se côtoient sur la même table.

Les lieux de réunion des artistes sont, comme nous avons pu observer, extrêmement variés : soit des lieux privés comme la chambre d'un membre du groupe, soit des lieux publics plus ou moins accessibles à tout le monde comme les cabarets, les cafés, les chambres d'hôtels, les brasseries. Par conséquent, même si l'on affirme que le café est l'une des paratopies spatiales les plus importantes du XIXe siècle, celle qui sert à singulariser l'artiste et à l'éloigner de la société bourgeoise, il faut prendre néanmoins en compte cette diversité des lieux et la particularité de chacun. En 1880, si l'on revient aux Hydropathes, on constate qu'ils ne changent pas moins de trois lieux de réunion, tous différents l'un de l'autre : un cabinet au premier étage du Café de la Rive Gauche pendant quelques semaines, le vaste rez-de-chaussée de l'hôtel Boileau de novembre 1878 à mars 1879, et enfin le petit théâtre qu'on nomme « La Salle de l'Ermitage » de la rue Jussieu, sans compter la petite brasserie de la rue Racine et la table d'hôte de la rue des Boulangers où se rencontrent les fondateurs des Hydropathes avant la constitution de la société, ni la cave du Café de l'Avenir de la place Saint-Michel, où Emile Goudeau va regrouper les Hydropathes pendant une très courte période en 1884. Bien qu'il y ait d'autres facteurs en jeu comme le nombre grandissant de participants, l'errance des Hydropathes d'un lieu à l'autre, vers les frontières même du Quartier Latin près de la Halle au Vin, leur impossibilité de se fixer quelque part pourrait constituer une paratopie spatiale radicale.

Paratopie et hétérotopie

La paratopie est une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu. Elle dit une « impossible appartenance »[2]. En proposant ce concept, Dominique Maingueneau s'intéresse surtout à la paratopie textuelle, l'expression « lieu paratopique » se rapportant à la

[1] *Ibid.*, pp. 212-213. Nous citons quelques objets d'une longue liste (au sens strict du terme) qui devient parfois extrêmement amusante: par exemple, « les *Orientales* de Victor Hugo » entre « un paon empaillé » et « une résille de muletier », ou bien « un n'importe quoi, une belle conservation ».
[2] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 72.

représentation négative d'un lieu dans l'imaginaire collectif, dans ce cas-ci le café comme lieu typique où se mélangent les classes sociales, lieu de dissipation de temps et d'argent, de consommation excessive d'alcool et de tabac. C'est aussi un lieu marginal où l'ordre et les hiérarchies du monde tendent à se dissoudre. Pour décrire les rapports entre une paratopie textuelle particulière, la représentation qu'on se fait communément du café et éventuellement le lieu effectif fréquenté par l'artiste pendant la phase de création, le critique utilise le verbe « se nourrir » au sens figuré : les processus créateurs *se nourrissent* de lieux « pris dans une impossible appartenance ».

En généralisant, nous dirons que les écrivains que nous venons d'évoquer développent dans leurs oeuvres littéraires des paratopies spatiales qui entretiennent avec les lieux de réunion un rapport mimétique fondé sur la distance. L'espace représenté dans le livre ou espace de la fiction est semblable à ce que l'on peut trouver dans les rues de Paris, un café ou un cabaret dont le nom réel ou fictif peut renforcer l'illusion ou évoquer le point de vue généralement critique du narrateur pour éventuellement déclencher l'hilarité. Les Hydropathes qui transforment le lieu de réunion en un lieu de spectacle associé à la publication d'un journal vont changer ces données. Les Hydropathes apportent non seulement une véritable situation performative, qui confronte des paratopies spatiales à un espace théâtral réel devant un public, mais ils transforment aussi le rapport mimétique de l'espace textuel à l'espace extérieur, dans ce cas l'espace théâtral. Au café des réunions correspondront d'autres types d'espaces, qui n'auront d'autre existence que textuelle, tels que l'arène médiévale. Ou bien, si à la sonnette du président Emile Goudeau correspond une sonnette littéraire, « La sonnette des Hydropathes » de Maurice Mac-Nab, le rapport mimétique est profondément déstabilisé par des jeux sonores et graphiques, dynamisé par l'analogie qui installe entre l'espace textuel et l'espace théâtral une tension productrice.

Le Chat Noir substitue à la paratopie spatiale du café la paratopie du cabaret, en renouant ainsi avec la préférence romantique pour les cabarets de banlieue. Mais en même temps, il change le sens même du mot « cabaret ». A partir du Chat Noir, surtout du second Chat Noir, on ira principalement au cabaret pour voir des spectacles. Le cabaret deviendra *cabaret artistique* et sera fréquenté par un public d'artistes et de bourgeois. Il deviendra aussi une articulation entre le champ de la production culturelle et le champ politique. La paratopie du cabaret sera encore utilisée dans des textes littéraires, mais comme ces textes sont publiés dans un journal dont le nom est identique à celui du lieu de spectacle et dont la rédaction se trouve au même endroit, la performativité que signale Bourdieu sera nécessairement

différente. Il s'agit moins du travail d'un écrivain qui se crée comme créateur que d'un effort collectif de promouvoir une identité de groupe, l'image d'une communauté. Comme ils concentrent toutes leurs activités artistiques dans un seul lieu, les artistes du Chat Noir multiplient les paratopies spatiales textuelles autres que celle du cabaret, en les rattachant à l'espace théâtral d'une façon plus systématique que les nomades Hydropathes. Ils accordent aussi une plus grande attention à l'espace textuel graphique ainsi qu'à l'architecture et à la décoration de l'espace théâtral.

Le concept de paratopie de Dominique Maingueneau peut être rapproché du « lieu sans lieu » dont parle Michel Foucault dans son article « Des espaces autres »[1]. En désignant l'époque actuelle comme l'époque de l'espace, à la différence d'un XIXe siècle hanté par le temps et l'histoire, par les thèmes du développement et de l'arrêt, de la crise et du cycle, Foucault reconnaît que cette hantise de l'espace ne nie pas le temps, mais représente, au contraire, « une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire », à une époque où le temps est complètement désacralisé alors que l'espace est encore travaillé par une sourde sacralisation, alors qu'il subsiste encore des oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, comme celles entre l'espace privé et l'espace public, l'espace de la famille et l'espace social, l'espace culturel et l'espace utile, l'espace de loisirs et l'espace de travail.

Au Moyen Age, écrit Foucault, l'espace était conçu comme « un ensemble hiérarchisé de lieux », un « espace de localisation ». L'« espace infini et infiniment ouvert » de Galilée a remplacé cette localisation par « l'étendue » à laquelle s'est substituée de nos jours « l'emplacement ». Alors, c'est parce qu'aujourd'hui on pense l'espace sous forme d'emplacement, c'est-à-dire comme « un ensemble de relations », des « relations de voisinage entre points ou éléments », que l'on peut identifier et analyser en termes de relations différents lieux de la société. Foucault découvre ainsi qu'il y a, parmi tous les emplacements existants, certains « qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis ». Ces emplacements, qui sont en liaison avec tous les autres emplacements mais qui les contredisent pourtant tous, sont de deux types, à savoir les utopies, qui sont des « emplacements sans lieu réel », et les

[1] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits, 1984*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1571-1581. Bien qu'il ait écrit ce texte en 1967 pour une conférence au Cercle d'études architecturales, Foucault n'a autorisé sa publication qu'en 1984.

« hétérotopies ». Les hétérotopies sont ces espaces absolument autres à l'intérieur de toute culture et de toute civilisation :

> « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[1].

Les hétérotopies peuvent être étudiées selon quelques principes de base. Analysant d'abord l'hétérotopie dans une perspective historique, Foucault constate qu'un régime d'hétérotopie peut disparaître pour donner naissance à un autre : ainsi, les *hétérotopies de crise* des sociétés anciennes (« des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservées aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise ») disparaissent au profit des *hétérotopies de déviation* (lieux où l'« on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée », tels que les maisons de repos, les cliniques psychiatriques)[2]. Mais même aujourd'hui, dit Foucault, on retrouve encore des restes d'hétérotopies de crise. On pourrait ainsi considérer que les cafés du Quartier Latin et les cabarets de Montmartre, par exemple, constituent, du moins en partie, de nouvelles hétérotopies de crise, des lieux où trouvent refuge un nombre grandissant de jeunes bohèmes venus de tous les coins de la France, ayant fini ou en attendant de finir leurs études, qui n'ont pas encore d'emploi fixe et de statut social et économique stable ou qui s'insurgent (momentanément) contre les valeurs de la famille et de la société.

Deuxièmement, une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe depuis longtemps. Sous le Second Empire, les cafés à la mode et les cafés-concerts étaient richement décorés de miroirs. Or, pour Foucault, les miroirs constituent « une sorte d'expérience mixte, mitoyenne » entre l'utopie et l'hétérotopie, un espace qui est à la fois absolument irréel et absolument réel[3]. Ces cafés presque identiques, dont les banquettes rouges et les dorures évoquent les couleurs utilisées avec profusion dans l'architecture des théâtres à l'époque, offrent ainsi à la société qui les fréquente une image splendide, idéalisée d'elle-même. Après la défaite de la France et l'issue sanglante de la Commune, peu à peu, les cafés et les cabarets, en imitant les brasseries à thème du Quartier

---

[1] *Id.*, pp. 1574-1575.
[2] *Ibid.*, pp. 1575-1576.
[3] *Ibid.*, p. 1575.

Latin, vont afficher une décoration originale et attrayante qui joue une sorte de rôle compensateur vis-à-vis des malheurs historiques.

Quand il décide de fonder Le Chat Noir, Rodolphe Salis prend comme modèle le cabaret de La Grande Pinte, ouvert par le père Laplace en 1878 au numéro 28 de l'avenue Trudaine, en haut de la rue des Martyrs, le premier cabaret dont la décoration s'inspire du Moyen Age et de la Renaissance, en particulier pour les vitraux de la façade et de la porte. Dessinés par Henri Pille, futur illustrateur du Chat Noir, et exécutés par le verrier Poncin, ces vitraux racontent l'histoire de Panurge[1]. Le retour au grand maître Rabelais et l'identification de l'esprit gaulois à l'humour rablaisien avaient été déjà prônés par les dîners mensuels du Bon Bock, inaugurés en 1875 au restaurant alsacien Krautheimer (108, Boulevard Rochechouart). Ces dîners, auxquels nous reviendrons lorsque nous évoquerons les banquets de *La Plume*, étaient à l'origine un hommage adressé au peintre Edouard Manet. Ils étaient organisés et présidés par le réalisateur d'affiches Emile Bellot qui avait posé comme modèle pour *Le Bon Bock* de Manet au café Guerbois. Dans ce tableau, grande réussite du Salon de 1873, le corpulent buveur de bière avait été communément interprété comme l'image du bon patriote français d'Alsace. Ces dîners qui ont inauguré un engouement croissant pour Rablais et à l'origine desquels se trouve *Le Bon Bock*, se sont renouvelés dans différents restaurants de Montmartre pendant plus de cinquante ans[2]. La Grande Pinte, tout comme La Brasserie du Bon Bock (fondée en 1879 par Charles Moreux au 2, rue Dancourt), non seulement reçoivent une clientèle artistique, comme les cafés plus anciens de Montmartre fréquentés par les impressionnistes, le Café Guerbois, la Nouvelle Athènes et le cabaret du Rat Mort, mais aussi sont les tout premiers établissements à être décorés avec des tableaux des artistes et clients du lieu. Par rapport à tous ces établissements, Le Chat Noir aura un décor de plus en plus riche qui associe des époques, des lieux et des thèmes différents, un amalgame que compliquent encore les éléments de décor imaginaires. La spécificité du Chat Noir est qu'on s'applique à le transformer en *une hétérotopie universalisante*, en une sorte d'équivalent de la totalité du monde.

Le troisième principe de l'hétérotopie selon Foucault est justement ce pouvoir qu'elle a « de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles ». Un exemple des plus anciens, « une hétérotopie heureuse et universalisante », est le jardin, qui est à la fois la plus petite parcelle et la totalité du monde,

[1] Adolphe Willette, cité dans François Caradec, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994, p. 213.
[2] Phillip Dennis Cate, « The Spirit of Montmartre », *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, pp. 2-4.

comme écrit Foucault « un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique »[1].

Les hétérotopies sont aussi liées à des hétérochronies, ce qui veut dire plus précisément qu'elles impliquent une rupture avec le temps traditionnel. Une caractéristique de notre modernité serait ainsi « la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts », l'idée « de constituer une sorte d'archive générale », « un lieu de tous les temps qui soit lui même hors du temps, et inaccessible à sa morsure ». Foucault distingue ici de nouveau deux catégories d'hétérotopies : *les hétérotopies éternitaires* (les musées et les bibliothèques) où l'on vise à réaliser « une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas », et *les hétérotopies chroniques* (les foires), « liées, au contraire, au temps dans ce qu'il a de plus futile, de plus passager, de plus précaire, et cela sur le mode de la fête »). Il fait remarquer pourtant que les deux sont apparentées dans leur but d'abolir le temps, mais aussi de retrouver ainsi « toute l'histoire de l'humanité qui remonte jusqu'à sa source comme dans une sorte de grand savoir immédiat »[2]. Le Chat Noir est, de ce point de vue, un curieux hybride : c'est une hétérotopie chronique travestie en hétérotopie éternitaire, en musée.

Les hétérotopies supposent toutes en outre « un système d'ouverture et de fermeture, qui, à la fois les isole et les rend pénétrables ». Il y a d'abord des hétérotopies auxquelles l'accès n'est pas facile. Pour y accéder, il faut se soumettre à des rites et à des purifications au préalable. D'autres hétérotopies semblent tout à fait ouvertes, mais cachent en réalité des exclusions : « on croit y pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu ». La dernière caractéristique des hétérotopies mise en lumière par Foucault est la fonction qu'elles ont par rapport au reste de l'espace réel : ou bien elles engendrent *un espace d'illusion* « qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »; ou bien, elles créent *un espace de compensation* « aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le notre est désordonné, mal agencé et brouillon »[3]. Nous allons voir par la suite comment Le Chat Noir joue avec ces oppositions.

La paratopie isole un lieu du reste de l'espace social et en fait ainsi le lieu légitimant du discours littéraire. Selon Dominique Maingueneau, la paratopie joue ce rôle avant tout sur la triple « scène de l'énonciation » qui comprend le type de discours (« scène englobante »), le genre (« scène générique »), ainsi que la « scénographie », la scène narrative construite par et

[1] Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, pp. 1577-1578.
[2] *Id.*, pp. 1578-1579.
[3] *Ibid.*, pp. 1579-1580.

propre à chaque texte. En définissant les « lieux paratopiques » favorables à la création littéraire comme « des sociétés restreintes, qui sans être des zones totalement franches, jouissent d'une relative autonomie », Maingueneau précise que c'est la manière dont l'écrivain se rapporte dans ses textes à la fois à la société et à ces lieux, et qui confère auxdits lieux toute leur valeur paratopique :

> « Mais la fréquentation de tels lieux ne saurait suffire à susciter un travail créateur : c'est la manière singulière qu'a l'écrivain de se rapporter à la fois à la société fortement topique et à ces espaces faiblement topiques […] qui nourrit le travail créateur »[1].

C'est donc le point de vue de l'écrivain dans ses textes qui transforme les lieux faiblement topiques en lieux paratopiques, en lieux autres. L'étude de Maingueneau implique par conséquent que certains textes comportent une dimension pragmatique vis-à-vis de certains lieux « faiblement topiques » et que ces lieux, en tant que paratopies, renvoient toujours la littérature qui les utilise comme scène à ses propres conditions de possibilité. Cette hypothèse se vérifie justement en examinant les situations performatives typiques de la fin du XIXe siècle, au Chat Noir par exemple, qui raccordent l'espace textuel et l'espace théâtral.

D'autre part, l'hétérotopie de Michel Foucault constitue un outil critique de première importance, permettant de comprendre qu'un lieu réel n'est pas vide et neutre, investi au seul niveau symbolique par l'imaginaire collectif, transfiguré et exploité par un discours littéraire particulier, mais, au contraire, chargé à la base de qualités dont les composantes imaginaires ne sont que la moitié. En nous intéressant, en prolongeant la réflexion de Foucault, aux rapports qui peuvent s'instituer entre textes littéraires et hétérotopies, nous allons voir, dans notre analyse des rapports entre les textes et les lieux de spectacle à la fin du XIXe siècle, que paratopie et hétérotopie se complètent mutuellement.

« Le Chat Noir » à Montmartre: continuité et différence par rapport aux Hydropathes

Le fondateur du cabaret du Chat Noir, Rodolphe Salis, est un peintre sans succès, comme le sont de nombreux jeunes artistes dans la capitale de l'époque. En partie pour pouvoir subsister, Salis fonde l'Ecole vibrante, puis l'Ecole iriso-subversive de Chicago pour lutter contre l'invasion de l'Amérique par les Allemands[2], en compagnie des peintres René Gilbert et Antonio de la Gandara, ainsi que du sculpteur Théo Wagner. Le premier titre implique la volonté d'agir sur le spectateur, tandis que le second, comique par sa longueur,

[1] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 76.
[2] Maurice Donnay, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 31.

indique une approche plus agressive, qui accumule des références géographiques disparates. Les quatre amis se servent de ces noms pompeux pour fabriquer à la chaîne des chemins de croix destinés aux vendeurs d'imagerie religieuse de Saint-Sulpice (Gilbert peint les têtes, Wagner les mains, de la Gandara les draperies et Salis les fonds et les paysages). Salis et ses amis aiment donc associer la mystification et les sujets religieux, à savoir la Passion du Christ, en contribuant à entériner ainsi, mais d'une manière qui la tourne en dérision, la figure christique de l'artiste, d'origine romantique, telle que Nerval l'évoque par exemple dans « Le Christ aux oliviers » : « Quand le Seigneur, levant au ciel ses maigres bras,/ Sous les arbres sacrés, comme font les poètes »[1].

Le cercle des Hydropathes se dissout au cours de l'été 1880. Rentré à Paris après une période de convalescence, Emile Goudeau se rend un soir à La Grande Pinte pour bavarder, selon ses propres dires, avec les peintres impressionnistes Manet et Desboutin[2]. Dans ce cabaret d'inspiration rabelaisienne quant aux vitraux, mais dont l'étroite salle possède une décoration moyenâgeuse composée « de vieilles tapisseries, de lourdes tables de bois, des chaises massives, des bancs de chêne vaguement sculptés », les habitués ne font que causer paisiblement (à la différence du Chat Noir où règnera le tumulte, comme chez les Hydropathes)[3]. Des « hydropathes montmartrois » parmi lesquels le peintre René Gilbert présentent alors leur ami Salis à Goudeau. « Je fonde un cabaret artistique boulevard Rochechouart, 84, voulez-vous assister au dîner d'ouverture ? » lui demande Salis et Goudeau accepte de bon gré. Cette histoire succincte, devenue une véritable légende par la suite, établit à la fois une filiation et une différence entre Le Chat Noir et La Grande Pinte. Auparavant, des annonces publicitaires dans le journal du Chat Noir le mettent aussi en évidence, en décrivant La Grande Pinte comme une taverne Henri IV et Le Chat Noir comme un cabaret Louis XIII. La réclame pour le cabaret,

> « LE CHAT NOIR
> *Cabaret Louis XIII*
> FONDE, EN 1114, PAR UN FUMISTE
> 84, Boulevard Rochechouart, 84 »[4],

non seulement base la juxtaposition de deux périodes historiques différentes, le baroque et le Moyen Age, sur la logique ludique, graphique et sémantique, qui se crée entre le chiffre XIII et l'année 1114, mais, comme le souligne François Caradec, « est une façon de se

[1] Gérard de Nerval, « Le Christ aux oliviers », *Les Chimères*, Paris, Gallimard, 1989.
[2] Emile Goudeau, *Dix Ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 254.
[3] Pour le décor et l'historique de La Grande Pinte, voir l'article d'Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », publié dans *La Revue Illustrée* du 15 juin 1886, pp. 450-451.
[4] *Le Chat Noir* n° 1 du 14 janvier 1882, p. 4.

rattacher à la fois aux nouveaux établissements de la rive droite et en même temps aux Fumistes de la rive gauche »[1].

Ouvert en décembre 1881, Le Chat Noir bénéficie tout de suite de la collaboration de nombreux Hydropathes qui rejoignent leur ancien président à Montmartre. Emile Goudeau devient rédacteur en chef (de 1882 à 1884) de l'hebdomadaire éponyme *Le Chat Noir*, « PARAISSANT LE SAMEDI », dont le premier numéro sort le 14 janvier 1882[2]. Mis à part le lieu, Le Chat Noir représente donc un perfectionnement de l'alliance que les Hydropathes ont inaugurée au Quartier Latin entre un journal et des séances littéraires et artistiques. C'est vraisemblablement Goudeau qui convainc Salis de la nécessité de fonder un journal. L'expérience de Goudeau, ses relations ainsi que celles de Salis leur permettent en tout cas de publier le premier numéro relativement vite après l'inauguration du cabaret.

Le Chat Noir renoue avec la préférence des artistes romantiques pour les cabarets en marge de la ville, en revendiquant ouvertement ce statut : « CABARET du Chat Noir » est le nom inscrit sur le store de la devanture dans une photo de l'époque[3]. L'originalité du Chat Noir consiste donc à combiner la tradition plus ancienne du lieu à celle plus récente des soirées et du journal, et à fournir aux artistes une maison à eux où ils peuvent boire et manger gratuitement, qu'ils peuvent décorer à leur guise et où ils peuvent créer plus ou moins librement.

Sa nouveauté absolue est que le journal et le lieu portent le même nom, selon le voeu de Salis contre Goudeau partisan plutôt d'une *Gazette de la Banlieue*[4]. Cette identité entre le journal et le lieu de spectacle, entre une entreprise d'ordre scriptural et un projet d'ordre théâtral est reflétée aussi par le fait que la rédaction a lieu au cabaret, l'adresse étant indiquée sur l'en-tête du journal. La répétition « en chiasme » du chiffre de l'adresse dans l'annonce citée plus haut, « 84, Rochechouart, 84 », traduit aussi un souci particulier de symétrie, en suggérant un dédoublement. Il s'agit cependant d'une manière courante de transcrire l'adresse. Mais, grâce à l'annonce publicitaire mentionnée plus haut, « LE CHAT NOIR/ *Cabaret Louis*

---

[1] François Caradec, *op. cit.*, p. 213.

[2] La formule en lettres capitales « paraissant le samedi » fait partie du fameux en-tête du journal. Elle montre la régularité de parution et, partant, la ferme volonté de s'imposer dans le monde de la presse par une certaine qualité. *Le Chat Noir* est un hebdomadaire de quatre pages au grand format d'un quotidien (31,5 x 45, à la différence de *L'Hydropathe* qui possède un format plus petit, 22 x 30), qui coûte 15 centimes. *Le Chat Noir* ne cesse d'augmenter son tirage : de mille exemplaires au premier numéro, distribués gratuitement, à vingt mille exemplaires en 1889, l'année de l'Exposition universelle (François Caradec, *op. cit.*, pp. 226-227).

[3] Daniel Bonthoux et Bernard Jégo, *Montmartre. Bals et cabarets au temps de Bruant et de Lautrec*, Paris, Editions Le Vieux Montmartre, 2002, p. 16.

[4] Pierre Dufay, *Le Courrier d'Epidaure* n° 5, mai 1939, p. 8, cité dans Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, éd., *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, note 1, p. 257.

XIII/ FONDE, EN 1114, PAR UN FUMISTE/ 84, Boulevard Rochechouart, 84 », cette répétition ailleurs innocente devient partout signifiante, de manière humoristique, contaminant semble-t-il d'autres énoncés type. D'autres indications sur l'en-tête produisent de fait le même effet spéculaire : imprimées à gauche de l'image centrale, certaines informations concernant le nom du directeur, du rédacteur en chef, du secrétaire de rédaction, le coût des abonnements, le tirage, l'adresse, sont reproduites à l'identique (surtout au début du Chat Noir) à droite de l'image, le tout correspondant aux deux moulins du dessin.

A l'origine du nom, semble-t-il, se trouve l'anecdote selon laquelle Salis aurait trouvé un chat noir par hasard et aurait eu l'idée de nommer son cabaret d'après lui. Goudeau avait auparavant raconté lui aussi comment l'idée du nom des Hydropathes lui était venue après avoir écouté une valse de Joseph Gungl' lors d'un concert (aux concerts Besselièvre des Champs-Elysées). Désormais, l'anecdote, ou autrement dit le hasard, devient partie intégrante du projet artistique qui se propose de révéler les dimensions mythiques d'un objet ou d'un fait anodin. Pour ce qui est du Chat Noir, le nom renvoie simultanément à un chat quelconque (adopté par Salis) et à une puissante figure mythologique et littéraire.

Goudeau explique parfois que l'Hydropathe est « un animal canadien, qu'on trouve sur les bords du fleuve Saint Laurent […] Sa tête est en silex, ses yeux en corindon vert. Ses pieds sont en cristal et laissent sur la neige des empreintes analogues à celles qu'y laisseraient des culs-de-bouteille […] Les chasseurs recherchent beaucoup cet animal […] Ils lui coupent les pattes et les vendent à des fabricants de cristalleries qui les adaptent aux flûtes à champagne en guise de soutien »[1].

Seuls les trois premiers numéros de *L'Hydropathe* comportent, au-dessous du titre imprimé en arc de cercle, l'image de cet animal exotico-fantastique. En outre, dans son portrait-charge du premier numéro, Goudeau tient l'animal sous le bras (ce qui suggère que l'invention lui appartient).

Le chat noir représente, au contraire, une créature à la fois familière et étrange, qui évoque le monde enfantin des contes et des fables, les superstitions populaires ainsi que les figures médiévales du diable et des sorcières. Le chat est, de plus, un animal sacré dans de nombreuses religions et mythologies, associé à des déesses comme l'égyptienne Bastet ou la nordique Freya. C'est enfin une figure littéraire importante dans plusieurs textes rédigés avant la fondation du Chat Noir, sur lesquels repose, en partie, la légitimité du cabaret,

[1] Ce modèle d'étymologie hydropathesque fantaisiste est extrait d'un article que Georges Lorin a publié dans *La Lune Rousse* d'André Gill du 12 janvier 1879 avant la parution du premier numéro de *L'Hydropathe*, cité par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, éd., « Documents », *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, p. 368.

comme : « Le Chat Noir » d'Edgar Allan Poe, traduit par Baudelaire dans *Nouvelles histoires extraordinaires* en 1857 ; « Le Maître Chat ou Le Chat botté » de Charles Perrault ; le poème « Le Chat Botté » d'André Gill paru dans *La Muse à Bibi* (1879 et 1881) et mis en musique par Georges Fragerolle, qui reprend la figure du chat botté de Perrault[1] ; plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire dont « Les Chats » est publié dans le troisième numéro du *Chat Noir*[2] ; enfin, des poèmes en prose de Stéphane Mallarmé, notamment « La Pipe », qui fait allusion au « maigre chat noir » de Londres, et « Plainte d'automne », publié dans *Le Chat Noir* n° 233 du 26 juin 1886, où le chat est caractérisé comme un « pur animal », « un compagnon mystique, un esprit »[3].

Dans ces écrits, le chat représente, en gros, un esprit ou une faculté spirituelle de l'être humain (André Gill, par exemple, voit dans le chat botté un symbole de l'Espérance). On lui attribue diverses qualités telles que la liberté, l'indépendance, la fierté ou l'ardeur de combat. Mais ce que le chat noir peut symboliser ne se limite pas à ces quelques notations. La sphère des significations est amplement élargie par les connotations de la couleur noire et surtout, comme nous allons voir, par les nombreuses images et textes en vers ou en prose imprimés dans *Le Chat Noir*, aussi bien que par la riche décoration du lieu.

On peut rappeler néanmoins quelques textes importants du siècle qui traitent des chats. L'un d'eux est *Le Chat Murr* (1819-1821) de l'écrivain romantique berlinois E.T.A. Hoffmann, le récit autobiographique d'un matou qui signe « homme de lettres très renommé ». Un autre est le conte de Balzac « Peines de coeur d'une chatte anglaise », publié par Hetzel en 1841 dans l'ouvrage collectif *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, une sorte de fable politique illustrée par Grandville, célèbre pour avoir su saisir les analogies entre l'homme et l'animal, dont s'inspire Salis pour le félin présentant un caractère humain du premier numéro du *Chat Noir*. Mais le chat a toujours attiré les artistes, qu'ils soient écrivains, peintres ou musiciens. Rose Fortassier a parfaitement résumé cet engouement[4] :

> « Ami privilégié des écrivains et des poètes, qui se reconnaissent avec lui de profondes affinités, le chat a été célébré de Pétrarque à Baudelaire, en passant par Chateaubriand et Gautier. Des peintres en ont fait leur modèle, Téniers, Peter Brueghel et Cornelius

---

[1] Emile Goudeau, *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, p. 213. Mariel Oberthür, *Montmartre en liesse 1880-1900*, Paris, Paris Musées, 1994, p.19, souligne que « Le Chat Botté » d'André Gill et « La Glu » de Jean Richepin sont deux des mélodies les plus connues de Georges Fragerolle.
[2] *Le Chat Noir* n° 3 du 28 janvier 1882, p. 4.
[3] Stéphane Mallarmé, « Plainte d'automne » et « La Pipe », *Divagations*, *Oeuvres Complètes*, tome 2, *op. cit.*, pp. 84 et 89.
[4] Rose Fortassier, « Introduction », *Peines de coeur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 32-33.

Wischer, et, pour nous en tenir au siècle de Balzac, Gottfried Mind, « le Raphaël des chats », et les trois illustrateurs des *Chats* de Champfleury (1869) : Delacroix, Manet et Okusai. Et les musiciens ne sont pas en reste […] Domenico Scarlatti a transcrit le caprice de son chat Pulcinella se promenant sur le clavier de son clavecin en une célèbre mélodie « La fugue du chat », et Balzac, familier de Rossini, et qui fréquentait ses soirées de samedi, a pu y entendre, entre autres chansons et duetti spécialement écrits pour ces soirées, un amusant *Duetto buffo di due gatti* que le compositeur insérera en 1835 dans le recueil intitulé *Serate musicali* […] Et si le chat est l'animal féminin par excellence, « mystère » et « éternel » compris, la chatte est donc femme au superlatif […] Il semble que Balzac, à la suite de La Fontaine, ait beaucoup rêvé à la *Chatte métamorphosée en femme*. Le premier historien des chats, Paradis de Moncrif, dit « l'historiogriffe », avait imaginé un mini *Opéra des chats* […] On ne sait pas si Balzac avait lu Moncrif, mais il aurait pu voir le ballet-pantomime de Corali et Duveyrier, musique de Montfort, qui reprenait le titre de La Fontaine. Vouée au lyrisme et à la scène, la chatte métamorphosée sera en 1862 *La Chatte merveilleuse*, opéra-comique de Dumanoir et d'Ennery, musique d'Albert Grisan ; en 1875, *La Chatte blanche*, féerie d'E. Jonas et Fossey […] ».

On mesure donc à quel point le nom du Chat Noir est surdéterminé, beaucoup plus que celui des Hydropathes. Mais il reste en même temps très simple et familier. Alors que l'appellation paradoxale des Hydropathes exploite une ambiguïté étymologique ainsi que l'existence problématique du référent, qu'elle renvoie presque exclusivement au thème de la boisson et de l'ivresse, qu'elle désigne enfin, de façon contradictoire, une thérapie par l'eau et une aversion de l'eau, « Le Chat Noir » correspond à des significations et des connotations fort diverses, qui vont de la spiritualité à la sexualité, mais qui n'annulent pas, malgré tout, sa simplicité. Comme le nom des prédécesseurs, « Le Chat Noir » réunit des contraires, mais ces contraires relèvent carrément, et non pas seulement de manière allusive, de l'opposition entre le sacré et le profane ou, en d'autres mots, entre le divin et le diabolique, le mystique et le grivois, le spirituel et le sensuel.

Le fameux chroniqueur de théâtre du *Journal des Débats* Jules Lemaître remarque justement que « Le Chat Noir est un sanctuaire où la fumisterie et le mysticisme ont toujours fait bon ménage »[1]. Dans sa préface au recueil *Les Gaîtés du Chat Noir*, à un moment où le cabaret lui semble être sorti de sa « période héroïque », il souligne aussi que Le Chat Noir a su mettre en place une totalité fondée sur la coexistence du sacré et du profane, constituant par là une représentation parfaite de la capitale, de l'esprit français, voire de la nation entière : « Ce chat éclectique qui sut réconcilier la bourgeoisie et la bohème […] ce chat qui sut faire vivre ensemble le Caveau et la Légende dorée, ce chat socialiste et napoléonien, mystique et grivois, macabre et enclin à la romance, fut un chat très « parisien » et presque national. Il

[1] Jules Lemaître, cité dans Paul Jeanne, *Le Théâtre d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923*, Paris, Editions des Presses du Palais Royal, 1937, p. 46.

exprima à sa façon l'aimable désordre de notre esprit »[1]. La dualité ainsi que l'idée d'unité dans la multiplicité que Lemaître constate sont déjà présentes dans le nom, dont la fonction pragmatique de plusieurs pratiques artistiques est en général de préciser les significations.

Les références à l'Antiquité gréco-romaine et les termes latinisants qu'utilisent les Hydropathes sont étroitement liés au nom du Quartier Latin où se déroulent leurs séances littéraires et musicales. De manière plus ostentatoire et plus insistante, Le Chat Noir veut être le représentant et le porte-parole de Montmartre, un quartier encore campagnard, dont une partie fut rattachée à Paris en 1785 avec la construction d'un mur d'octroi par Louis XVI et dont l'autre partie, la commune de Montmartre, fut annexée par la ville en 1860, contre la volonté des habitants[2]. Le Boulevard Rochechouart remplace la frontière entre la ville et la banlieue : « Le mur des Fermiers Généraux [...] est arasé en 1864 [...] Le Boulevard Rochechouart efface à la fois la zone d'octroi et les chemins de ronde. La ville vient au contact de sa première banlieue, c'est-à-dire de ce qui était mis à l'écart de la bonne société style Louis-Philippe ou style Empire »[3]. Le Chat Noir se situe justement aux limites de la ville, sur le côté extérieur du boulevard, qui sépare et unit tout à la fois Montmartre et Paris.

Depuis l'Antiquité, la Butte Montmartre est une terre consacrée aux rites. Installé au pied de la colline, Le Chat Noir se sert du riche passé religieux et politique du site pour s'affirmer[4]. Abritant à l'origine des temples de Mercure et de Mars, la butte est au IIIe siècle le lieu du martyre de saint Denis, premier évangéliste de Paris, qui, selon une légende très populaire au Moyen Age, la gravit, la tête sous le bras, en compagnie de Rustique et d'Eleuthère. Le souvenir de leur supplice est non seulement commémoré, en 1750, par le nom donné à la rue des Martyrs, mais gardé avant tout par le nom du quartier, Montmartre, dont la signification étymologique – *Mons Martirii* ou mont des martyrs – est mise en valeur maintes fois par les artistes du Chat Noir, étant cependant signalée aussi par des ecclésiastiques de l'époque comme Père Jonquet[5].

---

[1] Jules Lemaître, « Le Chat-Noir », préface des *Gaîtés du Chat-Noir*, Paris, Ollendorff, s.d., pp. 5-6. François Caradec, *op. cit.*, p. 298, précise que cette anthologie est parue en avril 1894, grâce à l'initiative d'Alphonse Allais.

[2] Sylvie Buisson et Christian Parisot, *Paris-Montmartre. Les Artistes et les lieux 1860-1920*, Paris, Terrail, 1996, p. 10.

[3] André Velter, « Liberté fin de siècle », préface, *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 8-9.

[4] Mary Shaw montre que Le Chat Noir fonde son ambition universelle sur l'importante histoire religieuse et politique de la butte Montmartre dans son article « All or Nothing ? The Literature of Montmartre », *The Spirit of Montmartre, op. cit.*, pp. 111-114.

[5] Père Jonquet, *Montmartre autrefois et aujourd'hui*, Paris, Dumoulin et Cie, 1890, indiqué par Mary Shaw, « All or Nothing ? The Literature of Montmartre », *op. cit.*, p. 153. Une des premières occurences de l'expression « Mont-des-Martyrs » dans *Le Chat Noir* se trouve dans le poème « Le Moulin de la Galette » de René Ponsard, où ledit moulin est désigné comme un « temple profane », *Le Chat Noir* n° 10 du 18 mars 1882, p.

Sainte Geneviève, la patronne de Paris, érigea probablement une chapelle au sommet de la colline. Là s'installa plus tard une communauté de moines, remplacée en 1133 par une abbaye de Bénédictines, où « la Compagnie de Jésus » fut fondée en secret en août 1534. Pendant les Cent-Jours, la colline devint terrain de manoeuvre, Napoléon y déployant deux cents canons. C'est de là que Gambetta s'envola en ballon en 1870, lors du siège de Paris par les Prussiens, pour continuer la lutte en province. Après la signature de la paix, lorsque Thiers essayait de récupérer les canons qui défendaient le site, l'armée fraternisa avec les habitants, ce qui mena à la Commune. En 1873, à cet endroit où la répression a été la plus violente, on décide d'ériger, pour purifier les lieux, la basilique du Sacré-Coeur dont les travaux commencés en 1875 ne seront achevés qu'en 1910[1]. Les événements politiques récents, en particulier le carnage de la Commune, contribuent à renforcer l'image de la butte comme une terre des martyrs dont les habitants ont toujours combattu pour la liberté.

Sur les boulevards dits « extérieurs » existent déjà des bals célèbres comme Le Château Rouge, L'Elysée Montmartre, La Reine Blanche, où se rencontrent toutes les couches sociales, « miséreux et noceurs, boutiquiers et voyous, journaliers et soldats, artisans et artistes »[2]. L'Elysée Montmartre est entouré d'hôtels douteux et le bal de la Reine Blanche (le futur Moulin Rouge) est un repaire des souteneurs. Les artistes du Chat Noir ont souvent des ennuis à cause des ivrognes et des souteneurs, à tel point que Salis décide de changer de local, déterminé aussi par un accident lors duquel il tue un de ses garçons.

Par ses lieux sacrés et ses lieux de plaisir, par sa population aussi, Montmartre réalise en lui-même l'union des deux sphères du sacré et du profane. Mais c'est Le Chat Noir qui contribue le plus à rendre cette union explicite. Le Chat Noir s'appuie sur une dualité géographique, mais la transforme en identité spécifique et la consacre en tant qu'image du monde. En 1889, l'année de l'Exposition universelle, une illustration d'Oswald Heidbrinck dans *Le Courrier Français*, qui définit le quartier en ayant recours à cette ambivalence dans son titre « La Butte Montmartre. En haut le sacré. En bas le profane », montre que la perception de Montmartre comme une entité composée de deux contraires est déjà largement répandue[3].

---

2. L'expression « la butte des Martyrs » apparaît pourtant avant, dans l'histoire grivoise « Le Chat de l'Abesse (Tiré des chroniques de Montmartre) » d'Amaury Blondel, *Le Chat Noir* n° 7 du 25 février 1882, pp. 3-4.

[1] André Velter, *op. cit.*, pp. 7-11 et Sylvie Buisson et Christian Parisot, *op. cit.*, pp. 10 et

[2] André Velter, *op. cit.*, p. 9.

[3] Parue dans *Le Courrier Français* de 1889 et reproduite dans Mariel Oberthür, *Montmartre en liesse 1880-1900*, *op. cit.*, p. 6.

Le lien entre Le Chat Noir et Montmartre est rendu explicite, entre autres, par le sous-titre du journal, « Organe des intérêts de Montmartre »[1], ainsi que par le bandeau réalisé par Henri Pille (auteur également des vitraux de La Grande Pinte), dans lequel la queue verticale du chat présente une parfaite ressemblance avec les ailes des moulins.

Fort privilégiées sont cependant les étymologies fantaisistes, pratiquées déjà par les Hydropathes, dont celle de Jacques Lehardy dans « Montmartre », le tout premier article du *Chat Noir*[2]. Dans cette parodie de la Genèse, Lehardy établit que le mont Ararat où « le vieux pochard de Noé » a jeté l'ancre après le déluge est en fait Montmartre, « Mont-m'arrête », le mont où Noé a dit « je m'arrête ». Montmartre est donc « le berceau de l'humanité », « la montagne sacrée », « le centre du monde », d'où les descendants de Noé « se répandirent par le monde », après avoir bâti un moulin et fait de la galette (au Le Moulin de la Galette pour ainsi dire). A la suite de cette histoire très abrégée de l'humanité, composée dans un registre familier, à l'appui de laquelle l'auteur mentionne les sources de la bibliothèque du *Chat Noir*, Lehardy affirme l'autonomie du quartier et sa supériorité par rapport à Paris et à son académie: « Montmartre est isolé parce qu'il se suffit à lui seul. Ce centre est absolument autonome. Dans une petite ville située à une grande distance de Montmartre et que les voyageurs nomment Paris, une académie locale discute, dit-on, les conditions de l'autonomie municipale. Il y a longtemps que cette question est résolue à Montmartre ».

Dans les numéros suivants, la supériorité de Montmartre sera maintes fois réaffirmée sous la forme d'une stratégie publicitaire fondée sur un excès de formules élogieuses : Salis s'adresse à Montmartre par l'apostrophe « Toi la mère, toi la mamelle du monde, toi le nombril de l'univers », tandis que Lehardy l'appelle, de nouveau, la « fameuse chaîne de montagne d'où les Peuples se sont répandus sur l'univers », Constant Chanouare[3], « ville sainte et superbe », et Goudeau « la splendide, énorme, rutilante Butte sacrée, l'Acropole sublime, pour tout dire, en un seul mot, [...], Montmartre »[4]. La plus connue définition est sans doute « Montmartre, la capitale moderne de l'esprit », dans une annonce publicitaire qui clôt pendant longtemps *Le Chat Noir*. Tout comme Montmartre est le centre du monde, de

[1] Ce titre disparaît avec *Le Chat Noir* n° 8 du 4 mars 1882.
[2] Jacques Lehardy [Clément Privé], « Montmartre », *Le Chat Noir* n° 1 du 14 janvier 1882, p. 1.
[3] (Constant) Chanouare ou Chanouard, pseudonyme homophone du nom du cabaret.
[4] Rodolphe Salis, « Pas de Pyrénées », *Le Chat Noir*, n° 2 du 21 janvier 1882, p. 1. Jacques Lehardy, « Lettres d'un explorateur », *Le Chat Noir*, n° 2 du 21 janvier 1882, p. 2. Constant Chanouare, « Le Chat de M. Beaucoeur », *Le Chat Noir*, n° 4 du 4 février 1882, p. 2. Emile Goudeau, *Voyages de découvertes du célèbre A'Kempis à travers les Etats-Unis de Paris*, Paris, Jules Lévy, 1886, pp. 1-2.

même Le Chat Noir, « création unique au monde », occupe, selon cette annonce, une position centrale à Montmartre[1].

A la fin de son article cité plus haut, Lehardy explique la raison d'être du journal : « *Le Chat Noir*, moniteur de Montmartre, a été créé dans le seul but de raconter à *tout* l'univers habité, comme quoi cette ville, la plus ancienne du monde […] est encore la plus belle, la plus riche et la plus florissante de notre époque. *Le Chat Noir* en décrira *toutes* les ressources, *tous* les agréments, *toutes* les somptuosités ». La répétition emphatique de l'adjectif « tout » montre l'ambition universelle du Chat Noir, autrement évoquée aussi par l'encadrement circulaire du dessin de Henri Pille, qui rappelle le mouvement des ailes du moulin, mais aussi le globe terrestre. Le projet du *Chat Noir* de tout réunir, exposé dans le texte introductif, est repris dans « Notre programme », le supplément encarté de Salis, à propos duquel Lehardy écrit qu'il « représent[e] le Chat Noir, dans toute sa splendeur, photographiant l'univers jusqu'à ce jour connu ». Le dessin représente un énorme chat noir debout, les bras écartés (comme les ailes des moulins), une plume et un crayon de caricaturiste à la ceinture, habillé seulement avec une sorte de fraise et un chapeau à plume (à la Louis XIII) rayonnant comme un soleil. Le chat se prépare à prendre en photo toutes sortes d'animaux (deux fois plus petits que le chat et peu flatteurs : canards, ânes, oies, dindes, etc.) qui attendent, dans une file, de passer devant une énorme bouteille à moitié vide et un appareil photo sur lequel est écrit « Le Chat Noir » en lettres capitales. Les deux objets représentent à la fois le cabaret et le journal : d'une part les feuilles qui sortent sans cesse de l'appareil, de l'autre le vin bu, et entre les deux, « la chambre noire ». Avec la légende « Ne bougeons plus ! Tout le monde y passera ! », la pose montre l'importance du défilé, une forme artistique déjà utilisée à l'écrit et pour les représentations par les Hydropathes.

Le texte de Lehardy annonce une série de documents destinés à enrichir « les connaissances scientifiques des habitants de la Montagne où l'on s'arrête ». Ceux-ci doivent être recueillis par « une légion de hardis explorateurs » (comme le nom même de l'auteur l'indique) que Le Chat Noir a organisée pour ne pas être accusé d'exclusivisme et « pour ne pas avoir l'air de mépriser les petites cités qui se sont édifiées bien longtemps après Montmartre ». En affirmant encore une fois la supériorité de Montmartre et l'ambition totalisante du Chat Noir, présentée comme une exigence des lecteurs, l'article de Lehardy

[1] « Le cabaret du Chat Noir est une création unique au monde; sis en plein Montmartre, la capitale moderne de l'esprit, le Cabaret est le rendez-vous des poètes, des peintres, des sculpteurs les plus célèbres, c'est une chose absolument curieuse du style Louis XIII le plus pur », *Le Chat Noir* n° 44 du 15 novembre 1882, p. 4.

annonce deux séries parallèles, « Lettres d'un explorateur » de lui-même et « Voyages de découvertes » d'A'Kempis (alias Emile Goudeau).

Le Chat Noir se présente lui-même comme le continuateur direct des Hydropathes par le biais de certaines fictions d'exploration, rédigées sous forme de lettres par d'anciens Hydropathes importants tels que Goudeau et Charles Cros[1]. Ces histoires fantaisistes qui confondent les époques et les lieux donnent du Chat Noir l'image non seulement d'un lieu de rencontre, mais aussi d'un groupe semblable à celui des Hydropathes[2]. Goudeau signe ses lettres aux Montmartrois avec le nom du moine mystique du XVe siècle A'Kempis, l'auteur présumé de la très populaire *Imitation de Jésus-Christ*. Dès le début, il va donc allier la mystification et la mystique en se présentant comme « le dernier descendant du fameux moyen-âgiste A'Kempis ». Reporter du Chat Noir, ayant des penchants de poète, A'Kempis quitte sa chère patrie pour découvrir et faire connaître aux siens les moeurs diverses des tribus des « Etats-Unis de Paris » (dont Montmartre ne fait donc pas partie). Cette appellation oxymorique décrit la capitale comme un patchwork, à la fois une et multiple, en lui attribuant le nom d'un lieu lointain, mais aussi opposé par son étendue.

Les récits d'A'Kempis, publiés en volume en 1886, sont parfois interrompus par des notations de la direction du vent et de la pression atmosphérique, comme si A'Kempis tenait un journal de bord et traversait la ville en bateau : « sept heures, bon vent d'Est, 6° therm., barom. 760^{mm} »[3]. Si dans les autres lettres, ces indications qui font surgir l'image d'un navire dans l'esprit du lecteur ne sont pas aussi clairement séparés du texte principal et sont de loin plus loufoques (exemple : « *Mardi-gras*, par 36° migraine sud, 18° de spleen ouest »[4]), l'image du navire reste constamment présente à l'arrière-plan, lorsque A'Kempis se compare à un navigateur (première lettre) ou qu'il mentionne le « lac Pigalle » (deuxième lettre). D'autres fois, elle passe au premier plan : dans sa septième lettre, A'Kempis raconte comment il fut entraîné dans une traversée vers les Invalides par Zola, Leconte de l'Isle (qui remplace,

---

[1] Le lien entre les Hydropathes et Le Chat Noir n'est pas seulement l'affaire des nombreux livres et articles de souvenirs publiés du temps du Chat Noir ou plus tardivement. Une manière de signaler la parenté est la reprise par *Le Chat Noir*, souvent sans changement, des articles et des poèmes parus précédemment dans *L'Hydropathe*, ou bien la publication de poèmes devenus célèbres aux séances du cercle de la Rive Gauche comme l'épopée bachique de Goudeau « Les Polonais », dont un fragment paraît déjà dans le premier numéro du *Chat Noir*, p. 2.

[2] La figure unique qui représente partout les artistes renforce cette impression de groupe, contre la critique rétrospective d'éclectisme. L'éclectisme a ici, comme chez les Hydropathes, une fonction philosophique et pragmatique. C'est pourquoi nous ne sommes pas d'accord avec Mariel Oberthür qui, dans *Montmartre en liesse 1880-1900, op. cit.*, affirme que Le Chat Noir n'a jamais constitué un groupe, mais seulement un lieu de rencontre des artistes les plus divers.

[3] Emile Goudeau, « Quatrième lettre », *Voyages de découvertes*, *op. cit.*, p. 40. Ces notations n'existent pas dans le texte publié dans *Le Chat Noir* n° 6 du 18 février 1882, pp. 1-2, où, à leur place, il y a des blancs.

[4] Emile Goudeau, « Cinquième lettre », *Voyages de découvertes*, *op. cit.*, p. 47.

dans la version de 1886, Hugo mort en 1885) et Lorgeril, qui s'y rendaient pour composer une ode à Bouddha. Les relations entre ces trois écrivains, l'un naturaliste, l'autre parnassien et le dernier auteur de poèmes satiriques et sénateur inamovible, ne sont pas des plus amicales, comme on peut facilement l'imaginer.

L'embarcadère où s'entassent pêle-mêle, dans un vacarme effroyable, toutes les nations offre au lecteur l'image d'une ville exagérément cosmopolite, rassemblant des contraires (ce que soulignent des oxymorons comme « Suédois bronzés », « eunuques excités », etc.), mais où l'artiste est encore couvert d'une peau de bête, comme Saint Jean aux temps bibliques[1]. Les quatre compagnons s'embarquent sur un navire à l'injonction d'« une bouche d'ombre » (le spectre prophète du dernier poème des *Contemplations* de Hugo). Tandis que l'embarcadère représente la ville, voire la société entière, le bateau est plutôt un symbole de la communauté littéraire. Lorsque tout à coup un orage éclate et « des profondeurs de l'abîme semblent sortir les ricanements des sirènes », « un saint prêtre, un oracle » fait son apparition, Francisque Sarcey – critique dramatique au *Temps* et bientôt « Oncle » du Chat Noir – qui, « par cabalistiques paroles », ramène le calme sur les eaux et au ciel. C'est la situation littéraire qui est présentée ainsi au moyen d'un vocabulaire religieux et d'une allégorie météorologique humoristique, dans laquelle le rôle principal de médiateur est dévolu à un critique bien connu.

Dans la quatrième lettre, A'Kempis raconte ses aventures au « Pays Latin », qu'il avait déjà comparé à Montmartre dont les peuples lui semblaient « bien plus policés que les autres, avec des moeurs fort analogues à celles des Montmartrais »[2]. A'Kempis y fait indirectement l'éloge de la butte, en opposant le bal de l'Elysée Montmartre et le cabaret Chat Noir à des institutions comme le Panthéon, l'Odéon ou la Sorbonne, aussi bien qu'en les associant aux cafés du Quartier Latin : la brasserie du Coucou « rendue célèbre naguère par l'invasion qu'y firent des tribus terribles : les *Hydropathes*, gens redoutables qui avaient des pieds de cristal, une tête de silex et des yeux d'émeraudes (d'après une tradition respectée)», le café

[1] L'énumération (rabelaisienne) s'étend sans interruption de la page 60 à la page 63 (Emile Goudeau, « Septième lettre », *Voyages de découvertes*, *op. cit.*). En voilà un exemple abrégé : « Sur l'embarcadère, la foule des mendiants, écumeurs de mers, pirates, forbans, corsaires de toute taille et de tout poil, Egyptiens ornés de bonnets d'astrakan, Suédois bronzés par le hâle, Espagnols brandissant des candjars énormes, eunuques excités traînant des odalisques sourdes et muettes, Maltais et Baléares pourvus de frondes [...] puis des Assyriens, des sphynx, des gens arrivant des pêcheries de corail, des lapons conduisant leurs bêtes par la bride, des femmes du monde au poil frisé [...] Un homme de haute stature, mal couvert d'une peau de bête, psalmodiait d'une voix faible un chant plein de douceur et de mélancolie [...] des professeurs de javanais tutoyaient M. Caro de l'Académie Française [...] ».

[2] *Ibid.*, p. 33.

d'Harcourt, « le pays des *fumistes* […] une colonie peu nombreuse, mais farouche et redoutée », et la cave où « des gens nommés *Hirsutes* se réunissent pour se réciter des poèmes, et remplacer tant bien que mal l'édifice nommé Odéon ».

Critique impressionniste, A'Kempis ne respecte aucune hiérarchie entre les monuments et les brasseries, entre les institutions culturelles et les cafés. La progression du récit est destinée avant tout à souligner la supériorité du Chat Noir et à mettre en évidence les liens du cabaret avec les groupes de la Rive Gauche. En mentionnant d'abord le Coucou, A'Kempis explique qui étaient les Hydropathes en reprenant la fameuse étymologie des pattes de cristal. Ensuite, sa description critique d'« un grand monument sévère et triste en face d'un monument triste et sévère », c'est-à-dire du Lycée Louis Le Grand et de la Sorbonne, s'achève par la mise en contraste du Chat Noir et de la Sorbonne grâce à un parallélisme syntaxique : « Le premier édifice se nomme *Lycée*, l'autre, *Sorbonne* ; j'aime mieux l'*Elysée-Montmartre* et le *Chat Noir* ». Finalement, il rapproche Le Chat Noir à la fois des fumistes et des Hydropathes, car tout de suite après avoir indiqué sa préférence pour Le Chat Noir, il évoque le lieu de rencontre des fumistes dans un paragraphe que Henri Rivière accompagne du portrait de l'Hydropathe (dans l'édition en volume seulement).

Ce dessin représente, sur un socle, un être aux traits difficiles à saisir, mi-homme, mi-animal, paré d'une auréole comme les saints de l'iconographie chrétienne et d'une lyre, symbole de la poésie.

L'auteur fait fi de toute chronologie, quand il rapporte par exemple l'histoire de la création de l'Odéon dans le but de trouver une rime au Panthéon (en réalité l'Odéon a été inauguré avant le « Panthéon »). Le mélange des époques sert à critiquer les institutions, suggérant, semble-t-il, leur résistance au changement. Au début de sa lettre, lorsqu'il se moque du Panthéon en le qualifiant de « monument consacré à une *bergère* », c'est le mot « bergère » qui, comme un pivot, facilite l'association des lieux, des époques et même des écrivains différents. Il permet notamment de rapprocher le Panthéon, effectivement consacré à Sainte Geneviève, bergère de Nanterre du VIe siècle et patronne de Paris, de Montmartre où « bergère » a « un sens quasi-pornographique ». Il sert en somme à comparer et à établir une sorte d'identité entre l'église et le café, la sainte et la fille de joie :

> « Autrefois, des gens, ornés de chemises qu'ils passaient par-dessus une robe noire (ô moeurs étranges !) chantaient à l'intérieur du monument, en face d'une espèce d'orchestre orné de chandeliers dorés. On m'a assuré que c'étaient des prêtres pour bergères. Ils devaient avoir de l'occupation, car dans certaines brasseries la foule des

femmes est comparable à celle que l'on rencontre aux bals de la *Présidence* [surnom de l'Elysée Montmartre, tout aussi digne que le « Panthéon »] »[1].

A la fin de sa lettre, A'Kempis ne nomme pas l'établissement où se réunissent les Hirsutes (Le Café de l'Avenir), alors que les noms des autres lieux sont tous relevés. Au contraire, ce lieu est une simple cave anonyme, d'autant plus opposée à ce que représente le Second Théâtre Français. A'Kempis parle même de « guerres civiles ». Renseigné par son guide, un poète barbare (Alexandre Gayda dans l'article du *Chat Noir*, anonyme dans la version de 1886), l'explorateur raconte justement que les domaines de la justice, du commerce, de la police et de la religion ont été placés sur une île (l'Ile de la Cité), où ils forment « un chaos d'édifices gigantesques (probablement de l'époque cyclopéenne ou ninivite) », parce que les indigènes craignaient « les incursions des Hydropathes, Fumistes, Hirsutes et autres tribus »[2]. Tels que ce texte les présente, les Hydropathes, les Fumistes et les Hirsutes incarnent donc un esprit de subversion qui s'oppose aux institutions sclérosées, décrites dans des termes qui relèvent des champs sémantiques de la mort, de l'enfermement et de la tristesse. Ainsi que le suggère la progression de la lettre, Le Chat Noir est censé représenter le même esprit d'insoumission et le même désir farouche de liberté.

La seconde lettre qui renforce le lien entre Le Chat Noir et les Hydropathes est adressée par Charles Cros à Rodolphe Salis et s'intitule « Udadushkhînam Çruti ou Chanson des Hydropathes »[3]. Il s'agit plus précisément d'une mystification, d'une généalogie fantaisiste des Hydropathes et du Chat Noir. Cros affirme avoir découvert un hymne dans le « saint recueil » du *Rig-Véda*, remontant donc à la plus haute antiquité, hymne apporté en Grèce par Pythagore et traduit par lui sous le titre de Υδροπαθων ωδη (*Hydropathon ode*). L'aède Αιμιλίοξ Γουδαῖοζ (*Emiliox Goudeoz*) « allait le récitant par les monts Martre, Parnasse, Œta et les vallées de Tempé, de l'Hyssos. D'où la branche européenne des Hydropathes qui prit dès le début l'emblème du *Chat Noir* (Bhavani, la grande déesse, est appelée *Kalî*, noire) ». Cros envoie donc à Salis cet hymne « document » qui lui appartient de plein droit. Suit le « texte révéré » de la chanson, que Cros dit avoir traduit avec la plus grande exactitude et qui est en réalité un hymne bachique composé de quatre huitains en octosyllabes, entrecoupés du

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] *Ibid.*, p. 39.
[3] Charles Cros, « Udadushkhînam Çruti ou Chanson des Hydropathes », *Le Chat Noir* n° 77 du 30 juin 1883, p. 4. Le titre imaginaire traduirait de manière assez fidèle le mot « Hydropathe », « le texte révélé de ceux qui sont malheureux par l'eau » selon le professeur Georges Redard, Charles Cros, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 1255. Dans les notes des *Oeuvres complètes* de Cros, pp. 1199-1200 et 1255, Louis Forestier explique qu'il s'agit d'un texte canonique déjà vieux de cinq ans, qui doit dater de la fin 1878 ou de 1879, chanté donc aux réunions des Hydropathes. Mais la chanson ne semble pas avoir été publiée avant sa parution dans la lettre de Cros à Salis.

refrain « Hydropathes, chantons en choeurs,/ La noble chanson des liqueurs ». L'hymne donne des définitions niaises, à moitié tautologiques, de nombreuses boissons, en commençant par le vin (« Le Vin est un liquide rouge/ – Sauf le matin quand il est blanc » : définition doublée d'un paralogisme), pour célébrer dans un tableau imaginaire le mélange de leurs couleurs les plus variées. En outre, un post scriptum renseigne Salis qu'« on vient de découvrir un chat noir embaumé, truffé de myrrhe et de bdélium dans les arènes de la rue Monge. Une inscription cunéiforme sur une coupe d'or l'accompagne. Je vais la déchiffrer. J'ai cru déjà y lire les mots: Louange à la déesse noire, à son chat…, etc. ».

Cette lettre de Charles Cros affirme, une fois de plus, la prééminence du Chat Noir, en combinant les références à plusieurs cultures et religions, à l'Inde, à la Grèce, aux Assyriens, en assimilant le mont Martre aux montagnes grecques (avec une transition par Mont-parnasse qui est à la fois le quartier parisien bien connu et la montagne grecque consacrée à Apollon et aux muses), et finalement, en faisant des Hydropathes une tribu très ancienne qui aurait adopté dès le début l'emblème du chat noir, l'emblème d'une déesse. Au contraire, l'hymne sacré, par sa célébration des liqueurs et, dans le dernier couplet, de l'amour charnel, reformule l'exhortation de « La Farce du monde » de Gautier, « embrassons nos maîtresses,/ Enivrons-nous, amis, de toutes les ivresses ». La déesse et l'amante sont les figures sous lesquelles se trouvent réunis dans ce texte, présenté comme une véritable lettre, les deux aspects du Chat Noir, le sacré et le profane.

D'autre part, les deux lettres analysées ici tentent non seulement de présenter Montmartre (et plus ou moins explicitement Le Chat Noir) comme un équivalent de la totalité du monde, mais proposent également d'autres totalités possibles, comme le mot « bergère » ou l'embarcadère d'A'Kempis, ou encore le tableau des liqueurs du pseudo-hymne védique.

Le Premier Chat Noir

De 1881 à 1885, Le Chat Noir se trouve situé au 84, Boulevard Rochechouart, dans un ancien bureau de poste auxiliaire, long et étroit, que Salis loue à 1400 francs par mois, dans le même bâtiment où il habite. Tandis que les réunions des Hydropathes comptaient en général entre 100 et 300 participants, le petit local du Chat Noir ne peut recevoir qu'une trentaine, voire une quarantaine de gens, peut-être un peu davantage lorsqu'au cabaret s'ajoute la boutique d'un horloger voisin, contraint à céder son droit au bail vers la fin de 1883, à cause

des farces qu'on ne cesse de lui faire[1]. Les soirées du Chat Noir sont naturellement beaucoup plus intimes. Plus tard, elles ont même des publics différents selon les jours de la semaine.

On peut reconstituer avec une relative exactitude le partage de l'espace et la décoration du premier Chat Noir grâce à plusieurs récits et dessins qui nous sont parvenus[2]. Il est à noter que la collection du cabaret s'enrichit constamment au fil du temps de nouveaux objets décoratifs, mais surtout de dessins, de tableaux et de vitraux réalisés par les artistes du lieu. La première salle, réservée à la clientèle, est meublée avec des chaises et des tables en chêne. Sur les murs sont appliqués des panneaux diamantés arrachés à de vieux bahuts, « noircis par le temps »[3]. Au-dessus de ces panneaux, des faïences diverses « de tous les pays » sont appendues « en désordre » sur des tapisseries anciennes. De « grands clous de crucifié », dont Goudeau affirme plus tard qu'ils étaient appelés « clous de la Passion »[4], servent de patères, de supports pour toutes sortes d'armes anciennes, ainsi que pour des bois de cerfs qui « rappellent les héroïques chasses des héros ».

« Des poutres enfumées » s'entrecroisent « bizarrement » au plafond. Les lustres dessinés par Eugène Grasset sont « des lustres de fer contournés, fouillés, tordus, portant bougies de cire jaune ». Le piano est placé tout près du comptoir. Derrière le « vieux bahut sculpté » qui forme le comptoir au fond à gauche, « où sont entassées des bouteilles trapues ou élancées, blanches et noires », trône une énorme tête de chat sculptée par Frémiet (« le mystérieux Chat noir aux yeux verts ») entourée d'« un grand soleil aux raies flamboyantes », « comme on en voit dans les églises autour du triangle symbolique »[5], éventuellement « provenant de la démolition d'une église »[6]. Dans la glace qui se trouve au-dessous se reflètent les rangées de tables et de chaises ainsi que « l'enseigne du vitrail de la rue : le Félin d'ébène, se dressant sur ses pattes, dans une auréole éclatante », un chat noir tenant un bock

---

[1] Dans *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, pp. 260-261, Goudeau évoque ce manque d'espace : « On y tenait difficilement trente, et quand on était seulement une centaine, cela devenait un de ces problèmes bizarres devant l'heureuse solution desquels la science recule épouvantée. Le tassement perpétuel ! ».

[2] Notre description se base principalement sur les dessins suivants : « L'Ancien Chat Noir » de Henri Rivière, *Le Chat Noir* n° 179 du 13 juin 1885, p. 3, « Intérieur du Chat Noir boulevard Rochechouart » de Henri Pille, une représentation de la cheminée du Chat Noir par Paul Place-Canton, *Le Livre d'Or du Chat Noir*, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Ms. Res. 140, fol. 27.

[3] Les citations dont nous nous servons pour la description du Chat Noir sont tirées, si ce n'est pas indiqué autrement, d'A'Kempis, « Un Deuil », *Le Chat Noir* n° 15 du 22 avril 1882, pp. 1-2.

[4] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *La Revue Illustrée*, *op. cit.*, p. 451.

[5] *Idem*, p. 451.

[6] Anne de Bercy et Armand Ziwès, *A Montmartre… le soir. Cabarets et chansonniers d'hier*, Paris, Grasset, 1951, p. 17. Dans un article de Theodore Child, « Characteristic Parisian Cafés », *Harper's New Monthly Magazine* n° 467, avril 1889, pp. 687-703, on lit effectivement qu'il s'agit d'une gloire religieuse : « an immense 'glory,' bought at the Hôtel Druot at the sale of old ecclesiastical accessories ».

sur fond d'or, dessiné par Henri Pille[1]. Sur le comptoir on remarque des bibelots égarés parmi les pots et les bouteilles, parmi lesquels des statuettes de chats dans diverses positions et le buste de la très souvent mentionnée « Femme inconnue du Louvre ».

Au fond à droite il y a une grande cheminée de campagne à colonnes qu'on décide bientôt de ne plus utiliser. Elle est ornée de nombreux objets, des « statuettes grotesques en bois », des assiettes, des poteries, aussi bien sur le manteau que sur les landiers. A côté, « une vieille lanterne » est appendue au plafond. Parmi les bibelots on trouve une tête de mort : c'est une référence à Shakespeare destinée à indiquer la personnalité des artistes du lieu, que Georges Montorgueil qualifiera plus tard de « macabres, sans conviction, parodistes du Romantisme »[2]. Selon l'une des toutes premières descriptions du cabaret, faite par A'Kempis dans *Le Chat Noir*, cette « tête de mort du XIIIe siècle regardant les bons vivants du XIXe » se trouve dans l'Institut – une seconde salle au fond du Chat Noir qu'A'Kempis décrit, très probablement à cause de la tête de mort et de la lumière tamisée, comme « un coin dantesque, shakespearien, terrible » d'où partent « les formidables tumultes des chansons et des discussions, hurlant, menaçant, océaniques, comme une rafale d'épouvante sur le quartier ».

L'Institut est une pièce très exiguë, peu claire, exhaussée de quelques marches et fermée par un rideau[3]. Le dessin de Henri Rivière « L'Ancien Chat Noir » souligne la sacralité de ce lieu réservé aux artistes habitués de la maison et séparé de la grande salle : la porte y est encadrée par des colonnes, comme un portique de temple en miniature, surmonté d'un fronton décoré avec une statuette. L'Institut possède, à hauteur d'homme, sa propre ceinture de panneaux diamantés et de tapisseries sur lesquelles sont accrochés des armes, des faïences et des tableaux, parmi lesquels un portrait de Marcellin Desboutin par lui-même (selon A'Kempis) – l'artiste bohème par excellence, souvent pris comme modèle par ses amis impressionnistes, en particulier Edouard Manet et Edgar Degas. Tout près d'une fenêtre au vitrail vert laiteux, il y a une seconde cheminée, dont le manteau est chargé, comme l'autre, de potiches et de statuettes.

Plusieurs éléments sont à relever dans cette description. On constate d'abord l'abondance, pourtant encore à ses débuts, de chats peints ou sculptés, chacun avec son attitude propre, la démultiplication et la variation donc à l'infini de l'emblème, qui n'est pas seulement peinte sur l'enseigne de l'établissement, comme l'on pourrait s'attendre. Un trait

---

[1] *Idem*, p. 18.
[2] Georges Montorgueil, préface, *Catalogue de la collection du Chat Noir*, Paris, 1898, p. VI.
[3] C'est Mariel Oberthür qui met en évidence cette dernière particularité, *Le Chat Noir 1881-1897*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 9.

fondamental de cet emblème du lieu est la sacralité, que l'utilisation des vitraux traduit d'emblée, mais que suggèrent aussi l'auréole du chat du vitrail et la gloire caractéristique des églises baroques, les deux étant d'ailleurs mis en rapport par l'utilisation de la même couleur pour le soleil et pour le fond du vitrail. Parfois, cette sacralité est contrebalancée de façon évidente par un élément profane tel que le bock de bière. Dans les représentations des félines sur la devanture et au-dessus du comptoir, on peut aussi noter un contraste plus abstrait de couleurs, notamment de l'or et du noir, couleurs contraires en alchimie, employés par d'autres artistes en cette fin de siècle, notamment par Alfred Jarry dans son blason sur la couverture de son premier recueil poétique *Les Minutes de sable mémorial* (1894).

Ensuite, le buste de la femme inconnue ainsi que le nom de la petite salle servent au Chat Noir à se positionner en s'opposant (ce qui est aussi une manière de se comparer) aux institutions les plus importantes du pays, le musée de référence et l'académie. Qui plus est, les serveurs portent des habits d'académiciens et Salis crée même, en 1883, plus ou moins sérieusement, un ordre du Chat Noir anti-Académique, pour les artistes et les littérateurs oubliés[1]. Le Chat Noir « rivalise » donc surtout avec l'Institut de France. Car, c'est à Montmartre et plus précisément dans la pièce de l'Institut (dont le surnom trouvé par Salis sera ainsi justifié) que l'union des différents arts est réalisée, comme le raconte Goudeau en utilisant la métaphore des invasions barbares : « Ce fut une invasion de ces deux arts : la poésie et la musique, dans le sanctuaire de la peinture, dans Montmartre, le pays des arts plastiques. Il y eut, devant le feu allumé dans la petite salle du fond, fusion entre les différentes branches du Beau. Aussi méritera-t-elle bientôt le surnom d'Institut, surnom ironique et gai qui lui resta »[2].

L'union des arts que Goudeau signale avec fierté est une autre image de la totalité que Le Chat Noir vise à produire. Le dessin de Henri Rivière « L'Ancien Chat Noir » l'illustre admirablement en mettant en rapport plusieurs paires de contraires.

Ce dessin présente sur un même plan trois points de vue différents sur le cabaret, en établissant ainsi une hiérarchie verticale entre des espaces qui sont seulement séparés sur un plan horizontal. Le tableau en bas de la page intitulé « Sur le Boulevard » montre des gens plus ou moins élégants (tout Paris) faisant la queue à l'entrée du Chat Noir, un soir pluvieux (les gens sont dotés donc de parapluies, l'objet prosaïque et bourgeois par excellence à

[1] Djinn, « La Méline agricole », *Le Chat Noir* n° 81 du 28 juillet 1883, p. 2.
[2] Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, p. 258. Dans l'article « Les Cabarets artistiques », *La Revue Illustrée*, *op. cit.*, pp. 451-452, l'union des arts est en outre représentée par le demi-cercle des pieds des artistes autour du feu de la cheminée : « […] la haute cheminée […] remplaçait les bibelots par une joyeuse attisée, que visaient en rond les pieds des peintres, des sculpteurs, et ceux aussi des poètes et des musiciens ».

l'époque). Au milieu, on voit la grande salle avec force hauts-de-forme et monocles pendant « Une soirée au Chat Noir ». Enfin, en haut, l'Institut est représenté par une trinité : Goudeau habillé en pape, assis sur un socle à gauche, au-dessus du comptoir, une épée dans sa main droite, une lyre dans sa main gauche, entouré de rayons de soleil comme la tête de chat au-dessous (la scène porte comme légende « Goudeau Bondieu ! ») ; à droite, au-dessus de la cheminée, le musicien Maurice Rollinat en train de chanter ses poèmes qui donnent le frisson au piano au-dessus duquel on voit l'enseigne du Chat Noir (découpée en tôle d'après un dessin d'Adolphe Willette) – un chat noir sur un croissant de lune argenté – à l'envers par rapport à celui qu'on peut remarquer à l'entrée du Chat Noir, en bas de l'image ; et au centre, enfin, le peintre et illustrateur Willette, sous les traits de Pierrot, son personnage, en train de peindre la célèbre toile *Parce Domine*, debout sur une table où gisent des bouteilles et des verres du côté de Goudeau et des mégots du côté droit. Le dessin montre, à part l'union des arts dans l'Institut, l'opposition entre deux pôles, la gaieté et le soleil représentés par Goudeau d'une part, le pôle macabre et la nuit représentés par Rollinat de l'autre, tandis que Pierrot-Willette réunit les deux côtés aussi bien dans sa personnalité que dans son tableau *Parce Domine*.

« L'Ancien Chat Noir » de Henri Rivière dresse un parallèle essentiel entre la dualité de l'artiste (représenté souvent depuis le romantisme sous les traits d'un bouffon, saltimbanque, clown ou Pierrot[1]), les antithèses entre différents artistes du Chat Noir et la façon dont ce cabaret est conçu. Comme la personnalité multiple de chacun, le cabaret est un, mais il a des aspects différents. D'une part il comporte un espace sacré, réservé aux artistes, d'autre part il s'ouvre, par ses vitraux, par sa terrasse, vers l'espace public de la rue. La grande salle est, pendant les fameuses soirées, l'espace intermédiaire où ces deux espaces opposés communiquent selon un rituel assez bien mis au point.

L'opposition entre Rollinat et Goudeau et l'oscillation de Pierrot entre les deux extrêmes sont reprises dans le dessin de Willette « Les Frissons de Pierrot »[2], que le commentaire « Notre dessin » de L.M.décrit en utilisant le champ lexical de la navigation[3] :

> « PIERROT, Pierrot-Willette, parti sémi-joyeux, sémi-mélancolique dans la vie artistique rencontre Rollinat, le terrible enfant de Poe et de Baudelaire, qui lui jette son cri strident, et secoue devant lui l'épouvante et la mort.

---

[1] Voir l'étude de cette image dans Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.
[2] Adolphe Willette, « Les Frissons de Pierrot », *Le Chat Noir* n° 44 du 11 novembre 1882, p. 3.
[3] *Ibid.*, p. 4. Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 262, supposent qu'il s'agit du frère d'Emile Goudeau, Léo Montancey. Quant à Willette, il ressemblait physiquement au personnage principal de ses dessins, Pierrot. Il se déguise souvent en Pierrot, signe du nom Pierre Willette les textes dont il accompagne ses dessins dans *Le Chat Noir* et en 1919 publie son autobiographie sous le titre de *Feu Pierrot*.

> Pierrot en meurt, hélas! et flotte dans son cercueil de la Méduse, ne sachant sur quelle rive aborder de ce pessimisme à la Schopenhauer où il se sent définitivement sombrer; lorsque passe là-bas une théorie bizarre, une manière de prêtre assyrien, prêtre du culte des femmes, du soleil et du champagne. Un écho joyeux au gai XVIIIe siècle, frappe les oreilles du naufragé, c'est Goudeau qui passe, oubliant la mort et songeant à la vie vivante.
>
> Pierrot agite son mouchoir.
>
> Et bientôt il sourira, sauvé. »

Les deux rencontres qui apportent la mort puis la vie à Pierrot sont mises en parallèle et opposées grâce au contraste entre le chat noir qui clôt l'épisode Rollinat et le chat blanc qui apparaît à la fin de l'épisode Goudeau. Le chat noir traîne sauvagement derrière lui, dans sa course éperdue, les cheveux attachés à sa queue, une femme nue qui tient un lys à la main, auprès d'un lac survolé par des corbeaux. L'ordre des êtres est inversé dans le second épisode. Deux colombes blanches s'accouplent près de Pierrot qui embrasse une femme nue, couchée. Au lieu de la fleur, elle lève une coupe de champagne dans sa main droite, tandis qu'un chat blanc calme fait le gros dos à droite. Des doubles, identiques ou opposés, abondent dans la seconde partie du dessin, peuplant ainsi la vie solitaire de Pierrot : son cercueil s'ouvre devant deux chandelles ; derrière Goudeau un marquis tient une blonde en tenue moderne par la taille, tandis que de son autre main il conduit une brune habillée en ballerine, qui porte une auréole en forme d'étoile sur la tête et qui ne semble appartenir à aucune époque; enfin, deux Pierrots enfants s'amusent à faire exploser deux bouteilles de champagne.

Willette n'est pas le seul à combiner le registre gai et celui macabre. Dans une phrase amusante de ses souvenirs, Goudeau compare deux poètes-chansonniers déjà très connus au temps des Hydropathes : « Jules Jouy a le macabre gai, tandis que Mac-Nab a la gaieté funèbre »[1]. Et à part Goudeau et Rollinat, d'autres artistes du cabaret forment aussi des couples de contraires. Parmi les peintres, ce sont Henri Rivière et Henry Somm qui auraient des personnalités et des styles opposés :

> « Dans le sous-sol, Henry Somm et Henry Rivière, deux antipodes, ont posé côte à côte, le premier sa gaieté humoristique endiablée, l'autre sa manière noire, noire et blanche, faudrait-il dire. Quelle jolie chose que la *Femme capricieuse caressant un petit cochon*, par Somm, et quelle funèbre idée de Rivière que le *Croque-mort*, avec sa tête de squelette auréolée »[2].

---

[1] Emile Goudeau, *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, p. 272.

[2] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *La Revue Illustrée*, *op. cit.*, p. 453. Le sous-sol mentionné est celui de L'Auberge au Clou, un cabaret très rustique, fondé par le suisse Paul Thomaschet, où trouvent parfois refuge ceux qui sont mécontents de Salis. « Noire et blanche » est une allusion humoristique aux deux couleurs utilisées par l'illustrateur. On remarque, en outre, l'orthographie archaïsante des prénoms, qui va de pair avec la décoration moyenâgeuse ou Louis XIII du Chat Noir.

Le dessin dont ce court passage constitue le commentaire montre Rivière en train de fumer la pipe et Somm la cigarette, associant ainsi, tout comme Mallarmé dans son poème en prose « La Pipe », la cigarette à la joie et la pipe aux pensées graves.

Sur les murs du cabaret, Willette tantôt rassemble des contraires dans un tableau unique comme le *Parce Domine*, tantôt les fait apparaître dans deux oeuvres distinctes qui peuvent être facilement rapprochées l'une de l'autre. Peint au début de 1884, à l'occasion de l'élargissement du Chat Noir, et refusé au Salon de 1884, le *Parce Domine*, que Léon Bloy désigne comme « une fresque » et Georges Montorgueil comme « un feu d'artifices »[1], est le grand tableau représentatif du Chat Noir du boulevard Rochechouart. Les courtes proses descriptives que les artistes de la maison, y compris Willette, en ont données n'arrivent pas à épuiser sa riche signification.

Reprenant le thème de la vie comme voyage, la toile raconte une histoire d'amour ou de séduction sous la forme d'un périple que fait Pierrot du Quartier Latin à Montmartre, puis de nouveau vers la Seine et enfin au ciel. Représentant les différents aspects du même individu à travers plusieurs êtres, comme Mallarmé le voudrait sur le plateau, le tableau montre plus exactement une procession carnavalesque de Pierrots de tous âges et de femmes de diverses catégories sociales. Les Pierrots peuvent ainsi représenter, comme l'a vu Georges Montorgueil, « l'homme multiple et complexe dans la sarabande de la vie »[2], tandis que les femmes peuvent être toutes la vierge séduite sur laquelle Willette attire l'attention, la sorcière qui chevauche un chat noir, qui ruine Pierrot et l'accule au suicide[3]. Chantant, sautillant et dansant au-dessus des toits parisiens couverts de neige, le cortège accompagne l'omnibus Pigalle-Halle-aux-Vins des moulins de Montmartre vers la Seine, vers la pauvreté et la mort. Après sa mort, Pierrot remonte à Montmartre, selon un parcours en quelque sorte inverse : tandis que son corps y est transporté dans un cercueil sur un chemin éclairé par de très jeunes Pierrots, son âme libérée va au ciel choisir une étoile, comme raconte Willette, parmi une longue file de ballerines qui se perd dans la lune ou l'énorme tête de mort surplombant le Moulin de la Galette.

Traitant de manière originale le thème du péché et de l'expiation, ce tableau souligne non seulement la dualité de la butte mais aussi, à travers la vie à Montmartre, l'image tout simplement de l'homme partagé entre son corps et son âme, cet éternel voyageur entre la vie

---

[1] Léon Bloy, « Le Neveu prodigue », *Le Chat Noir* n° 100 du 8 décembre 1883, p. 2, et Georges Montorgueil, *op. cit.*, p. IX.
[2] Georges Montorgueil, *ibid.*
[3] Le commentaire d'Adolphe Willette est cité par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, note 2, p. 261.

et la mort, qui vit dans le péché mais qui espère le salut. Cette dualité de l'être humain s'exprime, comme chez Mallarmé, à travers plusieurs couples de femmes. Elles matérialisent ici, de manière assez vague, des contraires liés à l'opposition fondamentale de la sainteté et de la perversion. Parmi ces femmes, il y a la vierge communiante et la sorcière ou encore les filles de joie et les religieuses qui accompagnent la bière. Puis, au premier plan du tableau, à gauche d'un Pierrot qui montre ses poches vides, un autre Pierrot étreint dans ses bras un ange d'une blancheur éclatante, tandis qu'à droite, une femme en tenue noire, moderne, aux ailes de papillon gris cendre semble chuchoter de mauvais conseils à l'oreille d'un troisième Pierrot qui se tient désemparé, un revolver à la main. Enfin, les mondaines costumées et masquées du carnaval, chacune différente des autres, s'opposent aux danseuses étoilées du ciel qui sont toutes pareilles.

Pour compléter ces oppositions plastiques, deux autres oeuvres de Willette mettent en contraste des réalisations d'une même figure féminine, ce qui, cette fois-ci, semble relever principalement de la technique de transposition du dessin en vitrail: ce sont, plus précisément, le tableau dit de la *Vierge au chat* et le vitrail du même nom qui embellit la devanture du cabaret. Thème ancien, déjà traité par Da Vinci et Rembrandt dans des portraits de la vierge Marie, la vierge au chat est l'un des thèmes picturaux préférés de Willette. Chez Willette pourtant, ce thème est doté d'une connotation érotique. Dans les oeuvres mentionnées, mais aussi dans d'autres dessins et vitraux, la vierge de Willette porte toujours sur l'épaule un chat noir qui évoque le vice, la perte de l'innocence. Vêtue d'un manteau vert parsemé d'hannetons d'or, cette vierge verte aux cheveux d'or (couleur décidément privilégiée du Chat Noir), qui fait peut-être allusion à l'absinthe surnommée aussi fée verte, a justement une apparence « hiératique dans le vitrail » et « humaine dans le tableau »[1].

La description du Chat Noir par A'Kempis dans son article « Un Deuil », citée plus haut, met en évidence, elle aussi, des oppositions, la plus remarquable étant celle des bouteilles trapues et élancées, blanches et noires. Mais le texte va encore plus loin. Il établit, certes, l'originalité bizarre et surprenante du lieu, ainsi que sa sacralité et sa fondation sur une terre des martyrs. Cependant, avant tout, cette description d'« une merveilleuse reconstitution des anciens âges » fait du Chat Noir une hétérotopie que le cabaret ne pourrait être sans le secours du texte. Car c'est le texte qui, de manière insistante, attire l'attention du lecteur sur l'ancienneté des objets qui décorent le cabaret, en montrant qu'ils proviennent d'époques et de lieux différents. L'exemple spatial le plus éloquent est celui des assiettes « de tous les

[1] Georges Montorgueil, *op. cit.*, p. VIII.

pays » accrochées aux murs. Les hallebardes, les bois de cerf ou la tête de mort, datant d'un temps que le texte contribue à rendre plus ancien et à préciser, font du cabaret une hétérotopie éternitaire, similaire aux musées ou aux bibliothèques.

Dans *Le Chat Noir* de la première période, il y a un nombre assez important de descriptions de ce genre, insérées dans divers articles, annonces ou morceaux de prose. On se rappelle sans doute comment, dans le premier numéro du journal, à l'appui de sa thèse que Montmartre est le centre du monde, Lehardy renvoyait le lecteur aux documents existant dans la bibliothèque du Chat Noir. Dans un article belliqueux qui rapporte la visite (imaginaire) du président Grévy et de Gambetta au Chat Noir, A'Kempis note, dans un langage emphatique et redondant qui sera celui du lieu, que « Rodolphe Salis y a réuni à grand frais, à grand' peine et à grand argent les richesses de plusieurs siècles étonnés de se rencontrer »[1]. Une annonce d'août 1882 (qui sera publiée dans plusieurs numéros de suite) renseigne les lecteurs que « par une majorité énorme, la Chambre des députés a déclaré le Cabaret du Chat Noir d'utilité publique et l'a classé au nombre des monuments historiques de la France »[2], tandis qu'une autre annonce de septembre 1882, de grandes dimensions, fait du Chat Noir une « merveilleuse restitution du XVe siècle, dont M. de Sommerand disait dernièrement : *Après le Musée de Cluny, c'est la plus extraordinaire chose à voir* »[3].

En octobre de cette même année, un nommé Fanfare signale l'ouverture d'une salle de dépêches que visitent chaque jour « des Anglais, des Caraïbes, des Français, des Egyptiens, des fumistes, des journalistes, des actrices, des prêtres », où sont affichés chaque soir des journaux des coins les plus éloignés de la planète (« l'*Indépendant de Memphis*, l'*Excentric-Review de Chicago*, le *Petit républicain de Tizi-Ouzou*, le *Bono populo de Palerme*, etc. »), et où les correspondants du Chat Noir du monde entier envoient chaque jour les nouvelles importantes. L'article énumère ensuite les curiosités du Chat Noir (qui ont fait perdre au musée Grévin bon nombre de ses visiteurs) dans une liste comique d'objets hétéroclites imaginaires qui font allusion à certaines anecdotes, certains livres ou certains styles, mais aussi à des lieux différents:

> « Le melon que Sapeck promena au Luxembourg, melon qui faillit coûter tant de sang, sans l'intervention d'Arabi-Pacha à la tête des troupes garibaldiennes […]
>
> Un pot de terre rempli de bitume dans lequel Goudeau est parvenu à faire pousser des fleurs.
>
> Une veste bretonne apportée par Lemoul.

---

[1] A'Kempis [Emile Goudeau], « Il faut lutter », *Le Chat Noir* n° 13 du 8 avril 1882, p. 1.
[2] *Le Chat Noir* n° 31 du 12 avril 1882, p. 4.
[3] *Le Chat Noir* n° 35 du 9 septembre 1882, p. 4.

Une photographie de Mlle Lucile, ex-bon sujet de Donato. Cette demoiselle est dans une position…extatique.

Une limousine en planche ayant appartenue à un mort qui s'en allait dans le brouillard. Don de Maurice Rollinat.

Un morceau de chemise rouge n'ayant jamais servi à Garibaldi […] »[1].

Déjà présente dans *Jeunes-France* de Gautier, la liste telle qu'elle est utilisée dans ce texte chatnoiresque connaîtra une grande fortune littéraire, devenant si l'on ose dire un genre.

D'autres numéros du *Chat Noir* complèteront la liste par des découvertes archéologiques et des objets insolites (à moitié réels, à moitié imaginaires ou, qui sait, complètement inventés) : par exemple, une potiche en terre de la fin du XVe siècle trouvée par le prince Achille d'Araucanie au camp d'Attila ; des chenets en fer forgé et une grande armoire du XVIIe siècle à panneaux diamantés (à vendre) ou bien une nappe d'autel brodée en point de Venise à triple relief par les Bénédictines du couvent de Cenon, offerte en 1451 à l'évêque de Poitiers « (prêtée seulement) » ; ou encore, une collection de crânes péruviens du XIIe siècle et une momie de cacique araucanienne parée de ses bijoux à vendre[2]. L'enjeu de ces annonces n'est précisément pas de dire ce qui est déjà là, mais de faire croire que cela est, en dépit d'une certaine exagération qui montre leur caractère factice. Car dans ce faire croire réside l'essentiel du mythe de l'annonce dont le « type éternel », comme dit Balzac, est justement le chat botté du marquis de Carabas[3].

On constate une préférence du Chat Noir pour le traitement gai du funèbre. Ainsi, Maurice Camus explique en vieux français destiné à rappeler la langue de Rabelais que son récit « Les Chroniques du Chaz Noër. Le Cocqubain » est « tiré des susdites et mirifiques chroniques, retrouvées dernièrement dans les caveaux du Chaz Noër, derrière une grosse pierre que l'on avait prinse tout d'abord pour un misérasble pave humayn et qui estait véristablement un tumulus funéraire »[4]. En général, on peut affirmer qu'il y a dans *Le Chat Noir* du début un grand nombre de poèmes qui traitent de sépultures, ce qui justifie pleinement l'adjectif « noir » qui rentre dans la composition du nom du journal et du cabaret.

Mais l'ample description d'A'Kempis se distingue des descriptions de la rubrique « notre salle des dépêches », dont le principe sera repris et perfectionné plus tard, par cette

---

[1] Fanfare [Marcel Bailliot], « Salle des dépêches », *Le Chat Noir* n° 39 du 7 octobre 1882, p. 2.

[2] « Notre salle des dépêches », *Le Chat Noir* n° 67 du 12 avril 1882, p. 2 (le prince Achille d'Araucanie est, lui, véritable); « Au Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 89 du 22 septembre 1883, p. 2 ; *Le Chat Noir* n° 98 du 24 novembre 1883, p. 4. Dans *Le Chat Noir* n° 93 du 20 octobre 1883, p. 4, on peut encore lire cette courte annonce « On demande à acheter un squelette d'occasion. S'adresser au Chat Noir.

[3] Honoré de Balzac, « Peines de coeur d'une chatte anglaise », Paris, Flammarion, 1985, p. 39.

[4] Maurice Camus, « Les Chroniques du Chaz Noër. Le Cocqubain », *Le Chat Noir*, n° 34 du 2 septembre 1882, p. 2.

caractéristique fondamentale que la publication du texte est un acte de discours complexe, censé être suivi par une cérémonie qui est une sorte de parodie funèbre. Dans le journal encadré de deuil paraît le 22 avril 1882 la nécrologie dans laquelle A'Kempis annonce la mort du gentilhomme cabaretier Rodolphe Salis qui s'est suicidé à cause d'un cuisant échec littéraire[1] : dans *Pot-Bouille*, Zola lui aurait volé l'idée qui devait faire de lui le poète national. A cette occasion, A'Kempis fait l'éloge de ses mérites, décrit en détail sa création la plus importante, le cabaret du Chat Noir, et invite tout le monde à participer à la veillée funèbre. Au cabaret, une grande pancarte bordée de noir porte l'inscription « Ouvert pour cause de décès », le contraire d'une annonce habituelle. A l'intérieur, reposant sur quatre chaises, la boîte de violoncelle de Jean Tolbecque, musicien des Hydropathes et du Chat Noir, figure le cercueil, car elle est recouverte « d'une étoffe noire brodée de larmes d'argent ». Au-dessus sont posés un pain rond en forme de couronne, quatre cierges allumés et un pot d'étain avec un peu d'eau et un goupillon. Le peintre Signac est déguisé en religieuse, quelqu'un d'autre en maître des cérémonies, un troisième en sonneur « agitant l'un contre l'autre deux plateaux métalliques, imitant à s'y méprendre le son des cloches ». Mais dès que le cabaret se remplit, on ne cesse de tenir les pires discours sur le mort[2].

Dans ses mémoires, Goudeau affirme que pour les assistants, « cette parodie funèbre » n'était pas tout à fait une blague et qu'ils « s'y sont singulièrement amusés, d'un amusement nerveux, spécial, irritant, comme si après une noce, après boire, on braillait en choeur quelques *dies irae* sur un air de carnaval ». Certains ont pris l'annonce de la mort de Salis au sérieux : sa famille, par exemple, a envoyé son beau-frère à Paris pour se rassurer. En gros, la cérémonie semble avoir eu un effet sérieux sur les participants qui se sont tous prêtés au jeu. Ils expérimentent une sorte d'incompatibilité qui fait que ce qui se veut une désacralisation du cérémonial ecclésiastique n'aboutit pas seulement à cela, à cause de la mort qui toujours appartient à la sphère du sacré, à ce qui dépasse les limites de l'homme et en face de quoi l'homme éprouve de la terreur, mais aussi à cause de l'espace théâtral dont la sacralité est renforcée par le texte. La cérémonie semble ainsi avoir débouché, un peu involontairement, sur un déplacement du sens du sacré qui n'est plus seulement identifié à Dieu. Alors qu'il

[1] *Le Chat Noir* n° 74 du 9 juin 1883, p. 1, publie en encadré noir l'annonce d'une autre mort, un évènement bien réel cette fois ayant eu lieu au Tonkin, à savoir la « mort glorieuse » du brave commandant Rivière, « héroïque soldat-poète » (effectivement écrivain), qui « tient le drapeau de la France à l'extrême bout de l'Orient (contre les députés impassibles) ». On profite évidemment de l'homonymie avec Henri Rivière du Chat Noir, qui signe de ses initiales le dessin consacré à cette perte.

[2] La description de la veillée se fonde sur les souvenirs d'Emile Goudeau dans *Dix Ans de bohème*, *op. cit.*, p. 263.

préserve une sorte de sentiment de sacralité diffuse, le rituel parodique rapproche, même si c'est par un renversement, l'espace théâtral du Chat Noir de l'espace sacré de l'église. La description textuelle a pour fonction de préparer les gens, de créer un horizon d'attentes concernant l'espace, en signalant le caractère sacré du lieu. A son tour, la cérémonie confirme le texte. Si le texte parle de clous de la Passion, de vitraux, de soleil et d'auréole, c'est la cérémonie dans l'espace théâtral transfiguré par l'espace textuel qui accomplit le rapprochement de l'église, malgré le renversement et l'imitation parodique du rituel.

C'est le propre de l'humour anglais de juxtaposer les contraires, comme le signale déjà Louis Ratisbonne en 1854. Par humour, écrit-il, on peut comprendre un genre de tempérament « qui passe sans transition d'un ordre d'idées à un autre, de la raison à la déraison, du rire au larmes, qui emploie les couleurs les plus disparates en prenant soin de ne pas les fondre et de les exagérer, la pensée détraquée qui monte dans les nues, qui retombe par terre, qui se perd dans l'extase, qui se cogne à l'absurde, en un mot un pot-pourri de tristesse intempérante et de saillies folles, de profondeur et d'extravagance, quelque chose comme le monologue d'Hamlet, déterrant le crâne du pauvre Yorick » . Mais on peut comprendre aussi une certaine fusion du rire et des pleurs: « Janus à double visage, à la fois Héraclite et Démocrite, Jean qui rit et Jean qui pleure, il oscille entre le sourire et les larmes […] il plaisante volontiers sur des matières qu'on regarde comme graves et disserte gravement sur des choses en apparence légères […] tout dans la vie et la vie elle-même, c'est à la fois chose plaisante et grave, légère et sérieuse ». L'«humouriste » est souvent « le critique qui gémit intérieurement et rit au dehors, qui affecte la gaieté et l'insensibilité ». C'est enfin un philosophe sérieux qui « n'aime pas à dogmatiser ». Il « raille la barque de l'existence qui erre à l'aventure, mais sa plaisanterie n'a rien d'insultant pour les passagers : il est a bord comme eux »[1].

L'humour anglais repose donc sur la juxtaposition de choses contraires qui peuvent être diverses et il est différent de cette sorte d'humour universel et supérieur, transnational et trans-générique, basé sur la fusion des contraires, sur une tension interne entre différents aspects de la même chose. Le Chat Noir met partout en oeuvre, sans les opposer comme Ratisbonne, ces deux principes de l'humour, en rattachant ainsi l'individu au groupe et en pensant le singulier et le pluriel selon le même modèle.

[1] Louis Ratisbonne, « Préface de l'Edition de Paris », *Contes et études. Bêtes et gens*, par P. J. Stahl (J. Hetzel), Bruxelles et Leipzig, Kiessling, Schnée et Cie, 1854, pp. 11-12.

« Une myriade de chats »[1]

Nous avons déjà souligné que les significations de l'emblème collectif étaient multipliées par les nombreux textes différents parus dans *Le Chat Noir*, dont le chat (noir ou pas) était le sujet ou bien le personnage principal ou secondaire. Parmi ces textes, nous avons cité des textes étrangers mobilisés à cette fin comme « Les Chats » de Baudelaire et « Plainte d'automne » de Mallarmé, mais aussi des textes du Chat Noir comme « Udadushkhînam Çruti ou Chanson des Hydropathes » de Charles Cros qui établit un rapport de filiation entre les Hydropathes et Le Chat Noir au moyen d'une fiction. Dans ce dernier texte, le chat noir est explicitement désigné comme emblème de la grande déesse hindoue de l'univers.

Mais presque chaque numéro du journal (au début surtout, mais pas seulement) consacre un poème ou une histoire au chat. Ainsi, « Le Chat de la Tante Agathe » de Salis met en scène un chat noir borgne, peut-être l'âme d'une sorcière, comme le suggère la tante, qui s'en va trépasser fidèlement sur la tombe de sa jeune maîtresse. « Le vieux chat de grand'mère » de René Ponsard (dont le nom rappelle celui de Ronsard) reprend la vieille thématique traitée par exemple par Du Bellay dans *Divers jeux rustiques* qui refuse les sujets nobles pour se concentrer plutôt sur des sujets comme l'épitaphe d'un chien ou d'un chat chéri par le poète. Cette chanson glorifie donc, non pas « les promesses de nos guerriers,/ Et tous les combats meurtriers » comme l'épopée, mais un vieux chat noir décrépit, qui était un véritable héros dans sa jeunesse (c'est le poète qui souligne l'adjectif noir):

« Ceux qui l'ont vu dans sa jeunesse
Savent qu'il charma bien des yeux
Par l'éclat de son poil soyeux,
Noir et d'une grande finesse ;

Depuis qu'il est chauve, il pâtit,
Et trouvant l'existence amère,
Il bâille et n'a plus d'appétit
  Le vieux chat de grand'mère. »

« Le Chat de M. Beaucoeur » de Constant Chanouare est l'histoire d'un cocu qui venge son honneur en jetant son chat noir dans un puits, avec une pierre au cou, parce qu'il l'a trouvé jouant avec un chapeau étranger (parce qu'il se moquait ainsi de lui ?). Dans « Le Chat de Madame Virginie » de Salis, un pharmacien insensible achète pour trois fois rien un chat étique, pelé et bien vieux à une vieille femme pauvre, en vue d'une quelconque expérience concluante. « Le Chat de l'Abesse (Tiré des chroniques de Montmartre) » d'Amaury Blondel

[1] L'expression est d'Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *La Revue illustrée*, *op. cit.*, p. 454.

– ancêtre des gaillards *Contes du Chat Noir* de Salis dont l'action se passe à une époque lointaine – raconte comment la soeur sainte Euphrosine cherche son chat et, ayant la vue basse, croit avoir trouvé l'animal, tenant dans sa bouche le fuseau de la soeur Isabeau, dans un bosquet où justement le neveu du jardinier Jehan est en train d'initier Isabeau aux plaisantes techniques du « jardinage ».

« Le Chat » d'André Gill célèbre la vie d'un chat, ami fidèle, confident discret et maître à penser d'un petit orphelin:

« Le maître qui, dès lors, m'enseigna le secret
De la sérénité dans la mélancolie
C'est qu'en demeurant grave auprès de ma folie
Enfantine, sans doute il m'apprit à penser ».

« Pantoum » de Louis Le Cardonnel place le « Chat Noir aux yeux verts » (avec majuscules dans le texte) dans le décor automnal et funèbre d'un petit jardin désolé, « à l'ombre des vieux murs », d'où le chat fixe le poète « d'un oeil satanique et méchant ». « Les Pensées du Chat Noir » de Jules Jouy expliquent que « la nuit n'est autre chose qu'un chat noir, de dimensions telles qu'il masque le soleil, et que les hommes ne peuvent voir qu'un de ses yeux : la lune ». Enfin, « Le Chat qui lit » de Catulle Mendès, que *Le Chat Noir* publie en félicitant « frénétiquement » *Le Progrès Artistique* d'avoir découvert « ce bijoux arabesquin », évoque un chat étendu sur un livre et sa manière de lire :

« […] il lit à l'aventure,
Mais à bâtons rompus, en distrait, en rêvant
A la Lune, au côté du ciel d'ou vient le vent »[1].

Ces exemples en vers ou en prose, caractérisés par des tonalités extrêmement variées, du sentimental au grivois, soulignent des traits différents du chat et implicitement donc du Chat Noir. Dans certains textes comme « Le vieux chat de grand'mère » qui se moque plutôt du vieux chat chauve, la caractéristique d'ancienneté, négative à première vue, garde en même temps une connotation positive dans le contexte. Ce genre de textes qui mettent en

[1] Rodolphe Salis, « Le Chat de la tante Agathe », *Le Chat Noir* n° 1 du 14 janvier 1882, pp. 3-4 ; René Ponsard, « Le vieux chat de grand'mère », *Le Chat Noir* n° 2 du 21 janvier 1882, pp. 1-2 ; Constant Chanouare, « Le Chat de M. Beaucoeur », *Le Chat Noir* n° 3 du 28 janvier 1882, p. 2 ; Rodolphe Salis, « Le Chat de Madame Virginie », *Le Chat Noir* n° 5 du 11 février 1882, p. 2 ; Amaury Blondel, « Le Chat de l'Abesse (Tiré des chroniques de Monmartre », *Le Chat Noir* n° 7 du 25 février 1882, pp. 3-4 ; André Gill, « Le Chat », *Le Chat Noir* n° 12 du 1 avril 1882, p. 2 ; Louis Le Cardonnel, « Pantoum », *Le Chat Noir* n° 40 du 14 octobre 1882 ; Jules Jouy, « Les Pensées du Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 63 du 24 mars 1883 ; Catulle Mendès, « Le Chat qui lit », *Le Chat Noir* n° 116 du 29 mars 1884, p. 2. Mais, même s'il se font rares, des textes consacrés au chat sont encore publiés dans le journal, comme par exemple « Le conte des deux chats noirs » de Lady Plum-Pudding dans *Le Chat Noir* n° 178 du 6 juin 1886, « Nocturne en miaou majeur » d'Armand Masson dans *Le Chat Noir* n° 266 du 12 février 1887, p. 4, ou encore « Les Chats » d'Armand Masson toujours, dans *Le Chat Noir* n° 299 du 1 octobre 1887.

avant l'âge avancé du chat ou du lieu où il se trouve contribuent en fait aussi à renforcer la vétusté du cabaret dont l'intérieur évoque les temps passés.

Le poème de Ponsard met aussi en relief un autre genre de contraste. Tandis que la lettre « Udadushkhînam Çruti ou Chanson des Hydropathes » de Cros annonce que le chat noir embaumé découvert aux arènes de la rue Monge est accompagné d'une coupe d'or, le chat noir de Ponsard charme les yeux par *l'éclat* de son poil. Il réunit deux qualités contraires qui sont à mettre en rapport avec les couleurs utilisées le plus au cabaret du Chat Noir, l'or et le noir, couleurs déjà présentes en filigrane dans « Les Chats » de Baudelaire :

« Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres […]
Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques »[1].

Un autre texte du journal du *Chat Noir*, intitulé « Nocturne », dresse un parallélisme implicite entre la fumée de la pipe, qui était déjà une figure de la poésie chez les Hydropathes et qui le reste ici, et les nuages où se dessinent tour à tour les images de Gargantua puis d'un chat noir. Le texte fait du chat noir l'avatar (fumiste) du géant rabelaisien et rapproche Le Chat Noir et l'église de Notre-Dame par l'intermédiaire d'un épisode littéraire très connu. Le poète Abriol se repose à minuit accoudé à la fenêtre de sa modeste mansarde du Quartier Latin, rêvant et fumant sa pipe, « qui crache par essaims rôdeurs des tourbillons de fumée grise et parfumée ». « Aussi, morne, laisse-t-il s'envoler avec les flocons de fumée, les galants rondels qui naissent en son cerveau ». Tout à coup il aperçoit une forme étrange au-dessus des tours de Notre-Dame, un « géant grisâtre » dont « le chaperon paraît orné d'un panache énorme », d'une « plume mirifique ». Le visage d'Abriol s'illumine. Il se couche heureux, car il vient de reconnaître « Gargantua revenant décrocher les cloches de la vieille nécropole ». En rêvant du voluptueux paradis de Mahomet avec ses innombrables houris, il se met à ronfler, « tandis que le géant s'enfuit vers les hauteurs de Montmartre sous la forme d'un gros chat noir »[2]. Le chapeau au panache du géant rappelle la grandiose représentation iconographique du chat noir par Salis dans le supplément « Notre programme » (*Le Chat Noir* n° 1 du 14 janvier 1882) et renvoie, avec les « galants rondels » et Gargantua, aux anciens temps que Le Chat Noir veut évoquer par son intérieur moyenâgeux.

---

[1] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972, p. 104.
[2] Giorgione, "Nocturne", *Le Chat Noir* n° 84 du 18 août 1883, p. 2. Sous le nom du célèbre peintre vénitien de la Renaissance tardive se cache, pensons-nous, le poète et illustrateur Hydropathe Georges Lorin, à cause du nom Abriol (Cabriol est son pseudonyme) et de l'ample référence au paradis musulman qui apparaît dans plusieurs de ses oeuvres, notamment dans *Les Cigarettes*, *dites par Coquelin Cadet*, Paris, Ollendorff, 1896.

Les textes cités plus haut ne se réfèrent pas directement au cabaret du Chat Noir et à ses artistes. Il y a toutefois dans *Le Chat Noir* des textes riches en références à foison. Par exemple, dans « Les hommes luisants » de Mélandri, le personnage principal qui est le poète et le savant Charles Cros se moque par un tour de magie des avancées techniques de l'électricité, exposés récemment à l'Exposition internationale d'électricité de Paris (1881), ainsi que de l'inventeur de la bougie électrique, le fondateur de la Compagnie Jablockhoff qui a révolutionné l'éclairage. Le savant-fumiste vante toutes les fonctionnalités de son chat noir qui peut être, à tour de rôle, lampe, poêle ou foyer :

> « Cros passa plusieurs fois sa main à rebrousse poil sur le dos du chat. Des étincelles électriques en jaillirent. Le savant continua ses *passes*. De petites flammes brillèrent le long de l'épine dorsale de l'animal. Enfin, tout-à-coup Belphégor nous apparut hérissé, lumineux, splendide, tel enfin qu'on peut l'admirer ès-taverne du *Chat Noir* dans un bas-relief de chêne attribué à Michel-Ange: chacun de ses poils était terminé par un petit soleil aussi éclatant que les lustres de l'Opéra »[1].

La divinité des Ammonites, Belphégor, qui symbolise le soleil, a été diabolisée par la tradition judéo-chrétienne. Par conséquent, elle représente à merveille les contraires que souhaite incorporer Le Chat Noir, le soleil et la noirceur. Le cabaret même y apparaît comme un lieu de la fiction, une taverne ancienne (à cause de l'archaïsme « ès ») et un musée où se mélangent des époques, des lieux et des cultures différents.

D'autres textes mettent en évidence le caractère médiéval du personnage du chat noir ou la nature paratopique du cabaret. Dans *Voyages de découvertes*, A'Kempis est sauvé de la prison par « un chat énorme, noir, extraordinaire », un « noble animal » aux « griffes d'acier » et aux « dents de platine » envoyé du Chat Noir, qui l'aide à creuser un souterrain et qui, une fois dehors, « disparaît en laissant une odeur de souffre, diabolique »[2]. Une sorte de réclame indirecte pour Le Chat Noir, ces quelques lignes qui mettent en scène la familiarité avec le fantastique qui caractérise l'univers médiéval soulignent la signification chrétienne traditionnelle du chat noir, celle d'incarnation du diable ou de démon accompagnateur.

Dans *La Revanche du guillotiné*, feuilleton parodique inachevé du Chat Noir, annoncé comme un « grand roman d'aventures par Ponchon du Terrail, puissant auteur des *Vampires de la Butte Montmartre* », dont l'essentiel est publié en 1883, l'action d'un chapitre se passe au « redoutable cabaret, le bouge sinistre, le *Chat Noir* ». L'intrigue du feuilleton est en gros la suivante: Zola au « menton bestial et sanguinaire » essaie de s'approprier un trésor inca, en

---

[1] Achille Mélandri, « Les Hommes luisants », *Le Chat Noir* n° 24 du 24 juin 1882, pp. 2-3.
[2] Emile Goudeau, *Voyages de découvertes du célèbre A'Kempis à travers Les Etats-Unis de Paris*, Paris, Jules Lévy, 1886, pp. 74-75.

faisant exécuter Richepin, « jeune dieu, au cou de taureau sauvage », fils et héritier direct d'un cacique d'Araucanie (en Amérique du Sud). Les artistes du Chat Noir et quelques personnalités politiques et mondaines deviennent les personnages d'une folle course sous la terre et à l'intérieur des murs parisiens. Le cabaret du Chat Noir y est décrit comme l'« enfer » du « Mont-des-Martyrs », où des hommes et des femmes « ivres morts » « chantent sur l'air connu des *Bidards* une chanson obscène, pleine d'immondes plaisanteries sur M. Wilson, Président de la République, et sa famille ». Dans ce « trou de quelques pieds carrés, est réunie toute la boue des différentes classes parisiennes : assassins, proxénètes, mouchards et voleurs fraternisent là dans un épouvantable armistice de la guerre sociale ». Dans l'Institut se rencontrent « les généraux de cette armée du mal ». « Aux murs, suintant l'horreur par tous les pores, sont accrochés des instruments bizarres et terribles, l'arsenal du crime et des tortures inconnues »[1]. A travers cette transposition littéraire hallucinante des intrigues du champ littéraire et politique, Le Chat Noir est présenté comme une paratopie, comme un lieu en marge de la société, à l'égal des autres lieux paratopiques de la fiction, en l'occurrence la prison de la Roquette et le cimetière de Père-Lachaise, avec lesquels Le Chat Noir est relié par un labyrinthe souterrain.

En plus des textes, l'image du chat (noir) est évoquée dans le paratexte et au niveau iconographique. De nombreux pseudonymes utilisés dans *Le Chat Noir* sont des noms de chats, tels que Maigriou ou Miahou, ou bien des jeux d'homonymie sur le nom du cabaret, comme dans le fréquent pseudonyme de Constant Chanouard. Les titres de certaines rubriques comme « Miaulements financiers » relèvent aussi du même univers. L'image du chat est omniprésente.

Dans les premiers numéros du *Chat Noir*, les textes sont séparés par des chats en miniature représentés dans diverses attitudes, le plus souvent ayant un caractère humain, qui semblent indiquer la tonalité ou le sujet des textes qui suivent. Quelquefois, le chat est remplacé par une tête de mort (on se rappelle qu'il y en a une au Chat Noir qui est véritable). Mais, même si ces miniatures disparaissent par la suite, des chats noirs figurent toujours dans les dessins de grand format de la troisième page réalisés par des illustrateurs comme Adolphe Willette ou Théodore Alexandre Steinlen, chez qui le chat, rarement absent, est un personnage secondaire ou le personnage principal d'un récit pictural ou « histoire sans parole » (Steinlen), mais aussi chez d'autres dessinateurs tels que Salis, Uzès, Georges Tiret-Bognet ou Hope.

[1] Ponchon du Terrail, « Le bouge », *La Revanche du guillotiné*, *Le Chat Noir* n° 83 du 11 août 1883. Wilson, le gendre du président Jules Grévy, est député.

Revendiquant leur originalité par rapport aux textes[1], les images suggèrent les mêmes aspects divers du chat noir que nous avons soulignés.

Souvent, les dessins tournent autour de l'opposition noir/blanc qui est celle même sur laquelle se fonde en général tout dessin (mais aussi tout écrit imprimé). Ils montrent au moyen d'une histoire la tension et l'attraction qui existent entre ces deux couleurs hautement symboliques. Ainsi, dans le dessin de Willette « Les Oiseaux meurent les pattes en l'air »[2], publié en janvier, on voit un énorme chat noir rôder autour d'une jeune fille et d'un oiseau gisant tous les deux « les pattes en l'air » dans la neige immaculée. Le chat qui par son air dévorateur symbolise la nuit et la mort dans l'image, est désigné comme un sorcier dans le texte, « le grand chat Rat-ka-hiou, enchanteur redoutable ». La jeune fille Colibri « était allée chercher de la galette au moulin noir », mais, surprise par la tombée de la nuit, elle finit couchée par les anges « dans un linceul bien blanc ». L'opposition du noir et blanc est un sujet souvent repris dans les dessins de grand format, que ce soit dans « Les Frissons de Pierrot » de Willette, comme nous avons vu, dans « Comment l'amour vient aux chats » de Steinlen ou plus tard dans « Rencontre » d'Uzès[3]. Dans le dessin de Steinlen, une chatte blanche et un chat noir qui commencent leur relation par une bataille finissent par donner naissance à une progéniture nombreuse et à des combinaisons des deux couleurs toujours renouvelées. Dans l'image d'Uzès, deux vendeurs, l'un de ballons blancs, l'autre de ballons noirs, en viennent aux mains parce que leurs ballons se sont entremêlés. A la fin, les ballons qu'il est désormais impossible de séparer s'envolent loin sous la forme d'un être humain. Un petit dessin de Willette montre une femme habillée très à la mode, promenant en laisse deux chats, l'un blanc, l'autre noir. C'est à travers la figure de la femme que la question de l'identité est posée. Ce dessin qui paraît pour la première fois dans *Le Chat Noir* en 1883[4] sera utilisé pour les invitations aux représentations du théâtre d'ombres du second Chat Noir[5], comme une image dont la fonction pragmatique (son action sur le destinataire) est essentielle.

---

[1] Willette, par exemple, célébré par Goudeau dans « Les Cabarets artistiques » comme « poète du crayon et de la brosse », refuse les légendes pour ses dessins parce que cela nuirait à l'aspect de la feuille (A'Kempis, « Bulletin artistique du Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 51 du 30 décembre 1882, p. 1). Accompagnant lui même ses dessins de courtes proses, il fait toujours publier ces dernières sur une autre page du journal.

[2] *Le Chat Noir* n° 105 du 12 janvier 1884, p. 3. L'image est accompagnée par une courte histoire qui a le même titre, mais qui est publiée à la page suivante. L'auteur signe Pierre Willette.

[3] *Le Chat Noir* n° 116 du 29 mars 1884, p. 3 et *Le Chat Noir* n° 228 du 22 mai 1886, p. 3. Le dessin et l'histoire de Willette « C'est un conte blanc et noir », *Le Chat Noir* n° 150 du 22 novembre 1884, pp. 1-3, traitent le même sujet, mais en prenant Pierrot comme personnage principal.

[4] *Le Chat Noir* n° 90 du 29 septembre 1883, p. 4.

[5] Voir l'invitation adressée à Jules Lévy en décembre 1887 pour la répétition générale de la *Tentation de Saint Antoine* de Henri Rivière, du *Fils de l'Eunuque* de Henry Somm, de l'*Age d'or* d'Adolphe Willette et d'*Une Partie de Whist* de Sahib, reproduite à la fin de la microfiche du *ChatNoir-Guide* de la Bibliothèque Nationale de

Certaines images, comme certains textes, fictionnalisent l'espace théâtral dans son ensemble ou seulement quelques éléments appartenant à cet espace. Un dessin de Steinlen construit une histoire à partir de l'enseigne en tôle du Chat Noir dessinée par Willette : au milieu de la nuit, le chat de l'enseigne semble vouloir étrangler un ivrogne en se servant de sa queue, mais le soleil se lève ; le chat s'immobilise sur son croissant de lune, tandis que deux gardiens emportent l'ivrogne incapable de marcher tout seul. En renforçant la superposition de la lune et du soleil du dernier tableau du dessin, le titre propose une antithèse supplémentaire, amusante, entre la lumière et les ténèbres : « Au clair de la lune (Drame sombre) »[1]. L'identité du soleil et du chat noir est également mise en évidence dans le numéro 124 du *Chat Noir*, entièrement consacré à Frédéric Mistral, où l'en-tête habituel est remplacé à cette occasion par un autre bandeau, dessiné toujours par Henri Pille. Presque entièrement de dos cette fois-ci, le chat noir retourne sa tête vers Paris, tandis que derrière lui un grand soleil se lève entre les deux moulins de Montmartre. Le dessin est accompagné par un court texte expliquant le symbole du chat noir en Provence, fourni par Mistral lui-même : « les chats noirs ont la réputation d'être sorciers. On les nomme en Provence *matagots*. Ils attirent l'argent à la maison […] »[2]. Le Chat Noir est donc le soleil de Montmartre : Salis le caractérise comme un « foyer de lumière », tandis que Louis Marsolleau fait remarquer, juste après le déménagement dans la rue Laval, que « le grand Chat Noir, roi de Montmartre » est « toujours plus lumineux » et que Paris est surpris de cette lumière que dégagent ses yeux[3].

En généralisant, on peut dire que le texte, l'image imprimée et la décoration du cabaret évoquent, chacun à sa façon, la figure du chat. Ils sont rattachés les uns aux autres au moyen de cette figure unique, omniprésente, qui relie aussi entre eux différents couples de contraires. Ces contraires sont représentés par différents personnages dans une ou plusieurs oeuvres, par des artistes du cabaret, par des styles et des émotions que ces styles produisent, par des éléments de la nature comme la lune et le soleil, la lumière et la nuit, ou bien par des éléments plus abstraits, comme les paires de couleurs noir/blanc et or/noir.

Le texte d'une part, l'image et la décoration d'autre part semblent à première vue exercer cette fonction (de célébration du chat) en parallèle, sans se recouper. Il est surprenant

France, Tolbiac, Rez-de-jardin, MFICHE 8- Z LE SENNE- 6357. On y trouve aussi une enveloppe qui reprend le sujet du vitrail dessiné par Henri Pille au premier Chat Noir, celui d'un chat de profil qui lève un bock de bière.

[1] *Le Chat Noir* n° 126 du 7 juin 1884, p. 3.

[2] *Le Chat Noir*, n° 124 du 24 mai 1884, p. 1.

[3] Rodolphe Salis, « Pas de Pyrénées », *Le Chat Noir* n° 2 du 21 janvier 1882, p. 1 ; Louis Marsolleau, « Le Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 180 du 20 juin 1885, p. 2.

de ne trouver dans *Le Chat Noir* que peu d'informations concernant les représentations qui s'y déroulent[1]. On ne semble pas non plus avoir mis l'accent sur la récitation de poèmes qui crée une relation directe, en représentation et non pas seulement à distance, entre l'espace textuel et l'espace théâtral, quoiqu'on puisse très bien imaginer Louis Le Cardonnel récitant « Pantoum », « Au fond des cieux plombés, baigne un soleil couchant/ […]/ Le Chat Noir aux yeux verts, là-bas, se pelotonne », pendant une soirée littéraire, et voir dans « Le Chat Noir aux yeux verts » une jonction opérante entre l'espace de la fiction et l'espace théâtral du cabaret, qui donne à voir ce dernier à la fois comme ce qu'il est et comme le jardin désolé, isolé par de vieux murs, lieu paratopique du poème[2]. La même observation vaut pour le « jardin blanc et noir » de son poème « Chanson pour mélodrame »[3]. En fait, comme le dessin « Les Oiseaux meurent les pattes en l'air » de Willette, ces deux poèmes se montrent actuels autrement aussi : ils lient la temporalité qui affecte l'espace de la fiction à la saison en cours au moment de la publication, notamment à l'automne pour le premier poème publié en octobre et à l'hiver pour le second poème publié en décembre. Pourtant, la quantité des textes qui bénéficient d'une transposition orale est assez réduite par rapport à la masse totale de textes parus dans *Le Chat Noir*, la liste des textes récités étant assez répétitive.

Nous avons souligné que des textes ou des images fictionnalisent l'espace théâtral, lui ajoutant ainsi une composante imaginaire fondamentale. Mais il existe au Chat Noir des pratiques artistiques collectives fondées sur une interaction plus étroite entre le texte et l'image, comme celles produites par la rédaction du journal au cabaret ou comme *Le Livre d'Or du Chat Noir* (autre juxtaposition de l'or et de la couleur noire), un grand album dans lequel les artistes qui fréquentent le cabaret inscrivent des poèmes ou improvisent des dessins, établissant souvent un dialogue sur la page. Des pièces du *Livre d'Or*, du *Chat Noir* ou des *Albums du Chat Noir* sont réalisées selon le même principe interactif[4]. Certains originaux

---

[1] On commence à publier des comptes rendus succincts assez tard, en 1883, qui sont publiés assez irrégulièrement.

[2] Louis Le Cardonnel, *op. cit.* Le Cardonnel était assidu aux mardis de Mallarmé et fréquentait Le Chat Noir avant de devenir prêtre. Constant Chanouard, « Nos mercredis », *Le Chat Noir* n° 102 du 22 décembre 1883, p. 4, mentionne Le Cardonnel parmi les poètes qui ont dit des vers au Chat Noir, sans cependant noter le titre des poèmes récités.

[3] Louis Le Cardonnel, « Chanson pour mélodrame », *Le Chat Noir* n° 204 du 5 décembre 1885.

[4] *Le Livre d'Or du Chat Noir*, conservé à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Ms. Res. 140, a très probablement été inauguré au printemps 1882. *Les Albums du Chat Noir* sont le résultat d'un projet éditorial plus tardif, au second Chat Noir, qui envisage de publier le 1er de chaque mois, pendant 3 ou 4 ans, des travaux collectifs déjà publiés dans *Le Chat Noir*, le plus souvent des dessins et des poèmes qui portent le même titre. Ces albums devaient comporter des éditions de qualités et de prix variés, mais faute de souscription seulement huit fascicules sont parus, à partir du 15 octobre 1885.

reproduits dans le journal ou les *Albums du Chat Noir*, accrochées par Salis aux murs de son cabaret, ont comme origine des dessins gribouillés dans *Le Livre d'Or*.

« La paire d'amis » de Raymond d'Abzac avec un « encadrement de Willette » est un sonnet dédié à ce peintre qui évoque une chambre après une lutte d'amour et le départ de l'amant. La jeune fille garde encore le souvenir des étreintes sur son corps que lui rappelle en grimpant sur sa poitrine un matou, symbole sans équivoque de la sexualité masculine :

« […] Très indécemment le matou lustré,
Sur sa gorge blanche et peu contenue
Par le dur corset, grimpe curieux :
La femme a baisé son long poil soyeux

De toute sa bouche ardente et lippue,
Le chat lui rappelle encor son amant
Et semble donner le frissonnement
Des désirs nerveux à la chair repue »[1].

Probablement inspiré par le thème préféré de Willette de la jeune fille avec un chat noir sur son épaule nue, le sonnet a comme équivalent son encadrement par le dédicataire, encadrement dont le nom même suggère le rôle subalterne, marginal de l'image par rapport au texte. Cet encadrement fictionnalise l'espace théâtral du cabaret, en représentant la femme à moitié nue avec un chat noir sur son épaule, assise sur un escabeau, devant la cheminée du Chat Noir. On y reconnaît les hallebardes, les assiettes sur le manteau, la lanterne appendue au plafond, enfin un décor représentatif du Chat Noir auquel sont rajoutés d'autres éléments symboliques. A droite de la jeune femme, on voit « le rouet de Marguerite » (qui se trouvait dans l'Institut, selon A'Kempis dans « Un Deuil »), référence à Faust qui se fait à travers une expression employée par Alfred de Musset dans son poème « Rolla ». Aux pieds de la femme, une épée de mousquetaire et un parapluie semblent faire bon ménage. En haut, en position centrale, la tête du chat entourée de rayons est cette fois-ci encadrée par une lyre, tandis que sur le « mur » de gauche une statuette d'un quelconque saint avoisine avec des bois de cerf, et au-dessous, un poisson cloué au mur, symbole du Christ, mais aussi évocation du très subversif hareng saur de Charles Cros, dont une plume tachée d'encre toute fraîche semble diviser la queue en deux.

« La paire d'amis » est daté de 26 juillet 1882, un mercredi, un jour où se tient une soirée au cabaret. Cet indice semble confirmer l'hypothèse que le poème ait été récité au Chat Noir, ce soir-là. De toute façon, certains éléments de l'encadrement, la dédicace, la mention de la date, ainsi que la scène du matou qui agresse tant soit peu le corps de la jeune femme

[1] *Le Chat Noir* n° 29 du 29 juillet 1882, p. 3.

établissent un lien clair entre le poème et l'espace théâtral du cabaret, un lien qui promeut cette fois une image virile du chat. Dans ce cas-ci, on peut constater une intensification des rapports entre le texte et le lieu de spectacle, qui semble transformer le poème en une ekphrasis, la description d'un dessin accroché au mur du cabaret, que l'encadrement de Willette rappelle aussi de toute évidence. Mais en même temps, chaque aspect n'est pas un simple redoublement. Le poème, l'image apportent, chacun, des éléments nouveaux par rapport à l'espace théâtral et l'un par rapport à l'autre. La combinaison semble pourtant signaler sur la page du journal la situation concrète d'énonciation au cabaret. Seulement, si lors de l'énonciation le poème est une ekphrasis, dans le journal, c'est l'encadrement qui, en marge du poème, joue un rôle secondaire. On peut affirmer par conséquent que le sonnet et son encadrement rapprochent l'espace théâtral du corps féminin dans le journal (cela semble dépasser le niveau métaphorique grâce au dessin) mais que ce rapprochement reflète sur la page soit le lien créé lors d'une performance orale, que l'on peut supposer, soit de toute manière le travail collectif, la mise en page du poème et de l'encadrement à l'intérieur même de l'espace théâtral, pendant la soirée (en silence).

« En vieux langage françois » (Villon)

En avril 1886, pendant quelques numéros de suite, on remplace l'initiale du premier texte du journal par un carré noir qui représente, debout sur la terre couverte d'herbe, un chevalier jeune et mince armé d'une grande épée et un soldat barbu et costaud tenant une hallebarde à la main, qui semblent être les gardiens d'une lettre placée derrière eux (des belles lettres en général ?)[1].

Au même moment, un dessin d'Uzès élève une statue à la gloire de « François Villon, maître perpétuel des poètes de Paris », représenté dans une position peu sobre, une plume dans la main droite, un instrument à cordes à ses pieds, dans un grand rectangle noir, encadré par des scènes qui évoquent son *Grand Testament*[2]. Cette image, comme celle de Willette qui montre une femme qui promène en laisse deux chats, devient emblématique du cabaret et de ses productions, étant utilisée dans chaque *Album du Chat Noir* en guise d'hommage, avec la dédicace « à la mémoire de Maistre François Villon, poète/ l'Album du Chat Noir/ Est consacré comme le témoignage de la très grande admiration des Poètes, des Artistes et joyeux

[1] Ce dessin est utilisé dans *Le Chat Noir* du n° 222 du 10 avril 1886 au n° 224 du 24 avril 1886.
[2] Uzès, « François Villon, maître perpétuel des poètes de Paris », *Le Chat Noir* n° 223 du 17 avril 1886, p. 3.

esprits/ de ce temps », ainsi qu'une dédicace autographe de Salis en « vieux langage françois », que Villon a été le premier à imiter :

> « Ainsy que roys Mages au temps vieil bailloient present au Divin-Enfançonnet
> Venons au Tres *Joyeulx François Villon* qui fust le *Messie* de la Vraye *Poesie Françoise* faire offrande de cestuy missel de Gaye Science.
> De ce qu'en penserons les gens d'alentour, n'en aurons ne chaleur ni froidure – que le dessusdict François Villon en son logiz eternel, en aie seulement liesse et soulas !
> Aultre veuil n'avons et ne souhaictons aultre chaouse !
> Pourquoi je ai ciz dessoubs jecte et escript mon nom en respect grand et eternel de nostre maistre a tous
> Rodolphe Salis
> Seigneur de Chanoirville-en-Vexin »[1].

Villon incarne ici la figure christique du poète, le Messie que Le Chat Noir réussit à s'approprier pour lui et pour Montmartre. Beaucoup de poèmes lui seront dédiés. Le premier fascicule de *L'Album* publie une « Ballade à Villon » de Théodore de Banville, le deuxième fascicule enchaînant avec deux poèmes d'Emile Goudeau et de François Coppée portant le même titre dédicatoire, « A Villon ». En août 1885, Le Chat Noir organise aussi, en collaboration avec *Le Courrier Français*, une fête célébrant le grand poète.

En septembre de la même année, Victor Margueritte, le cousin de Mallarmé qui est un habitué du Chat Noir depuis un bon moment, compose une « Ballade à Villon (*pour être dite en l'hostellerie du Chat-Noir*) », dont on est sûr de par son titre qu'elle fut récitée au cabaret[2]. Cette ballade, outre le fait qu'elle reprend un genre cher à Villon, ce qui est le cas de nombreux poèmes du Chat Noir, utilise une légère déformation de l'orthographie, comme le fait également, de manière beaucoup plus exagérée cependant, la dédicace de Salis des *Albums du Chat Noir*, citée plus haut. Le refrain de la ballade « Un coup de vin pour le pauvre Villon » incite à voir ce poème comme une sorte de toast porté à la mémoire du poète « vagabond […] que rien ne troublait,/ Ami du fol et terreur des marchandes,/ Bon maquereau, basteleur et valet », celui qui « [robbait] viandes », le pauvre « frère de ceux dont le corps triste et laid,/ Déchiqueté par de sinistres bandes,/ Pour les corbeaux aux potences tremblait ! », celui enfin qui « [sut] mêler dans [son] coeur sans envie/ L'âpre douleur au rire

---

[1] *L'Album du Chat Noir*, couverture intérieure de tous les fascicules. Sur la couverture extérieure, est repris l'en-tête du journal dessiné par Henri Pille, avec une variation de Lunel: le chat noir foule aux pieds le journal du *Chat Noir* qui lui est tendu par un femme. Deux femmes aux poses opposées, l'une de face, l'autre de dos, sont entourées de grandes fleurs, de mouches et d'araignées (les derniers symbolisant l'ancienneté). La variation qui encadre le bandeau traditionnel montre l'admiration pour le japonisme, qui apporte une culture étrangère supplémentaire au Chat Noir. L'extrémité temporelle du Moyen Age européen se trouve ainsi combinée avec l'Extrême Orient. Sur la quatrième couverture, *L'Album* est présenté comme une représentation au cabaret du Chat Noir: dans une bulle (caractéristique du Chat Noir), on distingue la façade du cabaret, pendant une nuit pluvieuse, tandis que sur une réclame lumineuse on annonce « ce soir/ L'Album du Chat Noir ».

[2] *Le Chat Noir* n° 191 du 5 septembre 1885, p. 2.

vermillon ». Comme Willette, le peintre de *Parce Domine*, Villon sait mêler le rire au sérieux, incarnant ainsi parfaitement les deux attitudes contraires par rapport au monde et à la vie que Le Chat Noir souhaite incorporer à la fois. Vagabond et paria lui-même, il a mis en oeuvre dans ses poèmes une scène de l'énonciation que célèbrent les textes et les images chatnoiresques et qui renforce, elle aussi, le caractère paratopique du cabaret du Chat Noir.

La première strophe, comme les autres, mais précisant la situation de communication, constitue un véritable acte de langage qui consacre une filiation aussi bien qu'une communauté dans l'ivresse :

« Le temps n'est plus où tu robbais viandes,
Et dans la terre on te laisse seulet,
Pauvre Villon, sans flûtes ni guirlandes…
Mais vois tes fils, ô sire maigrelet,
Toi que mordaient tous les chiens au mollet :
Pour relustrer ta mémoire flétrie,
Ils sont venus dans cette hostellerie,
Et vers ton âme éclose papillon
Nous crions tous, afin qu'elle sourie :
Un coup de vin pour le pauvre Villon ! »

L'orthographe archaïsante du nom du second Chat Noir, « hostellerie » (sur les divers menus du cabaret le nom du lieu est « hostel » ou « logiz »), ainsi que le verbe « robber » correspondent sur le plan du texte à la décoration moyenâgeuse du cabaret. La décoration moyenâgeuse du langage est active à trois niveaux différents, orthographique, typographique et lexical, ce qui fait que les archaïsmes sont perceptibles aussi bien visuellement qu'à l'oral. L'espace textuel et l'espace théâtral sont dans ce cas analogues, ils renvoient l'un à l'autre à distance, excepté certains poèmes qui furent très probablement récitées au cabaret et qui permettent à ce moment une unification momentanée, une mise en comparaison directe des deux espaces.

Les textes en vieux français abondent dans le journal, le premier étant « La Ballade du Chat Noir » de Florent Fulbert, paru dans *Le Chat Noir* n° 1, qui prend la forme d'une invitation à boire au gai cabaret et dont le vocabulaire rappelle plutôt le savoureux langage de Rabelais, l'autre écrivain dont se revendiquent les artistes du Chat Noir, avant Villon, dans la tradition des dîners du Bon Bock :

Vous tous humeux et fripelippes
Aux gorgerons en entonnoir,
Braguards et culotteurs de pipes,
Leschars amis du nonchaloir
Qu'engoulez megistes rasades,
Entrez de bon hait vous asseoir

Pour emboire force friscades
Au gai cabaret du « Chat Noir ».

Francgaultiers en fringantes nippes
Et croquarts, déifique espoir
Des gouges dont les fraîches fripes
Font souvent notre coeur meschoir,
Ci l'on bride à foison joncades,
L'on esluche sang de pressoir;
Mais les bourgeois n'ont que gourmades
Au gai cabaret du « Chat Noir ».

Rhétoriqueurs, gentes guenippes
Que la soif gneaigne sur le soir,
Gastrolâtres mangeurs de tripes
Onques n'allez nous desfalloir.
Ci venez galliers, mascarades,
Car très bon fleurent le tranchoir
Friquenelles et marmelades,
Au gai cabaret du « Chat Noir ».

ENVOI
N'ayez cure d'escapades,
Vous qui commencez à décheoir,
Car guéris sortent les malades
Du gai cabaret du « Chat Noir ».

« La Ballade des Escholiers » de Lefebvre célèbre le « vieil temps » où, pour vivre une vie « de nopces, festins et ribotes », « point n'estoit besoing de ducats ». Mais la plupart de ces textes tournent autour de la sexualité féminine et en général de la femme. Edmond de Haraucourt publie la très grivoise « Ballade des malséans pucelaiges dédiée au ïoyeulx poëte maistre François Villon », ainsi qu'un « Rondel » qui se plaint de la rigueur et la vénalité de la femme aimée, un thème littéraire et iconographique fréquemment abordé au Chat Noir : « […] Ma belle m'a gaussé de ryz/ […]/ Las ! Pour endormir ses mespris,/ Je l'ai de mes plaintes rescrue ;/ Mais pour que ma peine soit crue,/ L'or me fault à payer son prix :/ Véez mes plours, oyez mes cryz »[1].

Le « Sonnet Madrigal (Vieux jeu) » d'Achille Mélandri compare la femme à une fleur, en transcrivant de plus les autres fleurs du poème, les « choses passées », « les tristes pensées », avec des caractères gothiques. Ce qui est écrit et dit réside aussi dans l'écriture et dans le dire :

« Si je voulois choisir emmi vos soeurettes,

[1] Lefebvre, « La Ballade des Escholiers », *Le Chat Noir* n° 2 du 21 janvier 1882, p. 4 ; Edmond de Haraucourt, « Ballade des malséans pucelaiges dédiée au ïoyeulx poëte maistre François Villon », *Le Chat Noir* n° 30 du 5 août 1882, pp. 1-2 ; Edmond de Haraucourt, « Rondel », *Le Chat Noir* n° 49 du 16 décembre 1882, p. 2.

Dame au coeur très doulx et très noble aussy,
Ce ne feroit poinct l'humble pâquerette
Ne le bouton jaune appelé soucy

Que j'irois chercher dès l'aube clairette
Pour remeutevoir vos charmes. Et si
Fauldroit une fleur songeuse et discrète,
Un calice ouvert, urne de mercy !

M'en irois cueillir de tristes pensées
Qui portent le deuil des choses passées,
Roynce de velour, d'amétyste et d'or.

J'aime leur parfum plus que primerosce,
Et pourtant, malgré leurs splendeurs décloses,
Vostre souvenir m'est plus doulx encor ! »[1].

Louis Denise, employé à la Bibliothèque Nationale, réalise une mystification dans une lettre adressée à Salis : un jour, écrit-il, comme il consultait à l'Arsénal un manuscrit exceptionnel des deux testaments de François Villon, il découvrit collé contre la face interne de la couverture un rondel inédit de Villon qu'il envoya tout de suite au Chat Noir[2]. Ce rondel compare la femme à une étoile inaccessible :

« Autant vauldroit aymer étoille !
Mon paovre cueur, tu t'es mespris.
D'aymer femme tant noble et belle
Que Vénus en est à mespris.

S'elle trop plus qu'onc immortelle
A beauté, point ne suys Pâris.
Autant vauldroit aymer étoille !
Adonc mourir ou bien sans elle

Vivre me fault, l'ay bien compris,
Pour ce que, las ! me suys espris
En ma âme de beauté telle
Qu'autant vauldroit aymer étoille. »

Avant que Salis commence à publier les *Contes du Chat Noir* écrits en vieux français (car c'est à lui seulement que l'on attribue aujourd'hui ce type de pastiche du Chat Noir, alors qu'il était alors une pratique plus ou moins généralisée), c'est Georges Auriol qui utilise le

[1] Achille Mélandri, « Sonnet Madrigal (Vieux jeu) », *Le Chat Noir* n° 130 du 5 juillet 1884, p. 1.
[2] Louis Denise, « Rondel », *Le Chat Noir* n° 186 du 1er août 1885, p. 1.

vieux français dans la première de ses « Joyeuses Histoires », « Les Violettes »[1], qui se passe « en cestuy temps qu'estoit roy messire Francoys premier du nom », « en Poictou » comme les contes de Salis. Cette histoire met en scène une « gente et mignotte vefve, laquelle tenoit hostellerie à l'enseigne des *Vaillans Arbalestriers de Mirebalais* ». La description de la très belle femme est une allusion à la sacralité ainsi qu'à l'idéologie du Chat Noir : « Noire comme pennes de corneille estoit la chevelure d'icelle et ses yeux brillants comme pertuisane. Telle estoit sa jambe et si galantement tournée qu'elle eust faict mourir de male jalousie toutes les déesses d'Empyrée […] De l'aube au soir l'esclaffoit, montrant dens de souriz en allaigresse et souventes foys en la vesprée chantoit ballades des temps passez en esgoussant febves et vuydant les piots ». Cette femme refuse le « bel agnelet blanc » et le manteau d'hiver dont lui font cadeau deux gentilhommes ; au contraire, elle préfère le beau à l'utile en acceptant tout simplement des fleurs de la part d'un « escollier rimeur qui n'avoit point vailiant dix mailles ayant perdu ses derniers solz à faire plaisantement danser les dez ».

Le premier conte gaillard de Salis, pastiche du vieux français appliqué à une histoire qui se passe au Moyen Age à Poitiers, « Comment furent par une servante mirificquement éclairées les rues de Poictiers la jolie », repris dans les *Contes du Chat Noir. Le Printemps* (1891) de Salis avec un changement du lieu de l'action, cette fois Châtellerault (la ville natale de Salis, qui se trouve pourtant dans la même province du Poitou), est en réalité rédigé en collaboration par Salis et Auriol, qui le signent tous les deux au moment de sa publication dans *Le Chat Noir*[2]. Mais c'est Salis qui s'est finalement imposé comme auteur de contes gaillards en vieux français. Ses contes, composés de 1884 à 1890 et réunis sans respecter la chronologie de leur rédaction en deux volumes, *Contes du Chat Noir. L'Hiver* et respectivement *Contes du Chat Noir. Le Printemps*[3], font partie d'un projet d'édition inachevé qui devait faire paraître deux volumes supplémentaires, *L'Eté* et *L'Automne*. Cette organisation en quatre parties qui correspondent aux saisons de l'année accorderait le texte

[1] Georges Auriol, « Les Violettes », *Le Chat Noir* n° 107 du 26 janvier 1884, p. 2.
[2] *Le Chat Noir* n° 110 du 16 février 1884, p. 4. Dans *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, Paris, La Librairie Illustrée, 1888, p. 41, le narrateur souligne lui-même l'identité avec l'auteur, en affirmant la connexion entre le Poitou, lieu de la fiction, et le cabaret du Chat Noir: « […] en la dicte ville de Chastellerault qui est mienne comme jà scavez […] ».
[3] *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, Paris, Dentu, 1891. Les contes ont été publiés dans *Le Chat Noir* pendant le premier Chat Noir du boulevard Rochechouart et pendant le second Chat Noir, sans rupture ni changement de style, ce que souligne d'ailleurs la manière de Salis de les mélanger plus tard.

dans son ensemble à une totalité, un cycle naturels, qui complètent la totalité spatiale qu'entend symboliser le cabaret[1].

Ces divers contes se caractérisent par une extraordinaire unité de lieu, renforcée par la réapparition de certains personnages principaux comme personnages secondaires d'autres récits. Toutes les histoires se passent au « païs poictevin » que Salis décrit comme le paradis terrestre et comme une hétérotopie qui réunit dans un seul endroit toutes les richesses du monde :

> « […] si Dieu ne me contredit poinct, voulontiers prendrai-je le droit de cuyder qu'en nostre plaisant païs poictevin, estoit le joliet jardinet où demouroient nos premiers parents, et qui est appelé Paradiz Terrestre en l'Escripture, car chez nous, les flours sont plus parfeumées, plus verts les prez, et ainsi qu'on voit dans les tapisseries royales, parsemés de feuilles d'or, diamants et émeraugdes.
>
> Là aussy, femmes sont plus belles qu'en tous les païs du munde, voire même dessus la montane caucasienne où les sultans de Byzance font quérir leurs amoureuses ; et le Seigneur voulant monstrer sa préférence pour son peuple du Poictou depuis qu'il a abandonné le vieil Israël, la chevelure gracieulse des ladyes du païs de Galles, les yeux de velours et l'ardeur amoureuse des comtesses hespaignolles, la gayeté et l'insouciance des princesses italians, la noblesse et la fierté des roynes de France et baronnes de Paris »[2].

Dans ce paradis, on savait bien s'amuser autrefois, tandis qu'au moment présent, dit Salis, « défense et faicte au paouvre munde de s'esbaudir et se rigoller au soleil ! »[3]. Le but principal de ses contes est alors celui d'amuser : comme il écrit à la fin du *Printemps* en s'adressant, ainsi que d'habitude, à ses lectrices idéales, il se déclare « […] bien heureux si je ay, ne fust-ce qu'une heure, esjoui vos mignottes rates et bouté rigolade en vos ïolies testes d'oiselets »[4]. De même, les dédicaces dont Salis fait précéder chaque « paouvre conte » dans l'édition en volumes mettent en évidence l'objectif modeste de réjouir l'esprit après dîner et celui plus important de préserver la gaieté française, sur quoi tout le monde met l'accent en ce moment:

> « […] pour soy rigoller après souper, lorsque poinct n'aura treuvé mieulx à faire » ;
>
> « […] pour soy reposer des lectures académiques » ;
>
> « […] pour lui esjouir l'esperit, si quelque jour après souper, il se sent d'humeur mélencholique » ;

[1] La même division est mise en oeuvre par Edmond de Haraucourt dans son poème « Le Vent », *Le Chat Noir* n° 46 du 25 novembre 1882, pp. 1-2, mais le poème commence par le printemps pour aboutir à l'hiver.
[2] *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, p. 134.
[3] *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, p. 160.
[4] *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, p. 325.

« […] pour l'aider si je puis à perpétuer emmy ce bas-munde nostre bonne vieille gaieté françoise, – que Dieu guarde ! »[1].

Les contes proposent un espace de la fiction moyenâgeux, que renforce la typographie gothique de certaines histoires parues dans *Le Chat Noir* ou bien de tous les titres dans les deux volumes, l'orthographe ancienne, les archaïsmes, ainsi que les illustrations. Le Moyen Age du texte est un temps vague et général, qui comprend par exemple la Renaissance, qui peut aller jusqu'à Louis XIII, qui n'est donc pas rigoureusement délimité, de même qu'il ne l'est guère pour le cabaret. L'espace textuel est analogue à l'espace théâtral, tous les deux renvoyant à un Moyen Age paradisiaque qu'il s'agit de faire revivre au Chat Noir. L'espace graphique des couvertures ajoute au tableau moyenâgeux une atmosphère japonisante, tout comme au second Chat Noir des décorations murales moyenâgeuses avoisinent des éventails peints. L'effet du mélange des différents lieux et époques est en quelque sorte de créer la sensation d'un temps indéfini et d'une évasion de la ligne de l'histoire dans un espace de compensation.

Le plaisir de faire l'amour est central dans tous les contes, la plupart d'entre eux montrant des gens de l'Eglise qui cèdent à la tentation. En guise de conclusion à l'un de ses contes, Salis explique indirectement pourquoi il aurait choisi ce sujet unique, en utilisant la métaphore chrétienne du bateau, qui se réfère à la vie humaine :

« Ce fust, à ce qu'on asseure, la meilleure abbesse du couvent, […] car elle estoit de celles qui ayment mieulx se rigoller que de tumber en mélancholie et voulontiers s'abandonnent aux jouxtes des linceulx, pensant comme vous et moy, ceulx de darrière et d'alentour, que les licts où nous naissons, aymons et mourons, sont les meilleures galères que soient pour traverser ceste paouvre vallée des larmes »[2].

L'analogie entre les deux espaces se double d'un lien référentiel du texte avec Le Chat Noir. Ce lien peut revêtir des formes variées. Tout d'abord, il est plutôt faible dans des expressions et des comparaisons figées ou plus inédites qui contiennent le mot « chat », ou des termes appartenant à la même famille, comme :

« déviser du plumaige qu'ont les chats la nuit » ; « tous les chats sont gris » ; « poinct n'est coutume aux vieils chats de pourchasser souris en plein midy » ; « sans plus mener de bruyct qu'un chat qui robbe un fromaige ou lairre tomber sa fiente emmy la braise » ; « souriant comme un chat qui sçait où gist le lait » ; « nostre Seigneur Dieu […] avoit-il bien d'autres chats à fouetter » ; « Mereau [le vicaire] […] esbouriffant ses cheveulx se print, ainsy qu'un sorcier matagot, à réciter, avecques d'horrificques miaulements, tous

[1] *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, p. 77 ; *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, p. 235 ; *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, p. 305 ; *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, p. 77.
[2] *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, p. 154.

les Confiteor, Avé et Pater qui lui estoient demourés dessus la conscience » ; « sauf sortira de mes griffes », « les religieux [...] se frottant ainsi que chats le long de ses cottes » ; « penauds et desconfits ainsi que chats qu'on sort de l'eau »[1].

Le lien référentiel est faible aussi lorsque le chat noir est un personnage de l'histoire, comme il arrive dans le cinquième conte de *L'Hiver*, « L'estomirante histoire d'un gentil clerc poictevin qui fust l'oncle de sa mye sans le sçavoir », dans lequel, pour obtenir un filtre aphrodisiaque, un clerc va rendre visite à une vieille sorcière au Carrefour des Pendus dans la forêt, qui a « auprès d'elle un vieil chat noir qui n'avoit sans doubte pas moins de cent ans, car estoit tout despenaillé du penil et rien ne sembloit plus posséder de vif que ses yeux qui brillaient comme braises infernales »[2]. On trouve des chats noirs dans plusieurs illustrations de Henri Rivière pour ce conte.

Le lien référentiel est fort lorsqu'il contient les noms des artistes et du cabaret. Cependant, ce fort lien référentiel peut être affaibli ou bouleversé de différentes manières, la première modalité étant les anachronismes qui soulignent l'ancienneté du cabaret. La peau du bon roy Dagobert est noire et dure, « à ce qu'asseure messire Henry Pille ». Un vieux bourgeois frédonne « la tant vieille chanson de messer Somm « Un escalier/ Qui point n'auroit de marches/ Ne serait poinct un parfaict escalier » (chanson absurde qu'on chante au cabaret, mais dont Salis modifie l'orthographe). Enfin, le vieux gentilhomme de la Pillardière se fait lire par un clerc *L'Adventure mirifique de trois Chastellerauldois dans Paris* et se réjouit quand il entend parler du Cabaret du Chat Noir « où il avoit vuydé tant de piots avecques Messire Barbier le vaillant capitaine »[3].

La seconde modalité réside dans le mélange du quotidien et du fantastique, notamment dans le « Conte-prologue. Rodolphe Salis à saint Nicolas » d'Adolphe Willette (dans *L'Hiver*), paru à l'origine dans *Le Chat Noir* n° 147 du 1er novembre 1884. Initialement, le conte de Willette portait comme titre « Les Monstres de Paris. Rodolphe Salis à saint Nicolas », « Les Monstres de Paris » étant une série de portraits composés d'un dessin à grand format suivi d'un commentaire. Le dessin de Willette pour « Les Monstres de Paris », plus tard inséré par morceaux dans le texte du « Conte-prologue », avait la dédicace « A mon ami ce muphlle de Rodolphe Salis (son ami Pierrot) ». Willette avait composé l'histoire des « Monstres de Paris » pour accompagner un conte de Salis à caractères typographiques anciens, « La plaisante Adventure de Sainct-Nicholas », qui n'a pas été repris dans les volumes de contes et

[1] *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, pp. 69, 76, 188, 225, 269; *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, *op. cit.*, pp. 7, 21, 233, 296, 324.
[2] *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, pp. 99-100.
[3] *Ibid.*, pp. 249, 74, 273.

qui raconte l'une des multiples farces que fait le Diable à saint Nicolas. L'histoire en images et en paroles de Willette est une manière de sceller sa réconciliation avec le patron du Chat Noir, dont il s'était éloigné un moment, fâché par les attaques inconsidérés du cousin d'Emile Goudeau, l'« entrepreneur de démolitions » Léon Bloy, qui avait critiqué sa peinture dans *Le Chat Noir*. Salis, qui est une incarnation du « Dyable », invite saint Nicolas à boire pour finalement lui voler son auréole. Entre temps il veut savoir son opinion sur Léon Bloy et Pierrot, puis l'invite à s'abonner à sa gazette pour voir de beaux dessins et à venir boire dans son cabaret à Paris, au 84 du boulevard Rochechouart (en 1884) ou au 12 de la rue Victor Massé (en 1888) – ce qui montre, en outre, qu'il n'y a pas de rupture entre les deux cabarets. Saint Nicolas chasse un chat noir qui lui tourne autour, mais Salis lui fait remarquer qu'il n'est pas méchant. A la fin, saint Nicolas s'endort avec le chat sur les genoux. Le chat se transforme dans « une petite dyablesse qui [essaie] d'ensorceler le saint, mais qui s'enfuit à l'arrivée des anges »[1]. Les deux personnages du conte, le diable et le saint, sont en quelque sorte identiques car chacun est « fumiste » à sa façon :

> « – Avec ça que vous n'êtes pas fumiste aussi, saint Nicolas, vous qui entrez chez nous par les cheminées ?
> – Ah ! oui, dans le temps, j'aimais faire beaucoup ces plaisanteries-là […] »[2]

Cette idée se retrouve dans un autre conte de Salis, signé du pseudonyme Hortus, qui n'a pas été repris dans les volumes, où est expliqué comment les ramoneurs sont en réalité des « seraphicques angelots » punis par Dieu pour s'être moqués de saint Nicolas à l'incitation du Diable[3]. Les fumistes tels que Salis, représenté avec un tuyau de poêle en guise de chapeau et un autre tuyau sous le bras dans un dessin d'Uzès[4], réunissent donc dans leur être un côté diabolique et un côté divin.

Une dernière modalité non pas d'affaiblir, mais de renforcer le lien référentiel est de rajouter un élément autobiographique : le narrateur dit, dans une dédicace à Octave Mirbeau, qu'il a comme tâche de « portraicturer les paouvres gens des temps passés, pource que messire [son] aïeul les cognoissait moult »[5], qu'il raconte des histoires qui se sont réellement passées et se sont transmises de père en fils. Dans le dernier conte de *L'Hiver*, dédié « à tous [ses] amys et compaings, ciseleurs de rondels, adorneurs de chroniques, scripteurs de ballades, ymagiers, peintres, enlumineurs et maistres chansonniers, à tous ceulx qui [lui] ont leur ayde

---

[1] *Id.*, pp. 8-9.
[2] *Ibid.*, p. 3.
[3] *Le Chat Noir* n° 160 du 31 janvier 1885, pp. 2 et 4.
[4] Uzès, « Rodolphe Salis », *Le Chat Noir* n° 98 du 24 novembre 1883, p. 3.
[5] *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, *op. cit.*, p. 193.

prestée pour le tant rude combat des arts et des lettres – pour la glorification de Montmartre et du Chat Noir », Salis se souvient avec nostalgie de son enfance paradisiaque, quand il passait des heures entières avec ses compagnons d'école à écouter un « très-vieil cheneu, descrepit et ridé beuveur » qui avait été homme de guerre, dans une petite auberge à l'enseigne de la *Pie Boëteuse*, qui leur « contoit force belles et mirifiques hystoires du temps où il corroit par chemins et vals » (l'illustration de cette auberge par Henri Rivière comporte un chat noir observateur). L'enchâssement du récit permet donc de remonter dans le temps vers ce temps fondateur du Chat Noir, le temps des vaillants chevaliers. Quoique le texte souligne le contraste entre ce temps presque mythique et le moment présent (« plustot que porter espée, cuirasse et morion et courir la campaigne avecques les vaillants chevaliers, me vecy à ceste heure icy, baillant à boire à mes bons compaings, scripteurs, poètes et faiseurs d'ymaiges, toutesfoys que la soif leur poinct »), l'illustration de Henri Rivière représente Salis dans un cabaret chaotique et bondé de gens habillés en chevaliers.

L'espace textuel et l'espace théâtral sont conçus comme analogues, les textes rajoutant à l'espace théâtral une dimension imaginaire fondamentale. Ils le font par l'intermédiaire du nom, des liens référentiels plus ou moins forts et du lien instauré par la représentation. De tous ces liens qui peuvent se combiner entre eux, le dernier acquiert plus d'importance au second Chat Noir.

Défilés

Comme le montre sa dédicace du conte final de *L'Hiver*, où il dresse une liste de deux pages avec les noms de tous les amis qui l'ont aidé dans le combat des arts et des lettres (y compris Stéphane Mallarmé), Rodolphe Salis entend consacrer au Chat Noir et à Montmartre l'union des arts. Pour accomplir cela, il fait appel d'une part à la forme artistique du défilé, à laquelle ne correspond pas, comme chez les Hydropathes, une série de sonnets-silhouettes[1], mais une chanson à connotation républicaine, intitulée «La Marseillaise des chats noirs » et signée Vox Populi[2], dont le refrain s'apparente au style héroï-comique, car il traite de l'Idéal avec des tournures et des élisions populaires, en confondant ainsi le sacré avec le profane :

« (*Air du Vitrier qui passe*)

[1] Jules Jouy, l'auteur des sonnets-silhouettes de *L'Hydropathe*, publie dans *Le Chat Noir* une série similaire intitulée « Les Sonnets de l'entr'acte », qu'il avait déjà commencée dans *L'Hydropathe* et qu'il continue dans *Le Chat Noir*, dans laquelle chaque sonnet est consacré à un grand acteur (*Le Chat Noir* n° 134 du 2 août au n° 142 du 27 septembre 1884).
[2] *Le Chat Noir* n° 56 du 3 février 1883, p. 4.

Refrain :
Encor un coup d'aile dans l'bleu,
V'là l'Idéal qui passe,
Encor un coup d'aile dans l'bleu,
L'bourgeois n'y voit qu'du feu ! ».

Chaque couplet fait l'éloge amusant, riche en jeux sur les sonorités, d'un artiste ou bien d'un couple d'artistes qui exemplifie l'opposition gaieté/tristesse :

« Ave' Lorin, long, lent, las – Fantaisiste
Couvant Paris de ses yeux grands ouverts,
Y a Mélandri qui pratiqu' le vers triste.
Il aim' mieux ça qu'écrire en tristes vers.
Encor un coup d'aile, etc. »

Le Chat Noir s'est à plusieurs reprises proclamé le défenseur de l'Idéal. Léon Bloy dédie son livre *Propos d'un entrepreneur de démolitions*, qui reprend les articles publiés dans *Le Chat Noir*, à Salis qu'il nomme avec un titre de noblesse « Baron du Saint-Empire de l'Idéal »[1]. L'article d'A'Kempis « Il faut lutter » cite le discours (fictif et évidemment antiphrastique) tenu par Gambetta au Chat Noir: « […] nous nous saisirons au nom de la bourgeoisie, lasse de voir des gens faire des vers, peindre, chanter ; au nom de l'épicerie française, menacée sur sa base irrétragable par une cohorte de factieux armés de plumes ou de pinceaux ; au nom du terre à terre, vexé que cette montagne produise de l'Idéal ; […] enfin au nom de l'ennui que nous portons et qui se rebiffe (sic) contre votre turbulente gaieté »[2].

L'Idéal est dans ce poème à l'antipode de tout ce qui est bourgeois. Le feu qu'aperçoit le bourgeois s'apparente au soleil qui entoure la tête du chat noir au cabaret. La luminosité, ainsi que la féminité sont mises en évidence dans la strophe consacrée à la poétesse et musicienne d'origine polonaise Marie Krysinska :

« V'là Krysinska, dans sa robe d'aurore,
(Chante, ô mon luth, et vous, sonnez, sonnets !)
Pour célébrer la diva qu'il adore,
Tout le *Chat noir* répète en polonais :
Encor un coup d'aile, etc. »

Les soirées (ou matinées) du Chat Noir sont organisées selon le principe du défilé (d'abord le samedi, jour de parution du journal, puis le mercredi et enfin le vendredi, qui est le jour chic, où la place coûte un louis, monnaie appropriée à l'espace théâtral parce qu'elle provient du nom de Louis XIII). Le défilé actualise le carnaval allégorique du tableau *Parce Domine* de Willette.

---

[1] *Le Chat Noir* n° 115 du 22 mars 1884, p. 2.
[2] A'Kempis, « Il faut lutter », *Le Chat Noir* n° 13 du 8 avril 1882, p. 1.

Le vendredi vers quatre heures de l'après-midi, lorsque la salle se remplit, les portes se ferment et alors « on [voit], descendant avec gravité les trois marches de l'Institut, comme si c'eût été les gradins de l'Acropole, les bons diseurs de sonnets et de ballades, cependant que par une marche triomphale, quelque symphoniste en herbe [accueille] leur venue »[1]. Les artistes sortent un à un de l'espace qui leur est réservé, puis se produisent, comme dit Edmond Haraucourt, « dans le mince boyau de la brasserie, entre deux rangées de tables et de banquettes »[2]. Les poètes n'ont pas d'estrade surélevée à leur disposition, mais ils font quand même leur entrée au milieu des gens comme s'ils arrivaient d'un autre monde, un monde sacré, un temple. Mais, comme on peut observer dans un dessin de Henri Rivière intitulé, comme l'autre dessin que nous avons examiné, « L'Ancien Chat Noir »[3], l'artiste, une fois dans la salle, a un très petit espace à sa disposition, près du comptoir surnommé « tribune » et du piano, tandis que les autres se mêlent au public. Dans le public, qui entoure le diseur, beaucoup sont assis, d'autres debout, en désordre, nombreux sont ceux qui parlent entre eux sans faire particulièrement attention à l'artiste ou, du moins, sans avoir le regard tourné vers lui.

Un autre défilé a lieu parfois à la fin des représentations, étant la réponse collective à une représentation individuelle, le moment où après s'être confronté à la collectivité l'individu est couronné, reconnu par elle. « Les vieilles épées, les hallebardes rouillées, les piques, les casques moyen-âge » accrochés aux murs servent à déclarer la guerre au bourgeois ou à l'épicier égaré dans les parages, mais aussi à participer au final d'une représentation, en répondant à une récitation par des cris d'animaux et des hurlements d'enthousiasme : « on se forme en ligne, on revêt des casques, on prend des hallebardes, et en cérémonie, l'on défile devant le poète [Goudeau], aux sons d'une marche étrange jouée par Marie Krysinska ; et l'on coiffe Goudeau d'une couronne ; d'Haraucourt s'avance ensuite et lui remet une lyre en papier doré sur laquelle sont inscrits ces mots : 'Offerte à Goudeau (Emile) par Hugo (Victor)' »[4].

D'autres défilés ont lieu à l'extérieur du Chat Noir, comme pour conquérir le quartier. Un défilé s'organise par exemple lorsque Salis se fait couronner roi de Montmartre. Un autre,

---

[1] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *La Revue Illustrée*, *op. cit.*, p. 452. Une annonce du *Chat Noir* précise que la « matinée littéraire et musicale » a lieu a deux heures de l'après-midi. Un autre trois heures.
[2] Edmond Haraucourt, cité dans François Caradec, *op. cit.*, p. 215.
[3] Henri Rivière, « L'Ancien Chat Noir » in Emile Goudeau, « Les Cabarets Artistiques », *La Revue Illustrée*, *op. cit.*, p. 453.
[4] Paul Fresnay (pseudonyme de l'Hydropathe Guillaume Livet), « Au Chat », *Le Voltaire* du 28 décembre 1882, cité par Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, « Documents », *op. cit.*, pp. 435-436.

lorsque Le Chat Noir va déménager « intra muros », dans la rue Laval (Victor Massé après 1887). Le déménagement officiel, qui relie les deux espaces, a lieu le 10 juin 1885 vers minuit et comme il a été retardé par la mort et les funérailles de Victor Hugo, il semble avoir été présenté comme une sorte de parodie des obsèques de celui-ci. Un article de *L'Evènement* du 7 juin annonce que des violons joueront la *Marche funèbre* de Chopin arrangée pour la circonstance en quadrille joyeux, tandis qu'à la procession vont prendre part des représentants de l'Institut, de l'Académie, du Sénat, de la Chambre, de la presse, une délégations des brasseries, une autre des marchands de liqueurs, mais aussi toutes les branches du beau : des poètes, des peintres, des sculpteurs[1].

Dans les premiers rangs du cortège ou de la mascarade, un suisse habillé de rouge et d'or porte la bannière d'or au chat de sable du Chat Noir (de nouveau apparaît, cette fois sur un symbole héraldique d'origine moyenâgeuse, la combinaison de l'or et du noir), puis, à la place d'honneur, quatre garçons costumés en académiciens portent à plat sur leurs épaules le *Parce Domine* de Willette. Salis est déguisé en préfet et son gérant en sous-préfet. Ils sont accompagnés par des musiciens du Conservatoire qui jouent entre autres « La Ballade du Chat Noir » d'Aristide Bruant[2], qui consacre le caractère paratopique du Chat Noir. Cette ballade célèbre encore aujourd'hui a comme personnage central un bohème vagabond sans argent dans ses poches, Oscar, qui, lorsqu'il rencontre l'ami Sosthène, la belle Mademoiselle Claire, le gendarme et enfin le représentant de la justice dans une préfecture et qu'on lui demande ce qu'il fait, à chaque fois il répond avec la même nonchalance et liberté d'esprit par un refrain qui fait du Chat Noir un lieu représentatif, central de Montmartre :

« Je cherche fortune,
Autour du Chat Noir,
Au clair de la lune,
  A Montmartre !
Je cherche fortune,
Autour du Chat Noir,
Au clair de la lune,
  A Montmartre, le soir. »

La lune s'obscurcit de plus en plus dans chaque couplet (« sereine », « moins claire », « plus sombre », « obscure »), montrant à travers cette évolution de la lumière aux ténèbres

[1] « Le Chat déménage », *Naguère et jadis* n° 42 de juin 1956, p. 15, qui reprend un article de *L'Evénement* du 7 juin 1885 qui constitue donc une annonce du déménagement.
[2] Cette ballade a été publiée dans *Le Chat Noir* n° 135 du 9 août 1884, pp. 3-4, avec une illustration de Steinlen, qui reprend une figure caractéristique du Chat Noir, celle de la bulle, qui symbolise le monde ou la lune (comme dans ce cas-ci). En bas du dessin on apprend également que la ballade est chantée avec succès par Bonnet au Pavillon de l'Horloge.

qu'il devient de plus en plus difficile pour Oscar de mener la même vie libre sans but et sans métier. Mais, en même temps, la lumière et les ténèbres sont, comme on a vu, deux contraires qui font partie des significations fondamentales du Chat Noir. Dans cette ballade, le « Chat Noir » acquiert aussi des connotations différentes dans chaque strophe, en fonction des rencontres d'Oscar. Toutes ces caractéristiques, l'impertinence, le goût pour la liberté, la vie bohème, l'union de l'or et du noir sont proclamés dans l'espace public de la rue, au vu et au su de tout le monde, constituant un évènement dans la vie de la cité, rapporté et commenté par de nombreux journaux contemporains.

Le défilé est un trait d'union entre l'art, la politique et la vie. D'une part, Le Chat Noir défend l'autonomie de Montmartre et de l'art, en proclamant l'indépendance du quartier et en confiant son gouvernement aux artistes : « Ainsi, pour la première fois dans le monde (Cosmos), les ministères seront distribués à des peintres, poètes, musiciens, graveurs […] Les projets de lois seront rédigés en vers (parnassiens, si possible) accompagnés d'une musique (wagnéro-jonciérienne, si ou plaît) et illustrés de dessins, eaux-fortes, peintures et fresques de nos meilleurs chromo-lithographistes »[1]. Mais d'autre part, Salis envoie un poème en alexandrins au président de la République pour l'inviter au Chat Noir[2] :

« […] au Temple où l'Art est le seul culte
Le Chansonnier limpide et le Poète occulte
Célébrer ou blâmer sur des modes divers,
Nos grands hommes défunts et nos petits travers.
Et vous verrez, devant vos augustes prunelles,
Défiler les Temps morts en marches solennelles
Aux rythmes cadencés d'hymnes religieux,
Et puis, aux sons de vers, maintenant plus joyeux,
Vous verrez le troupeau des sottises honnies,
S'avancer sous le fouet des fines ironies,
Enfin, que, pour finir l'éclat clair des clairons,
Qui mène le galop des rouges escadrons,
Fasse dans votre coeur revivre l'épopée
Qu'on écrivait, jadis, à larges coups d'épée,
Et qu'en vous souvenant de nos anciens succès,
Vous vous sentez heureux, Monsieur, d'être Français ! »

Le Chat Noir consacre par un geste politique l'union des contraires, du style noble et du style bas, du sacré et du profane, ainsi que du passé et du présent. Les sujets des représentations qui ont lieu au cabaret, ce Temple de l'Art, sont envisagés comme des défilés pour le moment imaginaires, mais certainement en rapport étroit avec les défilés tumultueux

[1] A'Kempis, « Notre Gouvernement », *Le Chat Noir* n° 14 du 15 avril 1882, pp. 1-2.
[2] Cité dans *L'éclair* du 1 janvier 1897. C'est nous qui soulignons.

des artistes et la nature hétérotopique du lieu de spectacle, avant de devenir des défilés sur la toile blanche du théâtre d'ombres.

Comme le souligne Mary Shaw, Salis multiplie les gestes politiques qui doivent consacrer publiquement et réaliser ses idées qui concernent notamment l'autonomie de Montmartre et l'union des arts[1]. Il va ainsi se présenter plusieurs fois comme candidat aux élections municipales, en exposant son programme dans des affiches qui ne sont pas qu'une farce. Pour les élections du 4 mai 1884, il développe son fameux slogan, qu'il reprendra plus tard dans les programmes du théâtre d'ombres,

> « Qu'est-ce que Montmartre ? – Rien !
> Que doit-il être ? – Tout ! »[2],

qui rappelle les adages des Hydropathes « La République sera hydropathe ou elle ne sera pas », « Le Fumisme n'était rien, il est tout » ou « La littérature sera fumiste ou elle ne sera pas », ainsi que le « Nous ne sommes rien, soyons tout » de l'Internationale communiste, poème composé pendant la Commune.

La devise de Salis est, comme il l'annonce à la fin de son affiche, « SERIEUX QUAND MEME ». Le paradoxe de l'autonomie est, disons, maintenu grâce à l'ambiguïté qui concerne le caractère sérieux ou fumiste de son entreprise :

> « Il y a des électeurs qui traitent uniquement de fumisterie la profession de foi de Salis. Je me permettrai de faire remarquer aux susdits électeurs que s'il y a fumisterie, il n'y a pas péril et que le citoyen, ouvrier ou bourgeois, qui promettra au peuple plus de beurre que de pain, sera tout naïvement un fumiste, mais un fumiste dangereux, pernicieux et qui mériterait de vaillants coups de pieds dans le derrière […] Dans notre siècle de lumière, on juge étrangement les hommes : celui qui sourit n'est pas sérieux et celui qui rit est un fou »[3].

Par l'intermédiaire des affiches et des défilés, même si perçus comme une farce de mauvais goût par certains, Salis réalise l'union des arts et impose l'image du Chat Noir dans la rue, dans le quartier dont il se proclame le représentant fidèle.

Le théâtre d'ombres du second Chat Noir

Le second Chat Noir (1885-1897) apporte une amplification et une complication à tout ce qui a été inventé en matière d'espace dans le local du boulevard Rochechouart. On a pris l'habitude, Emile Goudeau en premier, de souligner avant tout la différence qui sépare les

[1] Mary Lewis Shaw, « All or Nothing ? The Literature of Montmartre », *op. cit.*, pp. 112-113.
[2] L'affiche est reprise dans *Le Chat Noir* n° 122 du 10 mai 1884, p. 4.
[3] L. N. [Léo Niversac, pseudonyme], « Bulletin du Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 121 du 3 mai 1884, p. 1.

deux Chat Noir[1] : « c'était l'Ancien Chat-Noir ; mais, comme il y a deux Testaments, il y a un Nouveau Chat-Noir rue de Laval ». Selon Goudeau, ce serait « quelque relent canaille » des « cabarets d'antan » qui manquerait au second Chat Noir, qui représente malgré tout « l'apothéose du Cabaret artistique ». Ce que Goudeau et d'autres déplorent, c'est la diminution du caractère paratopique, le soi disant embourgeoisement du Chat Noir que l'on met tout d'abord sur le compte du déménagement « intra muros », vers des quartiers plus riches, ainsi que sur le nouvel aspect somptueux du lieu, qui acquiert désormais le statut plus imposant d'hostellerie, d'« hostel » ou de « logiz », tout en gardant par ailleurs le titre ancien de « cabaret ».

Pourtant, comme nous avons déjà vu, des efforts sont faits pour établir et maintenir une continuité entre les deux Chat Noir, réalisée et mise surtout en évidence par le défilé organisé lors du déménagement, tandis que rien d'exceptionnel ne signale l'événement dans les numéros contemporains. C'est pourquoi l'on peut dire que le caractère paratopique du second Chat Noir s'appuie moins sur l'exiguïté et la rusticité du cabaret, ainsi que sur son emplacement dans la ville, que sur les relations des textes avec le lieu de spectacle : d'une part la plupart des textes dédiés à Villon que nous avons examinés et qui ont paru au temps du second Chat Noir, ont une justification spatiale, car une pièce du cabaret de la rue Laval s'appelle La Salle François Villon et donne sur Le Jardin de la Belle Haulmière ; d'autre part le caractère hétérotopique du lieu, résultant lui aussi de certains rapports diversifiés entre les textes et le lieu de spectacle, place Le Chat Noir dans une position de contestation de la société bourgeoise, même si on lui reproche que ce n'est plus une position sincère, fondée sur la souffrance, le martyre, le voeu de pauvreté de l'artiste véritable. Le Chat Noir propose malgré tout un espace de compensation.

En ce qui concerne la décoration, le second Chat Noir, installé dans un ancien hôtel particulier où se trouvait l'atelier du peintre belge Alfred Stevens, reprend les emblèmes et les oppositions de l'ancien, en les multipliant et en les redistribuant différemment. Dans la rue Laval, la façade elle-même est richement décorée[2]. Tandis que l'ancienne enseigne de Willette – le chat noir sur un croissant de lune argenté – est placée à la hauteur du premier étage, au-dessus de la porte d'entrée à droite, la fenêtre centrale du deuxième étage est masquée par un gigantesque chat en terre cuite, assis de profil sur les pattes de derrière, la tête tournée vers les passants, et entouré d'un grand soleil pareil à la gloire des églises baroques.

[1] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *op. cit.*, pp. 452-454. C'est Goudeau qui semble avoir utilisé pour la première fois l'expression « cabaret artistique » pour désigner un genre particulier de lieu de spectacle.
[2] Paul Merwart, *La façade du deuxième Chat Noir*, 1886, Paris, Musée Carnavalet, D. 6377.

C'est l'oeuvre du sculpteur Alexandre Charpentier, un ancien ami de Salis. A tout cela s'ajoute une ornementation végétale avec du lierre, symbole d'immortalité. Au premier étage, la façade est flanquée par deux énormes lanternes moyenâgeuses dessinées par Eugène Grasset et exécutées en fer forgé par Finet, comme les lustres du premier Chat Noir. Au rez-de-chaussée, près de l'entrée, on lit une « inscription tracée en lettres jaunes sur un rectangle de bois peint en noir » : « Passant, arrête-toi ! Cet édifice, par la volonté du Destin, sous le protectorat de Jules Grévy, Freycinet et Allain Targé étant archontes, Floquet tétrarque et Gragnon chef des archers, fut consacré aux Muses et à la Joie, sous les auspices du Chat Noir. Passant, sois moderne ! »[1]. Sur la façade se trouvent donc, concentrées, des oppositions auparavant disséminées à travers le cabaret : la lune et le soleil, l'or et le noir, l'ancien et le moderne, le sacré et le profane. Car le majestueux chat solaire contraste également avec le chat dévorateur, symbole sexuel, grimpé sur l'épaule de la jeune femme nue dans le nouveau vitrail de Willette, *Te Deum laudamus* ou *Le Veau d'or*, de la devanture, exécuté par le verrier Champigneulle. Dans ce vitrail composé de six panneaux, les deux bouts s'opposent également : si d'un côté la jeune fille blonde qui symbolise la pureté (elle tient à la main un lys, la fleur de la Vierge) est la victime d'un viril chat noir, de l'autre côté c'est une danseuse brune, aux ailes de papillon et au regard pervers, qui porte sur un plateau la tête de Pierrot, comme Salomé la tête de saint Jean Baptiste.

Chaque pièce du cabaret, le plus petit coin même, reçoit un nom ancien et cérémonieux. Chacune comporte également des panneaux d'armoire diamantés sur les murs, dans le style Louis XIII, pareils à ceux que l'on pouvait admirer au premier Chat Noir, ainsi que des tables et des chaises de chêne. La grande majorité des tableaux et des objets décoratifs du premier Chat Noir sont incorporés dans la décoration du nouveau local de la rue Laval. Les murs sont entièrement couverts de dessins, de tableaux, d'assiettes, d'armes, de grands éventails : aucun centimètre n'est laissé libre dans cette esthétique de la surcharge.

Le rez-de-chaussée est occupé par La Salle des Gardes en façade et La Salle François Villon avec Le Jardin de la Belle Heaumière à l'arrière de l'hôtel. Le vestibule appelé Le Perron des Suisses, exhaussé de quelques marches, est orné d'un moulage grandeur nature de la Diane de Jean-Antoine Houdon (fin du XVIIIe siècle), sur un fond de tapisserie qui masque l'escalier, constituant ainsi une sorte de frontière entre deux espaces différents. Les visiteurs y sont reçus par le suisse moustachu Bel-Ami – qui rappelle la garde royale d'autrefois ou la garde papale, ainsi que l'origine suisse de Salis, mais dont le nom s'inspire du roman de

[1] Maurice Donnay, « Souvenirs », *Autour du Chat Noir*, p. 23.

Maupassant (1885) – qui annonce par un coup de sa haute canne à pomme d'or l'entrée de chaque client. Le Chat Noir possède aussi un « chasseur » en livrée ou messager, qui s'appelle Albert[1].

Dans La Salle des Gardes sont reçus les clients bourgeois, comme dit Goudeau, et ont lieu des concerts, l'orchestre dont Charles de Sivry deviendra bientôt le chef étant placé tout près du vitrail, comme on peut remarquer dans un dessin de Paul Merwart, « Le Cabaret du Chat Noir »[2]. Ces concerts variés, auxquels sont invités même des musiciens étrangers de passage à Paris (hongrois, tziganes, etc.), sont souvent signalés dans *Le Chat Noir*, ce qui prouve que la musique a un rôle de première importance au cabaret. Parmi les efforts pour consacrer le caractère sacro-profane du Chat Noir compte aussi une extraordinaire performance de Charles de Sivry, une sorte de transposition de l'art dans la vie que l'on tente d'instaurer aussi au rez-de-chaussée du cabaret : comme raconte Henri Rivière, un dimanche matin, toute une bande se trouve à la maison de campagne achetée par Salis dans le Vexin, communément appelée Chatnoirville ; Charles de Sivry demande au curé de l'endroit s'il peut tenir l'orgue pendant la messe, ce que celui-ci accepte avec grand enthousiasme ; le musicien transpose alors en plain-chant tous les airs du Chat Noir, devenus méconnaissables, sérieux, sauf pour les artistes présents bien sûr[3].

Comme au premier Chat Noir, les cheminées sont des éléments importants de la décoration de l'espace théâtral, soulignant de la meilleure façon le caractère hétérotopique du lieu. Dans La Salle des Gardes, il y a une imposante cheminée romane dessinée par Eugène Grasset dont l'entablement est supporté par deux colonnes byzantines surmontées de deux grands chats hiératiques, accompagnés de l'invariable devise « Montjoie Montmartre » que nous n'avons pas signalée jusqu'ici mais qui est utilisée partout, notamment sur l'auréole ajourée et dentelée du chat hiératique de Steinlen, à l'allure byzantine, dans l'affiche archiconnue de la tournée du Chat Noir de 1896. « Montjoie » vient du cri de guerre des capétiens « Mont-joie Saint Denis » au Moyen Age et, comme substantif commun (un mont-joie), désigne aussi à l'origine un lieu sacré. La devise non seulement sanctifie le quartier et Le Chat Noir, non seulement constitue un élément de plus qui rattache Le Chat Noir à un Moyen Age héroïque, mais par sa symétrie elle associe aussi les deux pôles de la joie et du martyre, qu'elle identifie en quelque sorte par la présence du même nom, « mont », dans

[1] Paul Merwart, « *Le Cabaret du Chat Noir , la rédaction du journal Le Chat Noir* », 1887, Musée Carnavalet, D6376.
[2] Paul Merwart, « Le Cabaret du Chat Noir », *La Petite Presse* du 13 novembre 1885, p. 1.
[3] Henri Rivière, *Les Détours du Chemin. Souvenirs, Notes et Croquis 1864-1951*, Saint-Rémy-de-Provence, Equinoxe, 2004, p. 50.

chacun des deux mots composés. Sur le manteau de la cheminée, on voit deux autres chats énormes en équilibre sur des missels, nouvel élément religieux, auxquels s'ajoute une riche collection de statuettes, des cuivres et de chandeliers. Tout cela est complété, enfin, par un grand palmier exotique.

Dans La Salle François Villon, appelée aussi « Institut » comme le réduit du premier Chat Noir[1], se trouve le portrait de François Villon par Oswald Heidbrinck (2m x 1,20m), ainsi qu'un crâne sur un support fixé au mur de gauche, au passage d'une salle à l'autre, que l'on peut voir clairement sur une photographie d'époque[2]. *L'Apothéose des chats* de Steinlen est aussi accrochée là : sur cette grande toile (3m x 1,72m), on aperçoit un grand chat noir assis sur un monticule qui se situe à droite de la butte, comme le cabaret en réalité, et à la même hauteur que le Moulin de la Galette. Se profilant sur le fond doré de la pleine lune, ce chat attire vers lui une multitude de chats de toutes les couleurs. Le *Parce Domine* de Willette se trouve aussi dans cette salle, mais il va être bientôt monté dans La Salle des Fêtes, dont la décoration est à peine commencée au moment du déménagement. Le jardin « sorte de terrasse intérieure » est « garni de lierre, de pampres, de chèvrefeuilles avec, dans un coin, une fontaine datant du Premier Empire. C'est une femme qui… fait ce que fait le Man ken pis des Belges ! »[3] L'élément naturel est nouveau par rapport au premier Chat Noir : il contribue néanmoins à renforcer le caractère hétérotopique du cabaret qui se veut un équivalent du monde entier.

Par Le Grand Escalier d'Honneur bordé de plantes, on monte à La Salle du Conseil du premier étage où siège la rédaction du journal (qui peut néanmoins se tenir occasionnellement dans La Salle François Villon, comme le montre un dessin de Paul Merwart)[4], puis à La Salle des Fêtes du deuxième étage. N'a pas accès à l'étage qui veut : encore en 1889, dans son article de *Harper's New Monthly Magazine*, Theodore Child souligne qu'« avant de monter à l'étage, on doit montrer *patte blanche*, ou plutôt une main tâchée d'encre ou de peinture ; car notre hôte manifeste une haine violente contre les bourgeois et les philistins »[5]. La Salle du Conseil, qui possède sa propre cheminée monumentale par Alexandre Charpentier, se trouve « entre terre et ciel, entre les clients bourgeois du rez-de-chaussée et les empyréens artistes du

[1] Georges Montorgueil*, op. cit.*, p. XI.
[2] « Intérieur du Chat Noir » in Daniel Bonthoux et Bernard Jégo, *op. cit.*, p. 17, présente en réalité le second Chat Noir et non pas Le Chat Noir vers 1883-1884, comme il est indiqué dans la légende.
[3] « Le Chat déménage », *Naguère et jadis*, *op. cit.*
[4] Paul Merwart, « Le Cabaret du Chat Noir , la rédaction du journal Le Chat Noir », *op. cit.*
[5] Theodore Child, *op. cit.* C'est nous qui traduisons.

second étage »[1]. Cette caractérisation de Goudeau, même si elle sert à peu près à critiquer la séparation entre les artistes et la foule instaurée au second Chat Noir, montre toutefois qu'il y a un souci de hiérarchisation des activités artistiques, certainement aussi des publics, facilitée par la structure verticale, par étages, du lieu théâtral, une discrimination des fonctionnalités des espaces liée à la conception du lieu comme une hétérotopie universalisante, où tout est compris entre la terre et le ciel, le profane et le sacré.

La Salle des Fêtes, l'ancien atelier du peintre Alfred Stevens, est la plus haute et la plus imposante de toutes. Elle a une capacité d'approximativement cent personnes, ce qui n'est pas beaucoup si on la compare avec la participation aux réunions des Hydropathes qui peut atteindre parfois même quelques centaines de personnes. Cette salle a été elle aussi dessinée par Paul Merwart[2]. On y remarque la même esthétique de la surcharge comme dans les autres salles : une grande statue de la Vierge auréolée d'un soleil, le portrait de Salis en mousquetaire par son ami Antonio de la Gandara, le tableau de la Vierge au Chat de Willette, des hallebardes et autres armes anciennes, des pots, ainsi qu'un animal fantastique appendu au plafond, une sorte de poisson à tête de mammifère, que Goudeau décrit comme « un animal d'aspect étrange que le cicerone appelle *nir didja* ou goujon de la Chine »[3]. Même si cette salle subira plusieurs modifications importantes dues à l'installation et à l'amélioration du théâtre d'ombres, elle gardera toujours la même décoration hétéroclite.

En janvier 1888 paraît un fascicule de 64 pages intitulé *Chat Noir-Guide* réalisé, selon François Caradec, par Georges Auriol « incognito »[4], qui est aussi l'auteur de la couverture. Dans une image continue, qui commence sur la quatrième et finit sur la première page de couverture, Auriol, profondément influencé par l'art japonais, parvient à suggérer une atmosphère idyllique et paisible en dessinant deux femmes en tenue moderne occidentale qui se reposent au milieu des fleurs et d'une foule de lanternes chinoises en papier dont l'une porte l'emblème du chat noir. En même temps, sur un écran en forme d'éventail qui, du fait de son inclusion sur la couverture, incite à comparer le fascicule à l'accessoire féminin pliable, on remarque la courte scène scatologique *L'Eléphant* de Henry Somm, souvent utilisée au début des représentations d'ombres au Chat Noir. Similaire aux notes concernant la salle des dépêches du premier Chat Noir et rédigé de manière plus ou moins fantaisiste, le *Chat Noir-Guide* recense les oeuvres d'art et les objets existant au Chat Noir en soulignant la

[1] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *op. cit.*, p. 454.
[2] Paul Merwart, « Pendant une séance de l'Epopée », 1886, Paris, Musée Carnavalet, D. 63378. Les dessins de Merwart sont publiés aussi dans l'article de Theodore Child « Characteristic Parisian Cafés », *op. cit.*
[3] Emile Goudeau, « Les Cabarets artistiques », *op. cit.*, p. 454.
[4] François Caradec, *op. cit.*, p. 234.

juxtaposition d'époques et de lieux différents. Comme nous l'apprend Henri Rivière, il était vendu par « un valet de pied en costume Louis XV qui servait de cicérone aux Parisiens et provinciaux curieux de visiter l'hôtel »[1].

L'annonce de sa publication dans *Le Chat Noir* transforme le cabaret en une contrée lointaine et inconnue : « Aucun bon Parisien, aucun touriste soucieux de connaître la chose la plus étonnante du monde ne voyagera désormais plus sans le CHAT NOIR-GUIDE »[2]. Par ses nombreuses sections, chacune consacrée à une pièce du Chat Noir, ainsi que par ses listes interminables d'objets, le guide donne l'impression d'un grand palais et d'une collection extrêmement riche. Il donne aussi à voir Le Chat Noir comme un musée. Voilà la liste des chapitres : « La Salle François Villon » (où l'on trouve le crâne et le tibia de Villon enfant, adolescent et homme, à côté du verre de Voltaire) avec le Jardin de la Belle Haulmière, « La salle des gardes », « Le Perron des Suisses » avec le Grand Escalier d'Honneur, « La Salle du Conseil », « L'Oratoire » (« autrefois le cabinet particulier de Leconte de Lisle »), « La Salle des Fêtes » (où le *Parce Domine* mesure deux fois sa taille réelle : « 5 mètres sur 3 mètres »), « La Loge de M. Le Président » (ornée d'éventails japonais du XVIe siècle et de douze masques japonais également anciens), « Le Bahut – Reliquaire » du XVe siècle de La Salle du Conseil qui contient la précieuse « Collection de l'Institut ». Le guide finit par un chapitre consacré à « La façade de l'Hostellerie du Chat Noir » et une liste de 228 « Membres fondateurs du Chat Noir » qui n'est que partiellement vraie, comme l'on pourrait s'attendre. De même, dans la description de chaque objet il y a un noyau de vérité entouré de toute une aura d'invention, qui accomplit ainsi le « Projet de Traité » que Goudeau aurait prononcé au Chat Noir devant le « cipal » (soldat de la garde municipale) envoyé par le ministre des Beaux-Arts Ferry avec des remontrances pour les artistes qui avaient boycotté le Salon de 1883 :

« Goudeau apparut, la tête couverte de cendres, et le visage baigné de larmes, il dit : […]

De tout temps […] les trois arts semblaient n'en faire qu'un […] Tout à coup, au lieu du rêve, de l'idéal et de la chère illusion, on préféra la vérité. On voulut, avec des brosses, lutter contre le vivant soleil, et les peintres prirent pour reine une dame nue qui sort d'un puits, un miroir à la main (voir Lefebvre).

Ce fut leur perte (grognements sur plusieurs bancs, un naturaliste s'évanouit) […]

La vérité est aussi fausse que le rêve.

[…] si la vérité a pris pour emblème le miroir, elle savait ce qu'elle faisait ; car le miroir est le propre symbole du mensonge.

[…] la vérité n'y est vue qu'à l'envers.

---

[1] Henri Rivière, *op. cit.*, p. 46.
[2] *Le Chat Noir* n° 314 du 14 janvier 1888, p. 2.

[…] La seule chose vraie ici-bas, c'est le profil, qui n'est qu'une moitié de vérité, l'autre moitié est dans le rêve.

[…] Et quand le cipal fut parti, Goudeau leva sa tête couverte de cendres, et se mit à rire »[1].

Le décor du second Chat Noir symbolise l'univers et l'histoire. Tout comme un texte tel que « Poèmes modernes » de Pierre Mille, exégèse modeste d'un « joyau » d'une « gigantesque simplicité » du chef de l'Ecole électro-suggestive –

« LES EXTASES
Poème monosyllabique
par
HAYMA BEYZAR
OH ! !
Fin »

– renvoie, lui aussi, explicitement mais sur un mode parodique à l'idée de totalité qui hante quelques-uns des poètes de l'époque, les boniments dont Salis accompagne certaines pièces du théâtre d'ombres (*L'Age d'or* de Willette, *La Berline de l'émigré* de Henry Somm, *L'Epopée* de Caran d'Ache), qui étaient entièrement improvisés et dont aucun morceau ne nous est resté, constituent un autre type de totalité, fondée sur des oppositions stylistiques : comme nous l'apprend Maurice Donnay, « son discours était une mosaïque d'archaïsmes et de néologismes, de formules argotiques et de citations littéraires »[2].

C'est le Théâtre d'Ombres qui représente l'activité artistique la plus importante du second Chat Noir, celle qui a constitué un grand succès et qui a finalement éclipsé les autres activités du cabaret.

Le théâtre d'ombres est en fait une pratique populaire très ancienne, originaire d'Asie (le nom qu'on donne généralement au jeu d'ombres en Europe étant celui d'« ombres chinoises »), traditionnellement utilisée pour représenter des légendes et des mythes, aussi bien que des histoires comiques ou satiriques. Faisant partie de la culture populaire, les ombres ont néanmoins fasciné les philosophes et les mystiques de toutes les cultures : nous les trouvons par exemple dans le mythe de la caverne de Platon (qu'Alfred Jarry qualifiera plus tard de « Chat Noir antique »[3]), mais aussi dans le monde oriental et le monde arabe[4].

En France, le théâtre d'ombres le plus fameux a été celui de Séraphin qui a reçu l'autorisation en 1784 de s'établir dans l'une des galeries du Palais-Royal. Pour la plupart des

---

[1] A'Kempis, « Bulletin politique du Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 74 du 9 juin 1883, pp. 1-2.
[2] Maurice Donnay, *op. cit.*, pp. 31-32.
[3] André Velter, *op. cit.*, p. 35.
[4] Pour une histoire du théâtre d'ombres, voir Remise Jac, Remise Pascale et Van de Walle Regis, *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979 et Hetty Paërl, Jack Botermans et Pieter Van Delft, *Ombres et silhouettes*, Paris, Chêne Hachette, 1979.

textes, l'auteur dramatique de ce théâtre, Jacques Guillemin, s'inspirait d'anciennes comédies populaires et de chansons connues. Après la mort de Séraphin en 1800, le théâtre fut repris par sa famille, puis transféré sur le boulevard Montmartre, pour fermer définitivement ses portes en 1870. Parmi les pièces célèbres, on compte une *Tentation de Saint Antoine*, sujet que reprendra Henri Rivière plus tard au Chat Noir. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, le théâtre d'ombres est surtout une distraction enfantine plus ou moins industrialisée : des plaques accompagnées de « narrations » ou « arguments », qui sont assez souvent des poèmes, sont vendues à des prix abordables, ainsi que des kits ou des planches permettant de construire soi-même un théâtre en miniature. Au moment où Henri Rivière assisté par d'autres artistes lance l'entreprise du théâtre d'ombres, il existe en tout cas un engouement général pour les images et les projections. Seulement, Le Chat Noir fait valoir le côté artistique et artisanal de son théâtre d'ombres, « expression d'Art vivante »[1] où on invente des techniques de plus en plus compliquées, exigeant jusqu'à douze machinistes et d'assez importantes dépenses, et où on n'utilise pas d'appareil d'optique (de réflecteur) comme ailleurs[2].

Le Théâtre d'Ombres du Chat Noir, qui connaît bientôt un tel succès qu'on doit donner des représentations presque journalières, devient un véritable théâtre, au sens de la cérémonie: on y assiste à un lever du rideau (exécuté par Poisson, le décorateur de l'Opéra), après les trois coups traditionnels qui marquent le début de la représentation. Chaque répétition générale constitue un véritable événement auquel est invitée toute la presse. Il existe aussi une entrée réservée uniquement aux artistes, ainsi que, plus tard, un système de location des billets (de plus un plus chers, surtout pour les spectacles à grand succès). Pour les représentations, on prépare des programmes portant le monogramme du théâtre dessiné par Georges Auriol et contenant parfois le texte, mais plus souvent les résumés des pièces ou seulement les titres des tableaux.

Le théâtre sera plusieurs fois perfectionné par Rivière si bien qu'à la fermeture du Chat Noir, l'écran mesurera 1,40 mètres sur 1,12 mètres, les coulisses édifiées en encorbellement 4-5 mètres de profondeur, 9 de longueur et 9 de hauteur. La première transformation consiste à enlever la verrière de l'ancien atelier et à la remplacer par la façade du théâtre réalisée par Grasset. Le théâtre prend effectivement la place de la fenêtre. La

[1] Paul Jeanne, *Les Théâtres d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923. Chat Noir, Quat'z'arts, Lune Rousse. Etude Historique et analytique, avec la liste des pièces représentées, la Bibliographie des Ombres Françaises et un Appendice sur le montage du Théâtre*, Paris, Les Presses modernes, 1937, p. 41.

[2] Pour une description de la technique mise au point par Henri Rivière et des photographies prises dans les impressionnantes coulisses du Chat Noir, voir le livre de souvenirs de Henri Rivière lui-même, *Les Détours du Chemin. Souvenirs, Notes et Croquis 1864-1951*, *op. cit.*, pp. 46-59.

description fournie par le *Chat Noir-Guide* est assez exacte et accentue le caractère hétérotopique et sacré du Chat Noir:

> « Le Théâtre du Chat Noir construit sous la direction de Maurice Isabey, d'après les maquettes de Grasset et les plans de Henri Rivière. Ce théâtre dont la vaste scène s'ouvre au centre d'un soleil d'or, est surmonté d'un grand chat ailé qui, debout sur la sphère terrestre, foudroie, d'un coup de sa griffe d'airain, l'oie de bourgeoisisme revêtue de l'habit persillé des académiciens. Orné d'une quadruple frise de chats héraldiques et gardé par un piano de la maison Amédée Thibout, le Théâtre du Chat Noir porte à son fronton les masques de Rodolphe Salis, Henri Rivière, Caran d'Ache, Willette, Henry Somm, Steinlen, Tinchant et Jules Jouy. La fière devise des sires de Chatnoirville : Montjoye-Montmartre, flamboie au-dessus de ces huits magnifiques masques polychromes »[1].

Ce décor réitère les idées du Chat Noir, déjà affirmées autre part : ainsi, les masques, qui sont ceux de différents artistes participant à la création des pièces d'ombres, consacrent l'union des arts, tout comme le font les représentations elles-mêmes. *De Cythère à Montmartre*, cette « pièce à grand spectacle en deux actes et vingt tableaux » de Henry Somm avec une musique d'Albert Tichant (1889), commence par une toile de Watteau, *Embarquement pour Cythère*, et juxtapose des artistes, des philosophes, des moments historiques, des mouvements littéraires, des hommes politiques, des titres d'oeuvres d'art, des lieux de spectacle, des quartiers. Les tableaux finaux constituent une sorte de zoom partant du Chat Noir – résultat de tout ce qui précède, montrant ensuite Montmartre et s'achevant par une Apothéose qui sanctifie et le cabaret et le quartier que le cabaret entend représenter. La liste des tableaux donne une très juste image du défilé. Le tableau de Watteau, lit-on dans un programme du Théâtre du Chat Noir de 1889, est suivi par :

> « Comédie Italienne – Bergers et Bergères – *Fragonard – Boucher – Lancret – Greuze – Pater – Chardin – Lawrence* – Les philosophes : *Voltaire – Rousseau* – La tribune : *Mirabeau* – La Bastille : *Eisen – Gravelot – Debucourt*, etc. – L'Abesse de Jouane : *Renan* – Directoire – Empire – Prudhon – Louis-Philippe – *Béranger* – Le romantisme : *Hugo – Lamartine – Gavarni – Dumas – Musset – Deveria – Balzac – Baudelaire* – La Dame aux camélias – *De Goncourt – Flaubert – Zola* – Les Décadents – Le Moulin de la Galette – Le Chat Noir – Montmartre – Apothéose ».

Le petit théâtre ressemble beaucoup à une cheminée, même s'il ne remplace pas celle qui existe dans la Salle des Fêtes. On sait que Grasset a dessiné des cheminées pour Le Chat Noir. Un article dans *Le Monde illustré* du 17 janvier 1891 note cette analogie : « Les dimensions ne dépassent pas celles d'un foyer de cheminée de moyenne grandeur »[2]. Cette idée de donner une apparence de cheminée au petit théâtre d'ombres est liée à l'esprit fumiste du Chat Noir tel qu'il est présenté par exemple dans le « Conte-prologue » de Willette, avec

[1] *Chat Noir-Guide*, 1888, pp.50-51.
[2] A. Boisard, *Le Monde illustré* du 17 janvier 1891.

son côté saint et son côté diabolique. Si elle évoque d'une part le feu sacré, la magie et le mystère, la cheminée rappelle aussi le coin du feu intime de chaque maison, ainsi que le monde fantastique de l'enfance avec sa légende de saint Nicolas. Par sa forme en premier lieu, le Théâtre du Chat Noir est associé à ce que Harold Segel appelle le *Kleinkunst*, petit art ou art des petites formes, longtemps considérées comme étant mineures ou marginales, qui étaient associées à la culture populaire, au divertissement offert par les foires, les cirques, les music-halls ou les variétés[1].

Georges Montorgueil souligne très bien cette imbrication entre l'intime, l'enfantin d'une part et l'idéal, le rêve, l'infini d'autre part. « Ce guignol, écrit-il, serait une lucarne ouverte sur le Rêve et sur l'Infini » par Henri Rivière, « créateur inlassable et inlassé, toujours à la poursuite du mieux dans le champ de l'idéal. La lanterne magique des enfants était, dans ses mains, sans que le diamètre de l'objectif eût été agrandi, toute la poésie de la nature dans ce qu'elle a de mystérieux et de voilé. Il nous fit coller l'oeil à ce trou d'aiguille, dans un paravent, et l'immensité nous apparut »[2]. Jules Lemaître qui assiste à toutes les répétitions voit aussi dans le petit théâtre « rond comme la lune » une « lucarne ouverte sur le monde surnaturel »[3]. Il ajoute également une observation extrêmement intéressante qui nous permet aujourd'hui de voir que le Théâtre du Chat Noir résoud à sa façon un problème qui préoccupe des poètes comme Mallarmé, mais aussi les théâtres d'avant-garde de l'époque, comme Le Théâtre Libre d'André Antoine, la question des foules sur scène ou tout simplement de la représentation de la foule. Le Chat Noir est particulièrement « propre à rendre la vie collective où l'expression particulière des visages s'efface », en créant également l'« illusion d'une âme », d'une « pensée unique animant des corps innombrables », et en donnant « l'idée d'une force démesurée »[4]. Le Chat Noir réussit à représenter la foule comme un être unique.

Le Théâtre d'Ombres est la transposition dans l'espace théâtral de l'interaction entre texte et image dans les pages du *Chat Noir*. Certaines illustrations du journal seront transformées en pièces d'ombres, la plus célèbre étant « L'Age d'or » d'Adolphe Willette. Publiée initialement dans *Le Chat Noir* en septembre 1882[5], ce dessin est transformé dans une

---

[1] Harold Segel, *Turn-of-the-Century Cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York, Columbia University Press, 1987, pp. XVI-XVII. Segel compare cet intérêt croissant pour les scènes en miniature avec le succès de la musique de chambre, ainsi qu'avec le relâchement des liens entre les parties du roman et de la pièce de théâtre et l'apparition de structures dans lesquelles l'unité cède la place à un lien plus libre entre de petits fragments plus autonomes, comme dans le feuilleton (p. XXIII).
[2] Georges Montorgueil, *op. cit.*, p. XII.
[3] Cité dans Paul Jeanne, *op. cit.*, p. 46.
[4] *Ibid.*, pp. 26-27.
[5] *Le Chat Noir* n° 37 du 22 septembre 1882 p. 3.

pantomime en un acte en 1887, avec une musique de Claude Blanc et Léopold Dauphin. C'est l'histoire de Pierrot qui ne peut attirer l'attention de la petite Fleur-de-Mai ni avec un sonnet, ni avec une chanson, ni avec un portrait, mais seulement avec un beau louis d'or quand il n'est presque plus qu'un squelette à trois quarts englouti par la terre:

« Longtemps il travailla
Zon, zon, laridaine !
Lorsqu'il fut presque mort,
Zon, zon, laridaine !
Il eut un beau louis d'or.
Ah ! comme je vous aime,
Dit la belle en riant.
Zon, zon, laridaine !
Zon, zon, laridan ! »

C'est le topos de la vénalité de la femme qui est traité là, ou autrement dit la toute puissance de l'or, la nouvelle divinité de l'argent, thème auquel Willette s'intéressera aussi dans « Passage de Vénus sur le Soleil » où le soleil prend la forme d'un louis[1], ainsi que dans le vitrail *Le Veau d'or* du cabaret, dans lequel on n'a vu jusqu'à maintenant qu'un simple reproche adressé à Salis d'avoir transformé son cabaret dans une entreprise commerciale et le quartier, comme dira Goudeau un peu plus tard, d'ancien Golgotha en Gotha des chansons folles[2]. Willette semble interpréter la vénération mondaine de l'or comme un équivalent dégradé d'un culte du soleil, ce que Mallarmé mettra aussi en évidence au moment du scandale du Panama. Mais la pièce de Willette est liée par sa thématique principale à l'or que Le Chat Noir, dans ses textes et dans son architecture, a exalté depuis sa fondation. Willette construit une histoire autour du même élément polysémique, en jouant sur le sens propre de l'expression « l'âge d'or » et en proposant ainsi au spectateur le paradoxe du paradis gagné au moment où on ne peut que le perdre, le tout sur le ton d'une chanson populaire extrêmement naïve.

Le théâtre d'ombres du Chat Noir, même s'il utilise le découpage en perspective, a comme origine une esthétique bi-dimmensionelle qui l'apparente au livre, à la page, d'autant plus que ses deux couleurs primordiales sont le blanc et le noir. Des livres parus avant son invention, comme le recueil *Paris rose* de Georges Lorin (1884), montrent que de petites silhouettes noires se mettaient déjà à rythmer et à rendre amusant le poème, en incorporant l'idée de mouvement d'une façon inhabituelle et spécifique plutôt à la page ou à l'écran d'ombres. Les recherches de Rivière en matière de couleur et de perspective, font de certains

[1] Adolphe Willette, « Passage de Vénus sur le Soleil », *Le Chat Noir*, n° 48 du 9 décembre 1882.
[2] Emile Goudeau, « Petit bleu à la butte », *Guide de l'étranger à Montmartre*, Paris, Strauss, 1900.

spectacles sur la toile des créations hautement picturales qui font songer à l'art du vitrail (dans *La Tentation de saint Antoine,* féerie à grand spectacle de Henri Rivière, musique d'Albert Tinchant, de 1887 ou bien dans *Sainte Geneviève*, mystère en quatre parties et douze tableaux, poème et musique de Claudius Blanc et Léopold Dauphin, dessins de Henri Rivière, de 1893[1]). D'autres fois Rivière vise, selon ses propres dires, à animer, à rendre plus vivant le dessin en faisant en sorte que l'éclairage rende les changements naturels très subtils de lumière (dans *Clairs de lune*, féerie en six tableaux de Georges Fragerolle et Henri Rivière de 1896 par exemple). Mais toujours, la profondeur est obtenue à partir de la superposition à différentes distances (de la source lumineuse et de l'écran) de verres peints et de plans portant les silhouettes découpées en zinc, sans que les personnages soient modelés pour autant (en aplat comme dans l'art japonais). Quelle que soit la technique, ce qui reste pourtant fondamental dans toutes les pièces, c'est la dissociation entre les deux sens de la vue et de l'ouïe, entre le personnage sans matérialité, désincarné, et la source de la voix (le récitant placé à côté du piano, en marge de l'espace scénique, et tourné vers le public). C'est ainsi que la combinaison de la présence et de l'absence crée, comme le note avec une formule concise Maurice Donnay, « les plus surprenants effets de réalité et de rêve »[2].

Le répertoire du Chat Noir (d'environ 40 « pièces » de 1885 à 1897) juxtapose des sujets religieux et des sujets comiques, voire scatologiques. *L'Eléphant*, drame symboliste oriental en un acte de Henry Somm de juillet 1886, l'une des premières pièces du théâtre d'ombres qui servira d'ouverture par la suite à bon nombre de séances et qui ne dure que quelques minutes, montre que ces deux aspects contraires sont inséparables : « Pas de décor : l'écran lumineux. Un Nègre, les mains derrière le dos, tire une corde. Il avance, disparaît, – la corde s'allonge horizontalement. Puis un noeud dans la corde. Celle-ci se prolonge toujours, éternellement !… Alors, – tout à une fin apparaît un Eléphant qui vient déposer 'une perle odoriférante', – comme disait le Gentilhomme-Cabaretier, – d'où germe une Fleur, – puis : Rideau ! »[3] *L'Eléphant* semble transposer sur la toile la dernière strophe de « Chanson des cloches de baptême » de Jean Richepin : « Car toujours ils naîtront/ Comme naissent d'un étron/ Des roses,/ Des roses »[4], où « ils » se réfère à « Des enfants non voulus/ Qui deviennent

[1] Henri Rivière, *op. cit*., p. 54 raconte qu'« au quatrième acte on assistait d'abord à l'amusante scène du paradis, traitée comme les vieux mystères, où dans un décor transparent et coloré comme un vitrail, les saints demandaient à Dieu d'exaucer les prières de Geneviève pour que ce soit sauvé son cher Paris menacé par les hordes sauvages d'Attila ».
[2] Maurice Donnay, *op. cit.*, p. 44.
[3] Paul Jeanne, *op. cit.*, p. 20.
[4] Ce poème qui fait partie du recueil *La Chanson des gueux* (1876) est cité dans André Velter, éd., *Les Poètes du Chat Noir*, *op. cit.*, pp. 312-313.

chevelus/ Poètes,/ Poètes », conçus par des « philistins, épiciers » pour être « Notaires/ Notaires ». C'est l'image de l'art ou celle de l'artiste qui est présentée dans *L'Eléphant*. Figure en passe de devenir très populaire, signifiant à merveille ce qui est balourd et grossier et qualifiant à l'occasion le public, le pachyderme représente aussi le chat noir dans un dessin de Willette de mars 1885 (dans lequel il remplace gracieusement le malicieux chat de Steinlen qui étranglait un ivrogne)[1].

Les pièces comiques et les pièces qui traitent des sujets sérieux avec irrévérence accompagnent dans la plupart des cas des pièces mystiques, héroïques ou lyriques. Un programme du Théâtre du Chat Noir indique, par exemple, la succession suivante de pièces : *Une Affaire d'honneur, drame en un acte* de Jules Jouy, dessins de Fernand Fau, dont le texte monorime décrit les préliminaires d'un duel, dans le style du monologue que l'on a décrit comme « l'art de parler pour ne rien dire »[2]; un intermède durant lequel se produisent des poètes-chansonniers et des musiciens ; une autre courte pièce humoristique en un acte et en prose de Henri Rivière, *Flagrant Délit* : pour épargner à sa maîtresse d'être accusée du délit d'adultère, un homme se sauve à travers le monde supérieur, où l'escalier cesse d'être ciré, d'un poète de l'Ecole sémi-décadente qui est en train de composer un sonnet ultra-symboliste pour exprimer son désespoir de n'être aimé d'aucune femme ; puis, *L'Arche de Noé,* pantomime en un acte et six tableaux de Georges Moynet, avec une musique de Charles de Sivry, qui raconte l'histoire du déluge (histoire biblique préférée au Chat Noir depuis le premier numéro du journal) sur un ton comique, comme si elle était un fait divers ; et enfin, *La Marche à l'Etoile,* mystère en deux actes et 12 tableaux, poème et musique de Georges Fragerolle, dessins de Henri Rivière : c'est la pièce principale de la soirée, qui présente sur un mode sérieux, mais en même temps simple, clair et naïf, une longue marche guidée par l'« Etoile d'or », vers l'enfant Jésus qui vient de naître.

Cette pièce de janvier 1890, dont la longueur est d'une dizaine de minutes, inaugure au Chat Noir une série de pièces à sujets religieux dont beaucoup sont intitulées mystères comme les pièces à sujets bibliques ou hagiographiques du Moyen Age. Ces pièces constituent par

---

[1] Bouffon Willette, « L'Eléphant à trompe », *Le Chat Noir* n° 166 du 14 mars 1885, p. 3. Le sujet de *L'Eléphant* était déjà développé depuis un certain moment : la scène entière est dessinée par Uzès dans « Le Guignol du Chat Noir », *Le Chat Noir* n° 216 du 27 février 1886, p. 3.

[2] Voir le livre de Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004. Voici le poème de Jouy, dédié à l'auteur du manifeste symboliste Jean Moréas : « Sur un vaste terrain plat, sans herbe ni poutre,/ Deux fiacres au lointain, viennent se poindre – en outre./Ils s'approchent. Chacun, grossissant comme une outre,/ Surgit au premier plan, et disparaît – en outre./ En sortent huit quidams, en fourrures de loutre,/ Deux d'entre eux ne semblent pas s'amuser – en outre./ S'engage l'action. Mais, roublard, tel un youtre,/ Je n'en dirai pas plus. Vous verrez bien – en outre./ Puis vous direz : Qu'est-ce que cela peut nous « f… ! »/ Sans compter que vous auriez bien raison – en outre ».

conséquent une modalité de plus de recréer l'époque chérie et glorifiée plus que toutes par Le Chat Noir. *La Marche à l'étoile*, comme plusieurs autres pièces plus populaires, a connu plusieurs éditions, dans des albums oblongues contenant le texte, la partition et les tableaux lithographiés[1]. Grand succès avec plus de cinq cents représentations, *La Marche à l'étoile* est la première pièce chantée, où la musique n'est plus un simple accompagnement du récit et des scènes d'ombres, mais a le rôle plus important de présenter l'action. *La Marche à l'étoile* est aussi la première pièce pour laquelle la musique sous forme d'oratorio de chambre a été composée spécialement, les pièces antérieures comme *La Tentation de saint Antoine* ayant utilisé la formule « musique nouvelle et arrangée » caractéristique des revues à grand spectacle (Folies-Bergère). C'est Georges Fragerolles avec sa voix de baryton qui chante l'oratorio, aidé, semble-t-il, par deux autres récitants, Paul Delmet et Oct. Spoll, et un choeur d'enfants[2].

La Marche à l'étoile se présente sous la forme d'une succession de défilés, comme on peut très facilement se rendre compte à partir même du titre. Elle comprend en fait deux types de décors, les « défilés » et les décors fixes pour la naissance et la mort du Christ[3], le défilé devenant ainsi une métaphore de la vie et de la destinée humaines. Comme l'oratorio est une oeuvre lyrique dont le sujet, essetiellement religieux, est développé sous la forme d'un dialogue dramatique, les strophes de longueur variable de *La Marche à l'étoile* sont, chacune, une interrogation à l'adresse des personnages sur la toile, annoncés par le titre du tableau mais aussi identifiés dans les vers par des apostrophes : l'Etoile dans la première strophe, puis différents groupes dans les autres strophes (les bergers, les soldats, les lépreux, les esclaves, les femmes, les rois mages, les pêcheurs). Dans la strophe dédiée aux pêcheurs, par exemple, qui est le dernier et donc l'un des plus significatifs tableaux collectifs, le chanteur demande aux travailleurs des innombrables bateaux lancés à la mer qu'on voit sur l'écran :

> « Pêcheurs, vous qui prenez pour guides les étoiles,
> Quel souffle inattendu gonfle vos blanches voiles ?
> Quel flot mystérieux vous pousse et vous conduit
> Vers cet astre nouveau qui brille dans la nuit ? ».

---

[1] Il semble que les albums de *La Marche à l'étoile* ont été largement diffusés, en particulier auprès des congrégations religieuses (*La Marche à l'étoile. Cabaret du Chat Noir*, Trésors du Musée des Arts décoratifs, 24 février-24 mai 1992)

[2] Steven Moore Whiting, « Music on Montmartre », *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, sous-chapitre « Shadow Theater », pp. 184-188, et notes correspondantes, pp. 196-197. D'après certains programmes pourtant, il semble qu'il pouvait y avoir un seul récitant.

[3] *La Marche à l'étoile. Cabaret du Chat Noir*, *op. cit.*

A la fin du mystère, « La Crèche » célèbre la naissance du Christ et « Le Golgotha » annonce sa mort, les deux tableaux étant suivis, comme dans de très nombreuses pièces du Chat Noir, par une dernière image muette intitulé « L'Apothéose ». Il s'agit donc de tout comprendre dans ces trois tableaux : la venue au monde, le sacrifice et l'ascension (la déification). Si pendant les premiers tableaux, un chanteur s'adresse aux foules qui s'avancent lentement sur l'écran, les yeux rivés à cette fascinante nouvelle étoile, dans les avant-derniers tableaux du mystère, c'est le choeur qui célèbre le Christ. Le dernier tableau laisse les spectateurs seuls face à la figure christique qui, comme nous avons vu, a une importante signification à Montmartre, désignant souvent l'artiste. Le mystère semble confronter de cette manière l'individu et la foule et suggérer une identité (et même stimuler une identification) entre les deux dans les scènes d'ombres, mais aussi entre les personnages et les récitants (le chanteur, le choeur d'enfants), ceux-ci devenant à leur tour des médiateurs qui gèrent le rapport des spectateurs à l'image.

Le défilé est utilisé comme sujet des pièces (un autre exemple serait *Le Voyage présidentiel* (1893), ballade en quatre tableaux de Fernand Fau musique d'Albert Bert, dont le deuxième tableau s'intitule « Le Défilé »), et comme fond musical (un autre grand succès, *L'Epopée* de Caran d'Ache consacrée à Napoléon, a comme musique une marche triomphale de Debussy). Mais le défilé constitue la technique même du théâtre d'ombres au Chat Noir dès les premiers essais de Rivière sur la chanson de Jules Jouy « Les Sergots » (1885) et *L'Epopée* de Caran d'Ache (1886). Justement, le mot « défilé » revient souvent sous la plume de ceux qui décrivent le théâtre d'ombres du Chat Noir, étant aussi, comme nous avons vu, un mot technique qui désigne un certain type de décor[1]. Correspondant à un genre de spectacle vivant ancien du Chat Noir (le défilé d'artistes), mais aussi à nouvelles formes d'écriture comme les listes ou *Le Chat Noir-Guide*, le défilé dont la nature est maintenant d'image en mouvement est une forme artistique propre à représenter l'idée de totalité que plusieurs pièces réaliseront aussi par la succession de leurs tableaux.

Dans *La Nuits des Temps ou l'Elixir de Rajeunissement* (1889), pièce à grand spectacle en 2 actes et 42 tableaux d'Albert Robida avec une musique d'Albert Tinchant, Monsieur Cambrenaz rajeuni refait l'histoire du monde, à partir du chaos (« Rien que le Néant, le Vide, traversé par des comètes »), en passant par les temps préhistoriques, l'age de bronze, les temps mérovingiens, les temps de la ligue, la période rococo, les deux empires, la Troisième

[1] Paul Jeanne, *op. cit.*, p. 48, raconte que, dans *La Marche à l'Etoile*, c'est Fragerolle qui explique « la fuite lente des foules défilant derrière l'écran ». Mais Jeanne est loin d'être le seul à utiliser le terme « défilé ».

République jusque dans le futur, au XXe siècle. Monsieur Cambrenaz exerce aussi une profession différente à chaque époque. Ce n'est qu'à la fin qu'il se réveille et que les spectateurs comprennent que tout avait eu lieu dans son rêve.

Ayant un sujet très populaire mais sérieux, traité aussi de manière sérieuse, *La Tentation de saint Antoine* (1887), féerie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux de Henri Rivière, avec une musique nouvelle et arrangée d'Albert Tinchant et un boniment de Salis, juxtapose des tableaux représentant tour à tour « Sa majesté le Diable » (tableau 4), « Le veau d'or » (12), « Les Dieux scandinaves » (27), « Les Dieux grecs et romains » (28), « Apollon » (29), « Les Muses » (30), « Les Dieux Orientaux » (32), « Les Dieux Egyptiens » (33), « Vichnou sur le Serpent Ananta » (34), « Les Dieux Japonais » (36). D'autres tableaux montrent des lieux différents comme « Le Désert de la Thébaïde » (1 et 38), « La Ville lumière » (5), « Les Halles » (8), « La Bourse » (11), « Le fond de la Mer » (17), « L'Atlantide » (18), « Le Ciel » (19), « Lesbos » (23), « L'Olympe » (31), « Le Temple de Buddha » (35). La féerie comporte également des défilés, notamment au tableau 22 intitulé « Cortège et défilé de la Reine de Saba », pour lequel Fragerolle compose une marche originale, mais aussi dans d'autres tableaux comme « Le Vin » (9) qui montre le cortège de Silène et de Bacchus[1].

Ces pièces ne contiennent pas de références explicites à l'espace du cabaret, mais reprennent dans une nouvelle combinaison de texte, musique et image en mouvement (à laquelle s'identifie l'espace scénique), des figures de la totalité ou autrement dit de l'hétérotopie que Le Chat Noir entend réaliser aussi dans d'autres textes et dans son espace théâtral. Le futur académicien Maurice Donnay a pourtant contribué à promouvoir l'image d'un Chat Noir paratopique et hétérotopique avec deux pièces des plus admirées, *Phrynée* (représentée pour la première fois le 14 janvier 1891) et *Ailleurs* (représentée pour la première fois le 11 novembre de la même année), dans lesquelles il fait des références directes (et indirectes) au cabaret de Salis.

Phryné avec des dessins de Henri Rivière et une musique de Charles de Sivry, a comme sous-titre « Scènes grecques ». C'est l'histoire d'une courtisane ravissante du nom de Phryné à Athènes « vers l'an 300 avant Jésus-Christ, sous le gouvernement de Cassandre »[2]. La courtisane à la voix d'or, « Que les Athéniens surnommèrent le Crible,/ A cause qu'entre ses doigts l'or de ses amis/ Coule comme à travers les mailles d'un tamis/ Où coulerait toujours

[1] Le programme dont nous citons ces tableaux se trouve au Musée du Vieux Montmartre, et comprend également après *La Tentation du saint Antoine*, les pièces *Le fils de l'eunuque* de Henry Somm, *L'Age d'or* d'Adolphe Willette et *Une partie de whist* de Sahib.
[2] Maurice Donnay, *Phrynée*, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926, p. 109.

l'or fluide des sables ! », « la blonde Phryné »[1], ose railler en public les amours divins de Jupiter et de Léda et doit par conséquent comparaître devant le tribunal sacré des Héliastes pour être jugée. La scène du jugement a été représentée par le peintre (de l'Institut) Jean-Léon Gérôme dans le tableau *Phrynée devant l'Aréopage* auquel le récitant fait allusion sans le nommer[2] : ce tableau représente le moment exact où, pour prouver l'innocence de Phryné, son avocat la met à nu devant les juges éblouis par sa beauté.

Nombreuses sont donc dans la pièce de Donnay les références à l'or du Chat Noir. Des expressions comme celles que nous avons citées – « la blonde Phrynée » et « la voix d'or » – sont récurrentes dans le texte, à elles s'ajoutant d'autres encore : « l'épingle d'or arrachée à sa fauve chevelure » dont Phryné écrit sur un temple dédié à la déesse Cérès une déclaration d'amour destinée à charmer son avocat (« Phryné aime Hippéride »[3]), ainsi que « la clepsydre de Lerne » qui « Sable le temps qui coule à grains d'or et s'enfuit » pendant que l'avocat glane sur le « corps savoureux » de la courtisane « Une blonde moisson de souvenirs heureux »[4]. La pièce est encadrée, de plus, par deux tableaux qui présentent le vieux poète Michés, ruiné par Phryné et retiré de la ville sur une colline d'où il dirige quand même ses regards vers la cité. Dans le premier tableau, il s'adresse au soleil levant (« – Mais déjà le soleil sur la ville qui dort/ Se lève lentement, et ses rayons obliques/ Glissent des temples blancs sur les places publiques./ Salut à toi Soleil ! ce jour me doit venger ! ») et dans le dernier tableaux au soleil couchant (« – Soleil, dans le baiser de ta dernière flamme/ Voici que c'est éteint le doux chant des oiseaux ! »)[5]. Le théâtre d'ombres de Rivière présente souvent ce passage de la lumière aux ténèbres, du jour à la nuit, du soleil à la lune.

Le deuxième tableau de *Phryné* qui raconte le sacrilège de la courtisane se passe au « cabaret fameux nommé Αίλουρος μελας le Chat Noir » qui se trouve à Athènes, rue des Trépieds, dans le quartier de l'Acropole. Le récitant présente le patron Lissas (anagramme de Salis) et son entreprise sur un léger ton de persiflage :

> « Le patron, un nommé Lissas, était un Scythe aux poils roux. C'était un homme d'une grande audace et d'un langage abondant. Il avait réuni autour de lui un certain nombre de peintres, de poètes, de musiciens et de rhéteurs, qui faisaient volontiers profession de mépriser l'Académie, de mépriser éperdument l'Académie, et la Censure et le discours des Péripatéticiens par-dessus le marché. Dans une phrase demeurée célèbre, Lissas avait coutume de dire que, mieux que l'Hélicon ou le Parnasse,

[1] *Idem*, p. 111.
[2] Le *Catalogue de la collection du Chat Noir*, *op. cit.*, nous renseigne qu'il existe quelques dessins de Gérôme au cabaret, un *Lion couché* et *Le Sphinx* (épreuve signée et dédiée à Salis).
[3] Maurice Donnay, *Phrynée*, *Autour du Chat Noir*, *op. cit,*, p. 129.
[4] *Id.*, pp. 131 et 133.
[5] *Ibid.*, pp. 112 et 137.

l'Acropole était la montagne sacrée et la mamelle granitique et formidable où devaient venir s'abreuver les générations éprises d'idéal. Personne du reste n'avait jamais rien compris à cette phrase.

Quoi qu'il en soit, on donnait dans ce cabaret des sortes de petits spectacles, et c'était la mode pour les courtisanes en vogue d'y venir avec leurs amants […] C'est à une de ces représentations que nous assistons aujourd'hui »[1].

Ce qui est proposé aux spectateurs du Chat Noir réel dans ce tableau, c'est précisément un théâtre dans le théâtre, une mise en abîme de l'espace théâtral. Elle transpose Le Chat Noir dans le monde antique, dans lequel la butte de Montmartre est identifiée à l'Acropole, la colline sacrée d'Athènes. En parodiant l'une des phrases les plus célèbres de Salis, attribuée à Sarcey dans un programme du théâtre d'ombres de 1894[2], le récitant réitère l'opposition du Chat Noir à l'Académie et qualifie le théâtre d'ombres de « petits » spectacles, sans prétention et populaires. En même temps, il propose une image cocasse de la composition du public – courtisanes et amants – qui n'est pas sans rappeler la vision du monde et de la vie des *Contes du Chat Noir* de Salis. Pourtant le poète de la maison, qui récite quelques poèmes de genres variés avant le début de la représentation d'ombres, n'est pas n'importe quel poète, mais bien le « bon camarade, le poète Esope ». Pendant la pièce d'ombres bonimentée par le cabaretier Lissas, qui présente ni plus ni moins que le dieu suprême, on voit Jupiter essayer de séduire Léda en ayant recours à ses métamorphoses anciennes, parmi lesquelles la pluie d'or. Mais, raconte Lissas de façon légèrement ironique, « Léda n'est pas une femme vénale. Cette pluie d'or ne saurait la mouiller. Elle sait pour l'avoir entendu dire que l'or n'est qu'une chimère, et par conséquent, elle s'en fout ! », acceptant plutôt le cygne ou la poésie : « Léda séduite par la blancheur et par la grâce insigne du cygne lui fait signe d'approcher ». Mais Phrynée, qui s'y connaît et qui n'est pas trompée par l'apparence innocente du discours de Lissas, réussit à trouver une expression qui traduise quand même la soif d'or des femmes et s'exclame : « Vas-y, Léda, plume-le ! »[3].

Ce tableau n'inverse apparemment l'argument du dessin et de la pièce de Willette *L'Age d'or* que pour mieux le confirmer à la fin. L'exploit sacrilège de Phrynée, ainsi que le discours de Lissas qui abuse un peu trop de l'homonymie et de la paronomase pour être vraiment pris au sérieux font du Chat Noir un espace paratopique.

---

[1] *Ibid.*, pp. 113-114.

[2] Dans ce programme, on lit cette phrase sous la signature du critique Francisque Sarcey: « Montmartre est la mamelle granitique et éternelle à laquelle doivent s'abreuver les générations éprises d'idéal ».

[3] *Ibid.*, p. 119.

L'autre pièce de Maurice Donnay, *Ailleurs*, revue symbolique en 2 parties et 20 tableaux, avec des dessins de Henri Rivière et une musique de Charles de Sivry comme *Phryné*, représente, en mélangeant le fantastique et le quotidien, la rencontre que fait Voltaire descendu de son socle devant l'Institut pour se rechauffer en se promenant sur le quai, « une brumeuse nuit de novembre »[1], et les aventures qui s'ensuivent. A la lueur des éclairs de « son hideux sourire », causés sans doute par ses pensées sataniques, Voltaire aperçoit un homme contre lequel il allait se cogner : le poète Terminus (avatar de Verlaine) qui avait décidé de se suicider en se jetant dans la Seine[2]. Arrivés dans les profondeurs de la rivière, le philosophe et le poète s'engagent dans un souterrain où « ils voyagent tout petits au sommet de montagnes gigantesques et abruptes : c'est le Cap des Mages, endroit redoutable à ceux qui ne sont pas initiés ; mais heureusement Terminus connaît la doctrine ésotérique, et les deux voyageurs peuvent aller sans être trop inquiétés. De temps en temps pourtant, les êtres, ou plutôt des principes invisibles bien connus sous le nom de larves, chuchotent sur leur passage », se moquant de Voltaire (sur la musique du ballet des sylphes, de *La Damnation de Faust* de Berlioz). Terminus lui explique que ce sont « des larves du Chat-Noir, larves qui, comme on sait, ne respectent rien, et que le meilleur parti est encore d'en rire »[3]. Le deuxième tableau qui comprend cette scène décrit donc un espace fantastique situé à la frontière entre le monde réel et cet « Ailleurs » que Terminus et Voltaire vont traverser en quête de la raison de vivre. Et c'est exactement à la frontière de ces deux mondes, que seulement les initiés peuvent dépasser, qui est aussi une jonction entre les profondeurs aquatiques et les sommets des plus hautes montagnes, que se situent les larves du Chat Noir qui ne respectent rien.

La région nommée « Ailleurs » est, comme on pourrait s'attendre, un hybride de lieux et d'époques différentes. Des paysages parisiens comme la banlieue (tableau 4) ou la Bourse, mais une bourse déjà incendiée et détruite, avec toutes les maisons autour rasées (17), s'entremêlent à des lieux lointains comme les rives du Nil (16) de même qu'à des paysages imaginaires emblématiques comme : le Cap des Mages (2), la Baie Constantin où l'on voit les rivages d'une mer calme (3), le paysage romantique d'un étang « dans lequel pleure un saule » et dans lequel se reflète également, assis sur « un tertre aride », « un jeune

[1] Maurice Donnay, *Ailleurs*, *Autour du Chat Noir*, *op. cit.*, p. 142.
[2] On peut se rendre assez facilement compte qu'il s'agit de Verlaine, à partir de la dédicace « Au Maître Paul Verlaine » et surtout de l'allusion du récitant à la représentation donnée au bénéfice du poète au Théâtre d'Art en 1891 : « Discrètement interrogé par Voltaire, cet homme répond qu'il est poète, qu'il s'appelle Terminus, et qu'à la suite d'une interview commise sur lui par M. Jules Huret, on a dirigé contre lui une représentation à son bénéfice qui l'a complètement mis sur la paille et que son intention formelle est de se jeter à l'eau » (*Idem*, p. 143).
[3] *Ibid.*, pp. 146-147.

homme d'un aspect mil huit cent trentesque » (5)[1], la forêt des poètes (8 et 9), une plaine sur laquelle l'arc-en-ciel est jeté comme un pont (10), une clairière de rêve (11), le temple païen de l'Eros vanné aux ailerons lamentables (12), le champ d'orchidées des lesbiennes (13), la galérie bordée de statues de la fâcheuse Androgyne (14), les ruines d'un temple pendant une Messe noire (15), un champ de bataille (18) et une immense construction de fer à laquelle travaillent une multitude d'ouvriers dans le tableau 19 (« un Champ-de-Mars de rêve qu'éclaire l'aurore d'une Société nouvelle »[2]). Tous les lieux sont mentionnés et décrits non seulement dans les indications didascaliques de la pièce, mais aussi dans le discours même du récitant qui apporte parfois des explications supplémentaires.

Terminus et Voltaire cherchent à comprendre la vie et la tristesse d'Adolphe ou le Jeune homme triste d'aspect mil huit cent trentesque (semblable en tout au héros de Benjamin Constant), qui a tout lu, tout essayé et n'a plus envie de faire quoi que ce soit. Dans l'avant dernier tableau, dans lequel les ouvriers qui bâtissent leur palais en chantant sur l'air de *La Carmagnole* une parodie de cette chanson révolutionnaire (« Vive le son du canon ! » est remplacé par exemple par « Vive le son des marteaux ! »), Terminus et Voltaire impressionnés arrivent à la conclusion qu'il faut faire comme eux : travailler (Voltaire), travailler ou croire (Terminus, « qui est un peu mystique par sa race, sa religion, son éducation, et qui possède, heureusement pour lui, ce que nous appellerons l'idéalisme héréditaire »[3]). Le dernier tableau de la pièce représente les deux amis arrivés sur le parvis de Notre Dame, aux premières lueurs du matin. Terminus, resté seul devant la majestueuse cathédrale, demande pardon à Dieu, énonce son credo dans une meilleure société à venir et décrit le rôle qu'il veut désormais jouer :

> « Mon âme sort d'une prison :
> Je veux être le vieux pilote,
> Au milieu des sombres récifs
> Guidant le lumineux navire
> Où les équipages pensifs,
> Aux accords de la sainte lyre,
> Rêvent de pays merveilleux,
> De forêts et de terres vierges,
> Où l'on boira les vins joyeux
> Dans les fraternelles auberges.
> Je vous le dis en vérité,
> Je n'ai plus de pensers funèbres,
> Car j'ai vu la grande clarté

[1] *Ibid.*, p. 153.
[2] *Ibid.*, p. 191.
[3] *Ibid.*, p. 193.

Dans les profondeurs des ténèbres ;
Et dans les Cycles de l'Ailleurs
J'ai vu l'Au-delà salutaire,
Et je pressens des temps meilleurs,
Non dans le ciel, mais sur la terre.
Pour ceux de bonne volonté[1].

Cette conclusion poétique est amusante d'une part, parce qu'on y voit le poète dont le nom signifie la fin, la décadence affirmer sa foi en l'avenir de l'humanité. Mais d'autre part, elle fait ressortir en gros plan la figure du bateau, image lumineuse du monde entier que le poète guide avec sa sainte lyre à travers les ténèbres. L'opposition lumière/obscurité est soulignée par deux fois dans le poème, d'abord lorsque le poète guide « le lumineux navire » « au milieu des sombres récifs », puis lorsqu'il décrit sa vision et affirme avoir vu « la grande clarté/ Dans les profondeurs des ténèbres ».

Le Chat Noir propose plusieurs images de la communauté qui, même si elles ne semblent pas avoir de rapport les unes avec les autres, sont toutes placées, comme dans un réseau, sous le signe tutélaire du chat noir. Deux des figures les plus importantes, montrées sur l'écran d'ombres ou apparaissant dans des poèmes, des dessins, voire des tableaux sont la femme nue et le bateau.

Les figures sont reliées entre elles par des rapports démultipliés entre l'espace textuel et l'espace théâtral, par une sorte d'interdépendance fondée sur l'accumulation et la répétition des motifs tout au long de l'existence des deux Chat Noir. Le Chat Noir parvient, plus exactement, à créer un fonds commun, un imaginaire collectif où vient puiser mais que renouvelle aussi et actualise ainsi toute oeuvre nouvelle.

Le poème final du poète Terminus dans *Ailleurs* de Maurice Donnay met en place un espace performatif. Le poète se trouve devant la cathédrale de Notre-Dame (dans le texte prononcé par le récitant et sur la toile). Dans un acte de langage qui est une prière, il énonce sa vision du monde où celui-ci devient un navire lumineux. Le tout dans La Salle des Fêtes du Chat Noir qui, comme nous le savons, s'évertue depuis sa fondation à devenir une sorte d'église et une hétérotopie universalisante. La simple mise en présence de ces trois espaces distincts vise à les identifier et à offrir aux spectateurs, qui sont des témoins visibles et invisibles tout à la fois, vu la scène d'énonciation spécifique du théâtre d'ombres, une figure dans laquelle peuvent se reconnaître trois collectivités différentes, la communauté retreinte, la société et l'humanité entière.

[1] *Ibid.*, p. 196.

2.3. La Plume

Le bateau à la mer

La représentation spécifique qu'est le spectacle d'ombres, à laquelle est incorporée la récitation de poésie, lie l'espace fictionnel du texte à un espace théâtral équivalent. Cette mise en rapport se fait à partir d'une relation linguistique de synonymie, fondée, à son tour, sur une analogie. Elle confère au texte une dimension performative, dont le but est d'instaurer la communauté souhaitée et annoncée.

Ainsi, la figure du « lumineux navire », évoquée par le poète Terminus dans la revue symbolique *Ailleurs* de Maurice Donnay (jouée au Théâtre d'Ombres du Chat Noir le 11 novembre 1891), représente non seulement la communauté artistique, les « équipages pensifs » qui rêvent « aux accords de la sainte lyre », mais aussi la société entière, que l'art ou plutôt la poésie visionnaire conduirait vers un avenir lumineux. La vision optimiste de cet avenir se fonde toutefois sur la souffrance du vieux poète qui devient exemplaire pour ses semblables. A la figure sacrée et optimiste du bateau est associée, dans le commentaire ironique du récitant-narrateur et sur l'écran, l'image architecturale équivalente de la majestueuse cathédrale de la cité, Notre-Dame. Equivalente, car les parties de l'église sont communément désignées avec les termes « nef » ou « vaisseau », leur forme générale rappelant la coque d'un vaisseau renversé. Enfin, les vers du récitant-poète Terminus opèrent le rapprochement du bateau et de la cathédrale dans un lieu de spectacle investi préalablement de traits paratopiques et hétérotopiques, un lieu culturel qui s'efforce de remplacer l'ecclésia en lui reprenant certains traits, en se présentant comme une sorte d'église parodique et un musée à la fois, comme un lieu de médiation entre la tradition et la modernité et comme une image du monde.

Le navire que le poète Terminus veut piloter apparaît ainsi, grâce au cotexte et au contexte, comme une figure de l'assemblée des hommes, associée et en même temps se substituant à l'image chrétienne de la cathédrale, à laquelle s'opposent également les forêts et les terres vierges rêvées. Symbole de la vie humaine qui doit subir les vicissitudes du temps et du sort dans l'iconographie chrétienne, le bateau figure ici une collectivité. Le poème mobilise en fait deux représentations distinctes, la première étant la représentation chrétienne de la fragilité de l'être humain, exploitée auparavant par les romantiques. Vigny, par exemple, a comparé l'homme à un beau vaisseau au cordage fragile dans « Le Port », tandis que

Lamartine a déploré la trop courte et tourmentée durée de la vie dans la strophe introductive de son célèbre poème « Le Lac », en utilisant la métaphore de la navigation, sans mentionner le bateau, qui reste une figure implicite de l'homme : « Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages/ Dans la nuit éternelle emportés sans retour/ Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges/ Jeter l'ancre un seul jour ? »[1]. Cette métaphore négative de la condition humaine joue un rôle important dans l'œuvre de plusieurs écrivains à la fin du XIXe siècle, notamment dans la discussion de Maldoror avec le fossoyeur dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont (1869) : « Fossoyeur, pourquoi pleures-tu ? Pourquoi ces larmes, pareilles à celles d'une femme ? Rappelle-toi-le bien ; nous sommes sur ce vaisseau démâté pour souffrir »[2]. Dans « L'Angoisse » (*Poèmes saturniens*, 1866), Verlaine compare son âme à un navire – « Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille/ Au brick perdu jouet du flux et reflux,/ Mon âme pour d'affreux naufrages appareille » –, image que Baudelaire utilise aussi dans « Les sept vieillards » pour montrer la défaite de sa raison devant le spectacle citadin de la difformité (*Les Fleurs du Mal*, 1857) : « Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/ Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! »[3]. Dans *La Plume* n° 30 du 15 juillet 1890, le poète Gaston Moreilhon, de son vrai nom Gaston Couturat, reprend la métaphore, en écrivant à son tour dans « La tour d'ivoire » : « Mon âme est un vaisseau qui s'élance/ Dans la nuit frissonnante des flots ».

La seconde représentation a comme origine une comparaison du sixième livre de *La République* de Platon, fondée sur le double sens du mot grec *kubernétes* qui signifie aussi bien le pilote que le gouvernant[4]. Dans ce passage Platon critique la cité démocratique en la présentant comme un navire où les matelots (les citoyens), méprisant la connaissance, traitent le vrai pilote de « rêveur perdu dans les nuages, de bavard, de propre à rien » :

> « Représente-toi donc quelque chose comme ceci, se produisant sur plusieurs navires ou sur un seul : un patron plus grand et plus fort que tous les membres de l'équipage, mais un peu sourd, affligé d'une vue un peu courte et dont les connaissances nautiques sont aussi courtes que la vue ; des matelots se disputant les uns les autres le gouvernail, chacun prétendant qu'il lui revient de piloter bien qu'il n'ait jamais appris l'art du pilotage et ne puisse se réclamer d'aucun maître, ni préciser à quel moment il l'a étudié […] Représente-toi donc ces matelots qui se pressent sans relâche autour de leur patron, le priant et le harcelant de cent manières pour qu'il leur confie la barre du

[1] Alfred de Vigny, « Le Port », *Œuvres poétiques*, Paris, Flammarion, 1978, p. 329 ; Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1999, p.
[2] Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de poche, 1963, p. 80.
[3] Paul Verlaine, « L'Angoisse », *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, p. 15 ; Charles Baudelaire, « Les sept vieillards », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 129.
[4] Platon, *La République*, Paris, Flammarion, 2004, 488a-489a, pp. 320-322, et note 35 de Georges Leroux, pp. 654-655.

capitaine, allant parfois, s'ils ne réussissent pas à l'obtenir et que d'autres y parviennent, à les tuer ou à les balancer par-dessus bord. Le brave patron, ils le réduisent à l'impuissance, ils l'intoxiquent à la mandragore, ils l'enivrent ou recourent à quelque autre expédient pour se rendre maîtres du navire et faire main basse sur la cargaison. Après quoi, ils se mettent à boire et à festoyer, et leur navigation ressemble à ce qui est prévisible avec de tels marins ».

Cette comparaison qui souligne avant tout les désaccords et les conflits inhérents à la démocratie deviendra une expression courante du langage politique, pouvant revêtir des connotations diverses, soit positives soit négatives. Ainsi, selon les exemples offerts par *Le Trésor de la langue française*, *Le Moniteur* de 1789 parlera de « vaisseau public », Camille Desmoulins de « vaisseau de la République » (*Le Vieux Cordelier*, 1793-1794) et Stendhal de « vaisseau de l'Etat » (*La Vie de Henry Brulard*, 1836).

On retrouve également cette métaphore dans le domaine de la poésie. Dans *Sagesse* (1880), Paul Verlaine, que Maurice Donnay peint avec humour sous les traits du poète Terminus, fait l'éloge du prince impérial, le fils de Napoléon III mort dans une bataille au Zoulouland, en utilisant la même figure de l'Etat, qui suggère ici le désarroi profond du poète devant la fatalité :

« Ce monde est si mauvais, notre pauvre patrie
Va sous tant de ténèbres,
Vaisseau désemparé dont l'équipage crie
Avec de voix funèbres,
Ce siècle est un tel ciel tragique où les naufrages
Semblent écrits d'avance »[1].

De son côté, Zola emploie l'image de la galère pour prédire le naufrage de la république, dans son article « La République et la Littérature » paru dans *Le Figaro* du 20 avril 1879. Les Hydropathes y répliquent, on l'a vu, par le slogan parodique et optimiste « La République sera hydropathe ou ne sera pas ».

Dans *Voyages de découvertes* d'A'Kempis (Emile Goudeau), la figure secondaire du bateau représente la communauté des gens de lettres, tandis que dans les *Contes du Chat Noir* de Rodolphe Salis, c'est une métaphore du lit, la meilleure galère dont nous disposons pour traverser cette vallée des larmes, justifiant un projet d'écriture qui vise principalement à ressusciter l'ancienne gaieté gauloise. Dans la revue symbolique de Donnay, par contre, le bateau est une figure centrale en rapport direct avec l'espace théâtral, à travers l'image de la cathédrale. Dans cette revue, le poète Terminus retourne la vision pessimiste de la patrie que Verlaine développe dans *Sagesse*, de même que la comparaison critique de Platon, en

[1] Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 111.

montrant, au contraire, que le salut et l'entente sont apportés par les équipages formés de rêveurs et de buveurs et que le rêve et l'ivresse sont en fait étroitement liés.

Dans *La Plume* du 15 janvier 1892, Léon Maillard – la main droite du directeur de cette revue bimensuelle, l'écrivain autodidacte Léon Deschamps – raconte, sous la forme de « quelques notes sur nous-mêmes », les débuts de la société littéraire « Les Parisiens de Paris », fondée en 1880[1]. Il y relate plus précisément l'excursion en bateau de l'élite intellectuelle de Paris, en mettant bien en évidence la figure de la nef comme lieu de spectacle poétique, éclairé comme dans *Ailleurs* par la lumière :

> « En 1880, par une lumineuse journée de juin doucement ombrée des gris les plus doux qui soient à la palette du ciel de Paris, les quais étonnés entendirent, sur le fleuve qu'ils ont mission de garder, des rumeurs inaccoutumées, et leurs parapets eurent, en moins d'un instant, la plus curieuse garniture humaine qui se puisse décrire ; badauds de tous âges, de toutes conditions, de toutes valeurs, tous pourtant flâneurs émérites […] Et tous, ils virent un bateau qui descendait lentement vers les monts boisés et les côtes fleuries, et ils entendirent les chants joyeux et les cris hardis des hommes qui le montaient et une voix plus élevée qui disait des strophes que reprenait le chœur à l'unisson.
> C'était la nef de Paris qui flottait en Seine, portant sur son pont qui ne peut sombrer les plus illustres de ses fils, ceux dont les rayons éclairent les sommets de ses tours : Peintres, poètes, sculpteurs, médecins, architectes, savants, et tous ceux dont le goût est sûr, qui font commerce d'intelligence et d'art. – C'étaient les PARISIENS DE PARIS qui venaient de se retrouver dans une union commune, et qui fêtaient gaiement leur rencontre, car le lendemain allait appartenir à la lutte »[2].

A cette image de l'élite parisienne correspond, dans le même numéro, la comparaison de la cité à un navire dans un poème célébrant « Le Retour des Parisiens de Paris », composé en novembre 1881 par le fondateur de cette société, Léon Duvauchel, ancien participant aux Hydropathes[3] : « Vieux quartiers, ô Cité rappelant un navire,/ O logis vermoulus, toujours l'artiste admire/ Avec un saint respect vos nobles vétustés ». Dans l'imaginaire de *La Plume*, certainement grâce aussi à la popularité du thème de l'eau aussi bien dans les tableaux impressionnistes que dans les écrits symbolistes alors en vogue, le navire est une figure

---

[1] Léon Maillard, « Quelques notes sur nous-mêmes », *La Plume* n° 66 du 15 janvier 1892, pp. 26-27.

[2] Dans ce même numéro de *La Plume* (pp. 45-47), Léon Maillard, ancien Hirsute et auteur de *La Lutte idéale, les soirs de la Plume* (1892), publie également un compte-rendu du banquet du 15 janvier 18.., le fantaisiste procès verbal du repas de Platon qui serait à l'origine des Parisiens de Paris et du Dîner de Molière, que signent des artistes, des savants, et des personnalités politiques de toutes les époques. Ainsi, dans la rubrique finale « *Littérateurs, poètes, auteurs dramatiques* », on retrouve, pêle-mêle, les noms de Villon, Scribe, Scarron, Boileau, Voltaire, Saint-Simon, Jodelle, Murger, Musset, Béranger, La Bruyère, Baudelaire, etc. Rappelant le décor hétéroclite du Chat Noir et quelques-unes de ses pièces d'ombres telle que la pièce à grand spectacle de Henry Somm *De Cythère à Montmartre*, ce compte-rendu n'est cependant caractérisé par aucune progression chronologique, ce qui met en évidence la communion des intelligences au-delà des limites temporelles. Mais il s'agit là aussi, comme dans le cas des pratiques artistiques similaires des Hydropathes et du Chat Noir, d'une fiction de la continuité, non seulement pour Les Parisiens de Paris mais aussi pour *La Plume*.

[3] *La Plume* n° 66 du 15 janvier 1892, p. 34.

télescopique, une figure de concentration essentielle qui évoque à la fois l'individu dans ce qu'il a de plus humain, l'artiste, la communauté des intellectuels, la cité, et même le livre[1].

Dans la conclusion de sa conférence « Des espaces autres », Michel Foucault souligne le caractère paratopique et hétérotopique du bateau, heureux « lieu sans lieu », toujours en mouvement, « la plus grande réserve d'imagination » du monde occidental :

> « Maisons closes et colonies, ce sont deux types extrêmes de l'hétérotopie, et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis de XVIe siècle jusqu'à nos jours […] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent […] »[2].

Les artistes de *La Plume* représentent le lieu de leurs soirées comme une hétérotopie, sans y réunir, comme Le Chat Noir, une collection d'objets hétéroclites. En s'appuyant sur un imaginaire hétérotopique mis en œuvre avant tout par les illustrations, mais aussi sur une décoration épurée, à laquelle ils prêtent plus d'attention que les Hydropathes, ils visent à créer, comme leurs prédécesseurs et leur rivaux, une totalité qui soit une *imago mundi*, en se fondant comme eux sur une esthétique des contraires. Comme les Hydropathes, *La Plume* veut représenter la totalité du champ littéraire, la totalité des positions ou points de vue, construisant un liant entre les générations. Mais le régionalisme et l'internationalisme de la revue montrent son souci de constituer aussi une totalité spatiale, d'embrasser même l'univers entier, représenté comme au Chat Noir, en alchimie et dans l'iconographie chrétienne par le soleil et la lune.

Comme les Hydropathes et les artistes du Chat Noir, mais en sens inverse (les réunions, d'une importance secondaire pour ainsi dire, ayant lieu après la publication), *La Plume*, dont le premier numéro paraît le 15 avril 1889[3], en plein essor du Symbolisme, alterne dès

---

[1] Dans *L'Oeuvre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 97, paru pour la première fois en 1886, Emile Zola décrit la foule parisienne qui prend l'aspect d'un fleuve aux yeux du groupe de jeunes artistes partis à sa conquête : « Un double courant de foule, un double fleuve y roulait, avec des remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume. En bas, la place, aux trottoirs immenses, aux chaussées larges comme des lacs, s'emplissait de ce flot continuel ». La représentation du public comme une mer a été consacrée par Alfred de Vigny dans son poème « La Bouteille à la mer », *Les Destinées*, *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 240 : « Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes ».

[2] Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1984*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 1581.

[3] *La Plume* est un bimensuel ayant le petit format d'une revue, dont le prix est au début de 25 centimes, puis de 50 centimes. Elle paraît le premier et le quinzième de chaque mois. Comme *Le Chat Noir*, *La Plume* garde à peu près la même apparence ne renouvelant ses couvertures que pour les numéros spéciaux. Les innovations

septembre 1889 la rédaction de la revue avec des soirées littéraires, où peuvent se rencontrer tous les artistes, tous les « *Mendieurs d'azur* de la capitale »[1]. Bimensuelles comme la revue, ces soirées ont lieu régulièrement, d'abord le deuxième et le quatrième samedi du mois à neuf heures du soir, puis le premier et le troisième samedi du mois, devenant même hebdomadaires autour de 1892, à cause de leur succès exceptionnel.

La première soirée de *La Plume* a lieu le 7 septembre 1889 dans l'arrière-salle du Café de Fleurus, tout près du Jardin de Luxembourg[2]. Dès la seconde soirée, quinze jours plus tard, le local étant trop exigu, les artistes de *La Plume* choisissent comme lieu de réunion le sous-sol du Café du Soleil d'Or, 1 Place Saint-Michel, au coin de la place et du quai Saint-Michel. Ancien Café de l'Avenir, cet établissement a été auparavant fréquenté par le groupe des Hirsutes qui n'a pas eu de revue propre (fin 1881-début de l'été 1883)[3], puis par les Hydropathes reconstitués par Emile Goudeau pendant une brève période en 1884 (février 1884-été 1884). Là se sont également tenus, de 1884 à 1886, les samedis de *Lutèce*, journal de la Rive Gauche, fondé par l'Hydropathe et Hirsute Léo Trézénik et son collaborateur moins connu Georges Rall, qui a joué un rôle clé dans la rentrée poétique de Verlaine à Paris, ainsi que dans l'avènement du Symbolisme[4].

Dès le premier article concernant les réunions littéraires, dans *La Plume* n° 13 du 15 octobre 1889, le groupe prend soin de se démarquer des tentatives de leurs prédécesseurs, avec lesquels, comme nous le verrons, ils établissent pourtant des rapports de filiation : « nous ne croyions que modérément à la réussite de ce projet, lequel pouvait être pris pour une tentative de résurrection, au profit d'une coterie, des *Hydropathes* et des *Hirsutes* d'autrefois […] le sous-sol du *Café du Soleil d'or* (ancien *Café de l'Avenir*), place Saint-Michel, malgré le pesant souvenir des anciens et célèbres cénacles qui y vécurent, a été unanimement désigné

importantes concernent plutôt les institutions associées à la rédaction, notamment la Bibliothèque artistique et littéraire qui a organisé une souscription pour la publication des *Dédicaces* de Verlaine et qui projette de publier un volume par trimestre, et Le Salon des Cents, qui a fait connaître de nombreux jeunes artistes grâce à des expositions mensuelles.

[1] Sainte-Claire, « Nos réunions littéraires », *La Plume* n° 13 du 15 octobre 1889.

[2] Le Café de Fleurus se trouvait près du Théâtre Bobino (Théâtre du Luxembourg) et du Café de Bobino, condamnés à déménager ou à disparaître en 1868 à cause des bouleversements du quartier. Fréquenté par de nombreux artistes ayant conquis la célébrité, cet établissement « plus sérieux » a eu sa période de gloire avant 1870, lorsque Bobino paraissait un « antre de perdition » au « vertueux bourgeois du Marais » (Auguste Lepage, *Les Cafés artistiques et littéraires de Paris*, Paris, Martin-Boursin, 1882, pp. 105-109).

[3] Noël Richard, *A l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961, p. 39, souligne que l'« une des faiblesses congénitales des Hirsutes provenait de l'absence, chez eux, de tout périodique ».

[4] Le rôle déterminant des groupes comme les Hydropathes et du Chat Noir pour le Symbolisme a été souligné par les critiques, notamment par Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, pp. 28-31 et Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993, pp. 43-44.

pour les futures réunions »[1]. Cependant, *La Plume* établit des liens étroits avec les Hydropathes, de même qu'avec son concurrent de Montmartre, le cabaret artistique du Chat Noir, par l'intermédiaire des articles-hommages et des publicités.

Ainsi, dans le premier numéro, après « Notre Programme » et un sonnet humoristique du poète maudit Tristan Corbière, un article consacré à « Emile Goudeau » rend hommage au fondateur de ce « club unique dans l'histoire de la littérature française », « baptisé du titre symbolyque : *Les Hydropathes* ». Plus tard, « Nos soirées littéraires » du 15 novembre 1889 annonce que « Les anciens *Hydropathes* sont maintenant des nôtres »[2]. Au Chat Noir est consacré le premier numéro exceptionnel, *La Plume* n° 5 du 15 juin 1889, puis dans plusieurs numéros de suite une réclame avec la façade de la rue Victor Massé, qui illustre au mieux la juxtaposition des contraires pratiquée au cabaret (la lune et le soleil, la modernité et l'éternité). De plus, l'un des premiers dessins de Henri Rivière pour *Voyages de découverte* d'A'Kempis, qui fait de la publicité pour un Montmartre campagnard paratopique, représenté uniquement par son fameux moulin, sert de couverture à *La Plume* n° 14. Des artistes du Chat Noir participent aux réunions du Café du Soleil d'Or, comme Emile Goudeau par exemple, qui est aussi invité aux banquets, leurs noms étant souvent cités dans *La Plume*. « Echos d'Art et de Littérature » (*La Plume* n° 6 du 1er juillet 1889), signé Lakeuduchat, recommande par exemple « à lire : Allais, Auriol, Léon Gandillot, Jules Jouy, Ogier d'Ivry, Henri Rivière, Rodolphe Salis, Albert Tinchant, Victor Meusy (que des auteurs du Chat Noir) ». En 1892, Léon Maillard célèbre les débuts de *La Plume* en racontant comment vers la fin de l'été de 1889, six mois après la fondation de sa revue, Léon Deschamps prend la décision de « joindre à l'action écrite […] la diffusion par le verbe, comme il fut opéré aux temps classiques de 1880, par les *Hydropathes* et *les Hirsutes* et même à date plus récente par les gens de Montmartre »[3].

Léon Maillard déplore néanmoins la durée éphémère des Hydropathes et des Hirsutes, due selon lui à la répétition lassante des pièces, et signale la mobilité et la variété de celles dites à *La Plume*. Il souligne également la « défense commune de l'Idéal », l'« intellectualité » qui différencient *La Plume* des autres sociétés lyriques, des cafés littéraires et musicaux, « les Samedis de *La Plume* [ayant], en eux, une homogénéité remarquable, sous l'apparente diversité des productions présentées ; ces réunions très libres dans leurs affinités, également fort libérales quant aux groupements individuels, ressortent avec des apparences paradoxales, mais quand on est mêlé à leur fonctionnement, on en

[1] Sainte-Claire, *op. cit.*
[2] Sainte-Claire, « Nos soirées littéraires », *La Plume* n° 15 du 15 novembre 1889.
[3] Léon Maillard, *La Lutte idéale. Les Soirs de La Plume*, Paris, Paul Sevin et « La Plume », 1892, pp. 25-26.

constate avec plaisir la véritable unité »[1]. La volonté des artistes de *La Plume* de réaliser l'unité dans la diversité apparaît dans la présentation de Deschamps par Aurélien Scholl, le président du premier banquet de *La Plume*, qui insiste sur le rôle fondamental que les soirées jouent dans le processus d'unification : « Il [Léon Deschamps] a battu le rappel, et, des valeurs disséminées, il a formé un groupe avec lequel il faut compter. Les soirées de *La Plume* ont opéré la fusion et le dîner mensuel a parachevé l'œuvre »[2].

Le programme de *La Plume* est parfaitement résumé dans le n° 14 du 1er novembre 1889 : « LA PLUME est la Revue libre de la JEUNE LITTÉRATURE, elle ne veut être que cela ». Comme les Hydropathes et Le Chat Noir, *La Plume* se veut éclectique. Plus exactement, en voulant faire connaître toute la vie intellectuelle de l'époque, la revue développe un programme totalisant qui se veut impartial. Ce projet est clairement énoncé dès le premier numéro : « Quelle est donc celle de ces feuilles qui ne soit pas inféodée à un groupe, à une opinion, à une personnalité ? Laquelle peut dire qu'elle ne tend qu'à vulgariser les œuvres dues à la plume des inconnus de talent tout en tenant ses lecteurs au courant des productions de nos célébrités ? »[3].

L'annonce que la revue va s'ouvrir à une voie désormais personnelle, « après avoir été d'un éclectisme qui a permis à toutes les tendances nouvelles de se manifester »[4], provoque une vague de protestations, devant lesquelles « LA PLUME s'incline : elle continuera la voie suivie jusqu'à ce jour, celle qui lui a valu un si éclatant succès. La critique restera donc libre dans la revue, seul moyen de montrer que LA PLUME est une tribune indépendante ouverte aux Jeunes et, en général, à tous les artistes »[5]. L'éclectisme est donc une garantie louable de la liberté individuelle et n'empêche pas d'avoir le souci d'une unité supérieure, à tendance idéaliste. Dans *La Lutte idéale,* Léon Maillard pourra ainsi affirmer que « l'éclectisme n'est là qu'une perception en commun de la Beauté, sous la variation individuelle de la formule »[6].

Pour mettre en pratique ce programme éclectique, *La Plume* élabore un plan original. Elle multiplie les numéros exceptionnels dont la direction est confiée à des rédacteurs en chef « étrangers », afin qu'elle puisse s'affirmer comme une tribune libre de toutes les écoles: « notre Revue se propose de faire connaître successivement tous les talents justifiés de la

---

[1] *Ibid.*, pp. 31-33.
[2] Aurélien Scholl, préface au livre de Léon Maillard, *ibid.*., p. 10.
[3] « Notre Programme », *La Plume* n° 1 du 15 avril 1889. Ce programme est réitéré sous la forme d'une publicité dans le n° 10 du 1er septembre 1889 : « LA PLUME, la seule revue de Jeunes qui donne le compte-rendu fidèle du mouvement intellectuel contemporain, car elle est ouverte à tous les talents, à toutes les controverses ».
[4] *La Plume* n° 13 du 15 octobre 1889.
[5] *La Plume* n° 15 du 15 novembre 1889.
[6] Léon Maillard, *op. cit*., pp. 31 et 39.

nouvelle génération. Pour arriver à ce but, le moyen le plus sûr est de s'adresser directement aux écrivains et de leur laisser toute leur liberté d'allures. Pour cela, LA PLUME changera de Rédacteur en chef toutes les fois que nous le jugerons nécessaire »[1]. La revue est vue aussi comme un « trait d'union » entre les « feuilles d'avant-garde dispersées », un carrefour des arts et des littératures : « non contente de s'occuper de littérature, elle s'intéressa à tous les arts ; elle organisa des numéros spéciaux pour les groupes de poètes des provinces diverses, donnant ainsi une grande impulsion au mouvement décentralisateur »[2].

Les soirées littéraires sont libres elles aussi, démocratiques et ouvertes aux femmes. Aucun droit d'entrée, aucune cotisation ne sont perçus : « tous et toutes seront les bienvenus, car il n'y a là […] que le désir de fournir aux Jeunes l'occasion de se rencontrer avec leurs maîtres plus connus et de s'en faire apprécier »[3]. L'idée de faire du lieu de réunion un lieu de rencontre entre deux générations d'écrivains est nouvelle. Mais la désignation du Café du Soleil d'Or comme lieu d'entente et de réconciliation et comme lieu où se réalise l'union des arts reprend le projet lancé par les Hydropathes et continué par Le Chat Noir.

La cave du Café du Soleil d'Or a été décrite par Léon Maillard en 1892 dans *La Lutte idéale* :

> « Léon Deschamps, brun et sévère, se tient digne dans la tribune présidentielle. A sa droite, s'étend la scène, flanquée de deux coulisses latérales, elle est ornée d'un décor maritime illuminé d'une lune suggestive […] Le piano est en face de lui, – on l'a changé de place depuis, ainsi que la tribune, dressés tous deux sur un plateau au centre de la salle, juste en face de la porte d'entrée […] La pièce s'étend en équerre. Sur les murs sont collés les portraits publiés dans la revue »[4].

Dans *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs* (1903), Adolphe Retté confirme la description de Maillard en rédigeant un compte rendu animé d'une réunion type :

> « Ne vous arrêtez pas, traversez la salle, descendez l'escalier qui plonge au sous-sol ; ouvrez la porte qui se présente. Vous restez une minute sur le seuil, suffoqué par le bruit, la chaleur et la fumée. Un spectacle étrange s'offre à la vue. Un long boyau coudé de maçonnerie est rempli d'une humanité exaltée et grouillante. Deux garçons effarés, ahuris, ne savent comment tenir tête à l'avalanche des appels, des revendications ni comment glisser à travers la barricade des chaises et des tables chargées de bocks. Là où

---

[1] *La Plume* n° 4 du 1 juin 1889.

[2] Ernest Raynaud, cité dans Adolphe Retté, « Les Soirées de *La Plume* », *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Vanier-Messein, 1903, pp. 159-160.

[3] *La Plume* n° 13 du 15 novembre 1889. Sur la couverture intérieure du premier tome de *La Plume*, la première notice concerne les réunions littéraires. Elle souligne aussi cette liberté d'accès : « Aucune cotisation n'est demandée : la salle étant un lieu public, chacun peut y venir sans présentation, sûr d'avance du bon accueil de tous les camarades en général et, en particulier, du président, M. Léon Deschamps ». Au moment de la grande affluence, autour de 1892, chaque participant doit quand même montrer à l'entrée sa carte verte (Léon Maillard, *op. cit.*, p. 59).

[4] Léon Maillard, *op. cit.*, pp. 34-35.

quarante personnes seraient à peine à l'aise vous en voyez s'entasser de cent cinquante à deux cents… Tout au bout, une scène minuscule, encadrée de rideaux de bois peint ; quelques coups de pinceau sur le mur du fond offrent la plus simple expression d'une marine casquée d'une lune symbolique. A gauche, un piano rétif. Près de la scène, une estrade où se tient le président Léon Deschamps (une pipe et un sourire) assisté de Maillard et de Louis Miot […] *on est chez soi*. Partout, dans tous les coins, à toutes les tables, des visages de connaissance, des têtes de camarades venus avec la seule intention d'écouter des vers »[1].

A son tour, le chansonnier et dessinateur fumiste F.-A. Cazals, qui nous a laissé entre autres de nombreux portraits de Verlaine, raconte une réunion de *La Plume* dans « Une soirée au Quartier Latin », qu'il signe ironiquement, comme Alphonse Allais, du nom du fameux oncle du Chat Noir, Francisque Sarcey, le prolifique « porte-parole des goûts du public contemporain »[2]. Il nous renseigne notamment que la marine de la petite scène du fond aurait été peinte par Paul Gauguin, qui a dessiné aussi le portrait de Jean Moréas accompagné de l'exhortation « soyez symboliste » dans *La Plume* n° 41 du 1er janvier 1891 :

> « Figurez-vous un parallélogramme flanqué à sa base d'un autre parallélogramme plus petit et formant coude avec le premier. On y accède par un petit escalier situé derrière le comptoir de la salle du haut, un escalier style escargotique. Au fond de ce sous-sol, un décor lunaire brossé, m'a-t-on dit, par l'impressionniste Gauguin (d'Haïti) […] A gauche, tout contre la scène (j'avais oublié de vous parler de la scène) un piano qui me paraît être celui du pauvre, sa sonorité n'étant pas très riche. Et tout autour, collés aux murs, des portraits de célébrités de la plume ou du crayon ayant collaboré à l'estimable journal où paraîtront ces lignes […] les dames affluent, il y en a tout autour de moi »[3].

Plusieurs illustrations et textes de *La Plume* relèvent l'importance du décor marin, notamment le frontispice pour l'année 1891, composé d'un poème autographe de Verlaine et d'une gravure à l'eau-forte de Charles Cain.

Le sonnet en hexamètres de Verlaine suggère une atmosphère de rêverie dans un décor champêtre très simple, impression renforcée par le mètre court du poème et l'absence de division entre les strophes. La petite muse, cette rêveuse au bord de l'eau, est incitée à se réjouir, malgré sa mélancolie, du renouveau printanier. L'eau-forte qui accompagne le poème montre une jeune femme perdue dans ses rêves, au bord de l'eau où glisse, au loin, une voile. *La Plume* est représentée par un volume ouvert dans l'herbe où des chardons se mêlent à un lys dans un vase, ainsi qu'à une plume qui repose dans un encrier. Le petit Cupidon donne à cette scène moderne, familière et simple une signification mythologique. Le frontispice fonde

---

[1] Adolphe Retté, *op. cit.*, pp. 160-161. Léon Maillard, *ibid.*., p. 34, estime que « nos deux cents invités s'étouffent dans une salle, où, par imbrication, se logeraient quatre-vingts ou quatre-vingt-dix personnes ».
[2] Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 110
[3] Francisque Sarcey, « Une soirée du Quartier-Latin », *La Plume* n° 62 du 15 novembre 1891.

en effet une esthétique des contraires, *La Plume* étant présentée comme une médiatrice entre la mythologie et la modernité, entre le rêve et la réalité, entre le lys et le chardon, entre la sophistication et la simplicité. Enfin, le volume de la revue est comparé avec le navire qui vogue à l'horizon, un axe vertical semblant relier le bateau, en passant par le texte qui figure à la place des vagues, au volume ouvert qui gît par terre et dont l'instrument d'écriture servirait de mât.

Une autre illustration de F.-A. Cazals dans *La Plume* n° 47 du 1er avril 1891 représente l'œuvre d'un écrivain sous la forme d'une île isolée au milieu d'une mer immense au bout de laquelle on distingue à peine un temple surmonté d'un étendard et flanqué de la tour Eiffel en pointillé. Ce dessin est une transposition graphique de ce que Maurice Barrès avait qualifié d'« essais sur la culture du Moi », à savoir la série de ses trois volumes intitulés *Sous l'œil des barbares*, *Un homme libre* et *Le Jardin de Bérénice*.

Enfin un croquis d'Ernest Delahaye d'après un dessin de Germain Nouveau, publié dans *La Plume* n° 163 du 1er février 1896, après la mort de Paul Verlaine, figure Verlaine par un puissant nuage et Rimbaud par l'eau de la mer, Rimbaud dont « Le Bateau ivre », l'image par excellence de l'aventure poétique, a été publié par Verlaine dans sa série des *Poètes maudits* de *Lutèce* en 1883. Quelques strophes en seront choisies par Mallarmé comme exemple de chef-d'œuvre dans le médaillon qu'il consacre au jeune poète dans une lettre de 1896, reprise dans le volume des *Divagations* en 1897. Le dessin montre la permanence ainsi que l'interdépendance dans l'imaginaire de l'époque des figures que nous avons analysées. Retiennent l'attention surtout la superposition de la fumée de la pipe de Verlaine à la vapeur du navire que la notation suggestive de Delahaye vient renforcer – « Un vapeur épatant qui l'emporte vers les horizons » – et leur continuité avec les nuages qui forment les cheveux et la barbe de Verlaine.

En indiquant les trois images que Stéphane Mallarmé et le peintre Odilon Redon utilisent tous les deux fréquemment – les bateaux, les fleurs et le vase – Rosemary Lloyd souligne qu'elles « portent un poids indéterminable de tradition et de mémoire – individuel, historique et mythologique – mais toutes les trois agissent comme des marqueurs dans une histoire purement personnelle, une autobiographie ou au moins un autoportrait »[1]. Ces figures que Mallarmé nomme « signe de l'éparse beauté générale », « motif » ou « aspects

[1] Rosemary Lloyd, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, Ithaca, Cornell University Press, 1999, p.145: « All three images carry an indeterminable weight of tradition and memory – individual, historical, and mythological – but all three also act as markers in a purely personal history, an autobiography, or at least a self-portrait […] ».

élémentaires de notre forme »[1] sont aussi bien universelles qu'étroitement personnelles, facilitant l'identification d'une intériorité individuelle ainsi que d'une collectivité. En publiant le dessin, le groupe de *La Plume* s'approprie et montre qu'il s'approprie, après la mort des deux protagonistes il est vrai, ces représentations personnelles qui sont le produit de l'amitié entre artistes.

La lune et le soleil

A la fin du XIXe siècle, les revues ont joué un rôle fondamental dans l'évolution épistémologique d'une logosphère à ce qu'on peut appeler une iconosphère, ou comme dit Jacques Rancière dans *Le partage du sensible*, dans l'élaboration de liens étroits entre le plat de la page et la surface picturale qui conduit à un échange de l'une à l'autre ou à la création d'un interface entre des « supports » différents, surtout entre des produits de l'art pur et des produits de l'art appliqué[2].

Plus précisément, dans *La Plume*, les illustrations liminaires (la couverture, le frontispice), que Gérard Genette inclut dans le « péritexte éditorial », ces éléments du paratexte qui se situent « autour du texte, dans l'espace du même volume », et relèvent de la responsabilité de l'édition[3], ces illustrations liminaires qui sont censées véhiculer l'idéologie de la revue créent et montrent le lien entre le périodique et le lieu de spectacle. Elles dressent un parallèle entre le volume et l'espace théâtral, en les rattachant en même temps à l'opposition du soleil et de la lune, centrale aussi, on l'a vu, dans l'esthétique du Chat Noir.

Pendant des années, La Plume présente une couverture inspirée de la mythologie grecque. Elle consiste en l'image d'une muse idéalisée, couronnée de lauriers et vêtue d'une mante sans âge qui laisse voir ses seins et ses pieds nus. Les plumes de Pégase, ce cheval ailé qui est à l'origine de l'Hélicon et donc de l'inspiration poétique, dont semble provenir la plume que la jeune femme tient à la main, ressemblent aux rayons de soleil des gloires de l'église, qui entourent aussi la tête du chat noir au cabaret de Montmartre.

A cette couverture, s'oppose d'une part le frontispice de 1893 gravé à l'eau-forte par Henri Boutet qui montre une femme brune s'élevant en fumée au-dessus de Paris, sur un croissant de lune. D'autre part, l'image de la muse hiératique enveloppée par les ailes de

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » et « Ballets », *Divagations*, *Œuvres Complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 2003, pp. 163 et 171.
[2] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique-éditions, 2000, pp. 17-22.
[3] Gérad Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Pégase contraste avec le frontispice de couverture dessiné par Victor Meurein, lui aussi utilisé pendant longtemps aux commencements de la revue. Dans cette illustration, une jeune femme aux seins nus se prélasse avec nonchalance dans une énorme plume comme sur un divan, dans une position provocante, à côté d'une majuscule « P » dont la forme symbolise un sabre.

Ces images liminaires dont la femme est la figure centrale proposent comme objectif de *La Plume* une beauté telle qu'elle a été définie par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* :

> « le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion »[1].

A la différence de Baudelaire cependant, qui dans ce passage parle du beau en théoricien, les artistes de *La Plume* préfèrent donner, sans le préciser, un visage féminin à leur idéal de la beauté, qui associe une composante solaire et une composante lunaire, avec les nombreuses connotations qui s'y rattachent, parmi lesquelles l'éternité et la modernité, la masculinité et la féminité, la muse et la putain, le style noble et le style bas, le sérieux et la satire ou la parodie[2].

Il convient de noter avant tout que cette conception se fonde sur le lieu de spectacle choisi, à savoir le Café du Soleil d'Or, endroit qui contient dans son antre un décor lunaire, « une lune symbolique ». De manière extrêmement simple, *La Plume* réalise l'union des oppositions dans le lieu même de spectacle. Un autre élément du décor met davantage en évidence cette pratique. Il s'agit notamment de la décoration murale de la cave qui juxtapose les portraits des écrivains et des artistes publiés dans chaque numéro de la revue. En vérité, comme nous renseigne la couverture intérieure de 1891, « chaque livraison contient un portrait – hors texte – et un autographe d'écrivain ou d'artiste en vue, d'un Jeune autant que possible ». *La Plume* publie ainsi, comme *L'Hydropathe* mais sans charge caricaturale, une série de portraits aussi bien d'artistes consacrés que de débutants ayant des conceptions extrêmement diverses de l'art et de la littérature, qu'on affiche par la suite sur les murs de la cave du Soleil d'Or. Le lieu de spectacle exhibe l'unité d'une multiplicité de conceptions artistiques, unité assurée également par le choix du genre unique du portrait, et apparemment ouverte puisque chaque semaine un autre portrait rejoint la parade.

---

[1] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p. 345.

[2] Cette dernière opposition, qui joue aussi un rôle important chez les Hydropathes et au Chat Noir, a été soulignée par Aurélien Scholl dans sa préface au livre de Léon Maillard, *op. cit.*, p. 10 : « L'un dit ses vers, l'autre entonne sa chanson ; à l'idéaliste, au rêveur, succède le chanteur satirique : le rire après l'émotion ».

La publication des portraits est perçue comme une sorte de défilé qui correspond à la succession sur la scène des récitants et chansonniers pendant les soirées, notamment par le président du premier banquet de *La Plume*, Aurélien Scholl, qui, dans sa préface aux livre de souvenirs de Maillard, utilise le mot « silhouettes » qui à cette époque renvoie directement au théâtre d'ombres : « Et Deschamps qui ne néglige rien, publie les silhouettes de sa pléiade, il n'y a pas moins de quatre-vingt-treize portraits dans un de ces derniers numéros. C'est notre cher et grand Paul Verlaine qui ouvre la marche »[1]. Effectivement, dans *La Plume* n° 76 du 15 juin 1892, Léon Maillard publie « Histoire des Samedis de 'La Plume' » encadrée par un autre article, intitulé « Les Poètes », qui comprend des portraits d'écrivains accompagnés de morceaux de leurs œuvres[2]. Cette « marche » des poètes est en effet ouverte par la figure de Paul Verlaine, ce qui réalise dans le monde de l'art le souhait exprimé par le poète Terminus dans la revue *Ailleurs* de Maurice Donnay au théâtre d'ombres du Chat Noir. En 1894, le journaliste Georges Docquois réunira quatre-vingt-neuf opinions des poètes qu'il publiera sous le titre de « Congrès des Poètes » dans *La Plume* n° 132 du 15 octobre. A l'issue de ce Congrès démocratique, le « divin Verlaine » (*La Plume* n° 131 du 1er octobre 1894) sera élu Prince des Poètes pour succéder au poète parnassien Leconte de Lisle.

Le Théâtre Minuscule

Réalisant un projet d'abord scriptural, la série de critiques d'art de 1892 « Salon de *La Plume* », la publication organise de 1894 à 1899 des expositions mensuelles d'art contemporain dans ses locaux du 31 rue Bonaparte sous le nom de « Salon des Cent ». On y expose notamment les œuvres d'artistes membres de la société du Salon des Cent, créée et patronnée par la revue même. Dans ce « Hall de la Plume », l'illustrateur Andhré des Gachons et son frère, l'écrivain Jacques des Gachons, conçoivent en décembre 1893 une nouvelle forme de théâtre de projection baptisée « le théâtre minuscule ». Le 2 décembre 1893, les frères des Gachons y présentent la première partie du lumino-conte *Le Prince Naïf*, *Le Prince Naïf héritier d'une race maudite*, illustrée de 16 décors. La représentation de la seconde partie *Le doux seigneur Jehan, par le monde mauvais, vers sa fiancée* est annoncée pour janvier 1894 dans l'édition du *Prince Naïf* de décembre 1894. *Le Prince Naïf* est représenté en entier,

[1] Aurélien Scholl, *op. cit.*, p. 10.
[2] Léon Maillard reprendra cet article dans *La Lutte idéale. Les Soirs de La Plume* paru la même année, mais l'ordre des portraits sera différent, le texte de Maillard n'étant plus encadré, comme dans la revue, par la suite des poètes et des fragments de leurs œuvres.

avec 32 décors et une musique de Henri Quittard, le 16 janvier 1895, à l'occasion de l'exposition des œuvres d'Andhré des Gachons au Salon des Cent[1]. Diverses autres légendes ou « imageries » ont vraisemblablement été créées par les frères des Gachons ou par d'autres artistes au Théâtre Minuscule. Ainsi, Jean Lorrain fait représenter *Le Conte du bohémien* avec 14 décors d'Andhré des Gachons et une musique de scène de Charles Silver en décembre 1895, à la suite d'une reprise du *Prince Naïf*. *Le Prince Naïf* et *Le Conte du bohémien* semblent avoir toutefois été les représentations qui ont le plus retenu l'attention des critiques[2].

L'illustrateur Andhré des Gachons ou l'Imagier, comme il aime s'appeler lui-même, en suggérant par son prénom et son surnom sa préférence esthétique pour un passé moyenâgeux, se fait remarquer au Salon des Indépendants du Champ de Mars en 1891, fondé par les dissidents du Salon officiel. Il participe ensuite aux Salons de la Rose Croix organisés par l'écrivain mystique Joséphin Péladan dans diverses galeries parisiennes de 1892 à 1897. Ces salons printaniers associent déjà aux expositions des concerts et des représentations théâtrales qui visent à promouvoir un théâtre d'initiation selon le modèle de *Parsifal* de Richard Wagner et, en concevant des rituels artistiques inspirés du catholicisme, à créer une religion de l'art qui assure la rédemption de la société contemporaine[3]. En 1894, les frères des Gachons fondent *L'Album des légendes*, devenu en 1895 *Le Livre des légendes*, une collection périodique de poèmes, contes et légendes rédigés par des écrivains associés au mouvement symboliste, comme Stuart Merrill ou Henri de Régnier. Mettant en œuvre une conception idéaliste de l'art, la représentation doit permettre, selon eux, de retrouver une spiritualité à travers un genre mineur de théâtre, en s'appuyant sur deux schémas qui rappellent les origines religieuses du théâtre, l'initiation et la parabole.

Suivant le conseil de Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, selon lequel l'artiste devrait accomplir un retour volontaire à l'enfant « toujours ivre », qui absorbe la forme et la couleur avec une curiosité joyeuse, les frères des Gachons se tournent vers le naïf censée être inhérent au conte, un genre qui appartient à la tradition orale, à la culture populaire et au monde enfantin. Ce que Jean-Pierre Sarrazac souligne à propos de la parabole s'applique

---

[1] Andhré et Jacques des Gachons, *Le Prince Naïf*, Paris, Edmond Girard, 1894. L'édition, assez soignée, est limitée à 202 exemplaires. Elle comprend les reproductions en noir et blanc et en couleur de quelques-uns des décors réalisés par Andhré des Gachons.

[2] Des représentations intitulées *La Tour noire*, *Les Amants Lys* et *Les Petites ambitieuses* sont signalées dans *La Plume* n° 159 du 1er décembre 1895. Cette livraison est consacrée à Andhré des Gachons et dresse une revue de la presse de 1894 et 1895, dans laquelle de nombreux articles se rapportent au Théâtre Minuscule. Ces articles se réfèrent surtout au *Prince Naïf* des frères des Gachons et au *Conte du bohémien* de Jean Lorrain.

[3] Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, pp. 117-133.

aussi au conte tel qu'il est pratiqué au Théâtre Minuscule : il « [ramène] les questions les plus complexes, par exemples politiques, religieuses ou métaphysiques, dans la sphère du concret et du familier »[1]. En remontant vers les origines, il retrouve l'intimité primordiale avec le monde, il rétablit la fraîcheur du premier regard.

L'appellation « lumino-conte » désigne un hybride à travers les deux médiums utilisés, la lumière et la voix. Remis à la mode par les romantiques, le conte renvoie à une tradition orale multiséculaire et quasi universelle. Il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux, dans le but de distraire tout en présentant une morale. Il a donc une fin pédagogique ou édifiante. L'autre indication générique, celle de légende[2], liée à l'entreprise éditoriale des frères des Gachons suggère aussi un retour aux sources, à la création populaire anonyme qui consacre cette fois l'union de l'historique et du mythique. En effet, la légende présente des événements extraordinaires comme historiquement vrais, comme authentiques, mais embellis. Dans ses *Trois contes* de 1877, Flaubert est le premier à allier les deux notions, revendiquant explicitement le modèle du vitrail dans *La légende de saint Julien l'Hospitalier*. Le latin *legenda*, « ce qui est à lire », « ce qui doit être lu », désigne à l'origine des récits hagiographiques qu'on doit lire pour y trouver des modèles de vie, comme le célèbre recueil médiéval de *La Légende dorée*, composé par Jacques de Voragine. Ces histoires, qu'on retrouve aussi sur les vitraux des églises, sont construites selon le schéma exemplaire d'une jeunesse peu religieuse, suivie d'une conversion, puis du martyre[3]. Le mot « légende » possède en tout cas, comme le nom et le surnom d'Andhré des Gachons, une forte connotation médievale.

La légende offre donc un cadre très ancien où les images des vitraux des églises entretiennent une relation privilégiée avec des textes destinés à la lecture (orale), avec l'écriture et la parole. Faisant partie d'un espace sacré, les vitraux l'ouvrent à la lumière tout en le protégeant. Ils constituent l'une des images occidentales fondamentales, d'origine religieuse, de « la liaison-déliaison », de l'union et de la coupure, comme le sont dans des contextes différents le rideau, le voile, l'hymen ou la membrane de l'osmose (Artaud). Autant

---

[1] Jean-Pierre Sarrazac, « Parabole (Pièce-) », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 2003, pp. 1233-1234.

[2] Dans la rubrique « Théâtres » de *La Plume* n° 160 du 15 décembre 1895, les deux pièces sont annoncées à la fois comme lumino-contes et comme légendes : « HALL DE LA PLUME, THEATRE MINUSCULE : *Le prince naïf*, lumino-conte de Jacques des Gachons, 32 décors d'Andhré des Gachons, musique de scène d'Henri Quittard, légende contée par Mlle Rose Syma, *le Conte du bohémien*, lumino-conte de Jean Lorrain, 14 décors d'Andhré des Gachons, musique de scène de Charles Silver, légende contée par Mlle Marthe Mellot.

[3] Isabelle Ladouar, « Légende », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 340-341.

de matérialisations du dispositif de l'écran dont Stéphane Lojkine a montré le rôle fondamental dans la culture occidentale, au moins depuis la théorisation de la perspective par *De pictura* d'Alberti (1435), selon laquelle le regard ne voit que par l'entremise d'un écran : « C'est parce qu'Alberti définit la vision comme projection d'un cône que vient couper l'écran-image de la représentation et qu'il théorise la représentation picturale comme adaptation au support pictural de la pyramide visuelle, que l'écran s'impose dans notre culture, de façon discrète mais pour ainsi dire hégémonique, comme le mécanisme phénoménologique qui servira de modèle à toutes les représentations »[1].

Tout comme les sculptures des portails des cathédrales gothiques qui ont tant fasciné les écrivains romantiques, en particulier Hugo, et qui marquent davantage la séparation de l'espace profane, les vitraux représentent eux aussi une bible des pauvres, un substitut des livres dogmatiques pour tous ceux qui ne peuvent se les procurer à une époque sans imprimerie. Un substitut dont la beauté de loin plus fragile, plus éphémère que celle de la pierre des portails, est soumise aux métamorphoses du jour, de la lumière sacrée du soleil, qui comme dans le mythe de la caverne de Platon peut difficilement être contemplée de face. Ainsi, le vitrail « condense les deux fonctions contradictoires de tout écran et de toute représentation en général : sa fonction d'exposition et sa fonction d'occultation »[2]. Il filtre la lumière divine, il protège de l'affrontement nécessairement fatal avec le Réel, que ce soit le cœur intime, la nature vraie des choses, Dieu ou la mort. Mais en même temps il apporte une médiation, une réconciliation symbolique, il met en rapport avec l'au-delà irreprésentable, non tant par le sujet des légendes que par sa matérialité même qui permet le passage de la lumière.

Les images des vitraux jouent le rôle de « supplément » par rapport aux légendes, au sens que Jacques Derrida donne à ce mot dans *De la grammatologie* (1967), en en faisant le propre de tout signe par rapport à la chose :

> « […] le concept de supplément – qui détermine ici celui d'image représentative – abrite en lui deux significations dont la cohabitation est aussi étrange que nécessaire. Le supplément s'ajoute, il est un surplus, une plénitude enrichissant une autre plénitude, le *comble* de la présence. Il cumule et accumule la présence […] Mais le supplément supplée. Il ne s'ajoute que pour remplacer. Il intervient ou s'insinue *à-la-place-de* ; s'il comble, c'est comme on comble un vide. S'il représente et fait image, c'est par le défaut antérieur d'une présence […] Le signe est toujours le supplément de la chose même

[1] Stéphane Lojkine, dir., *L'Ecran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16e au 20e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, en particulier l'« Introduction », pp. 7-60 : la notion de « liaison-déliaison » y est mentionnée à la page 35, la formalisation du regard par Alberti à la page 50.

[2] Philippe Ortel, « Le Stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle », *L'Ecran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16e au 20e siècle*, *op. cit.*, p. 142.

> […] qu'il s'ajoute ou qu'il se substitue, le supplément est *extérieur*, hors de la positivité à laquelle il se surajoute, étranger à ce qui, pour être par lui remplacé, doit être autre que lui. A la différence du *complément*, disent les dictionnaires, le supplément est une 'addition *extérieure*' (Robert)»[1].

L'image picturale est plus près du Réel, parce que son mode de signification relève de l'icône (mais plus éloignée que l'indice, la photo par exemple), tandis que dans le langage qui, selon la distinction établie par Charles Pierce, relève du symbole, d'un système sémiotique second, se manifeste une coupure sémiotique fondamentale, comme le rappelle Arnaud Rykner, entre le signifiant et le signifié. La littérature va ainsi se servir de ce qui lui est étranger pour percer l'écran qui cache le réel, pour produire ce percement de l'écran que Roland Barthes appelle « punctum » par opposition au « studium » dans son essai sur la photographie de 1979, *La Chambre claire* : si le studium est une donnée culturelle, un code, enfin un écran qui occulte, le punctum, lui, est un détail, « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure » », qui traverse, fouette ou zèbre le studium et qui me fait accéder à quelque chose d'essentiel[2].

Les frères des Gachons reprennent (en reserrant) cette alliance médiévale particulière de la légende et de l'image, pour en faire un spectacle dans le lieu culturel marginal que constitue le hall d'exposition d'une rédaction, alternative permanente mais plus modeste aux Salons annuels de peinture. Les critiques ne manquent pas de remarquer la technique du vitrail caractéristique des dessins d'Andhré des Gachons. Jean Lorrain écrit ainsi dans le *Journal* du 15 novembre 1895, en se référant seulement à l'exposition d'Andhré des Gachons et non au Théâtre Minuscule :

> « Ici, nous entrons en plein rêve : dans des paysages de légende aux forêts violettes, à la floraison mystique et aux ciels d'orage rose soufre et or vert, des créatures délicatement élancées, aux gestes un peu raides de statuettes, traversent ces décors de jadis, et des noms délicieux voltigent le long de devises déroulées autour de ces passantes de rêve. C'est un art naïf et compliqué d'enlumineur de missels, mais un art où se révèle violemment intellectuelle, une rare imagination de poète. La nature, M. Andhré des Gachons semble l'avoir étudiée et comprise à travers un prisme de vitrail, et toute la flore gothique des flamboyantes cathédrales jaillit en hampes fuselées ou s'épanouit en rosaces sur la robe de ses héroïnes et dans l'herbe de ses paysages »[3].

---

[1] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 208.
[2] Roland Barthes, *La Chambre claire*, *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Seuil, 1995, pp. 1126 et 1136. Dans *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004, Arnaud Rykner discute le dispositif de l'écran en s'appuyant sur la distinction établie par Barthes entre studium et punctum.
[3] Jean Lorrain cité dans *La Plume* n° 159 du 1er décembre 1895, p. 537.

Le dessin est par conséquent déjà perçu/conçu comme un dispositif, comme prenant pour modèle « une structure dans l'espace »[1] (les arts de la *graphé*, littérature et peinture, sont caractérisés l'un par la structure, l'autre par la planéité ; par contre, le dispositif met en jeu un espace tridimmensionnel).

Mais ce qui identifie le dessin au vitrail, au delà de la couleur, la ligne des figures, l'abondance des motifs végétaux, c'est aussi la mise en dispositif (dans un espace tridimensionnel) du plat du dessin, un dispositif à l'intérieur duquel le papier peint se transforme en un écran traversé par la lumière, en une fenêtre vers l'au-delà. Un papier transparent peint à l'aquarelle, que certains prendront pour du verre, mais qui rappelle le plat et la matière de la page.

Ce théâtre-récit, qu'on pourrait aussi appeler forme épique de théâtre, comporte un conteur – l'auteur – assisté éventuellement d'une actrice. Peu à peu, comme nous l'apprend la rubrique « Théâtres » de *La Plume* n° 160 du 15 décembre 1895, les voix féminines de ces actrices connues, « douces voix de rêve »[2], en viennent à remplacer celles des hommes. La voix féminine parvient, semble-t-il, à mieux suggérer le mystère que la prose rythmée se donne comme but de créer. Il s'agit en fait de « voix off », de voix sans présence corporelle ou plutôt dont la présence est saisie comme absence, le corps étant caché derrière l'écran. L'expérience se veut mystique, une expression du rêve et de l'idéal. Comme dans le théâtre symboliste à la même époque, il existe donc chez les artistes du Théâtre Minuscule un souci de débarrasser la scène d'une corporalité quelque peu encombrante, de créer ainsi une sensation d'irréalité et d'impondérabilité. Cette voix au corps caché, voix lente et monocorde annule la distinction entre récitation et lecture. Le poète peut tout aussi bien lire derrière l'écran. « Diction *non ponctuée* », non interprétative, « lecture-écriture », écrit Henri Meschonnic à propos de la tradition monocorde, « oraculaire, hiératique », où s'inscrit le symbolisme et dont il voit le modèle dans une voix un peu différente, « la voix basse, égale, sans le moindre 'effet', presque à soi-même » de Mallarmé lisant *Un coup de dés* à Valéry : « Elle ne cherche à imiter ou à vivre aucune nature, aucune expressivité »[3].

La voix est, au Théâtre Minuscule, comme au théâtre symboliste d'ailleurs, une voix psalmodiée. « Voix psalmodique » dit un critique, « voix mystérieuse » écrit un autre. Un troisième note même dans *Pages littéraires* de Genève que « le poète lit lentement, sur un ton

[1] Stéphane Lojkine, *op. cit.*, p. 38. Pour la distinction entre structure et dispositif, voir aussi Arnaud Rykner, *op. cit*.
[2] Achille Segard, « Théâtres », *La Plume* n° 160 du 15 décembre 1895.
[3] Henri Meschonnic, « Le Poème et la voix », *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, pp. 277-296.

de mélopée »[1]. Cette voix symboliste, dépersonnalisée, non interprétative, non expressive, contribue à renforcer l'atmosphère religieuse que la mise en scène dans son ensemble tend à réaliser. En effet, l'intime salle carrée du Hall du Salon des Cent est dès le début de la représentation plongée dans l'obscurité, une musique lente se fait entendre, puis une très petite baie (« comme un mouchoir de batiste ») s'ouvre dans une sorte de paravent dressé dans un coin, près de la porte d'entrée, perçue comme « un lumineux tableau », « un cadre de tableautin » ou « une fenêtre lumineuse »[2]. Dans cette ouverture, trou ou fenêtre, *défilent* les aquarelles « décors » qui sont décrits de manière concise au début de chaque tableau. Les spectateurs admirent ainsi une succession de tableaux dans lesquels rien ne change, rien ne s'anime, par opposition à ce qui arrive au Chat Noir avec les silhouettes de zinc et les changements de lumière. Au Théâtre Minuscule, ce qu'on voit relève de l'ordre de l'absolument statique, du figé. Au tableau au sens dramatique de subdivision de l'acte ou, comme ici, d'unité de la pièce qui s'accompagne d'un changement de décor correspond, dans l'espace théâtral, un tableau au sens d'œuvre picturale. Au tableau qui manifeste une unité spatiale mais se déroule dans le temps correspond un arrêt, une suspension du temps.

La légende est un récit de la vie du saint du jour qui est lu au réfectoire, salle où une communauté religieuse prend ses repas en commun, et à l'église, lieu sacré où se rassemble la communauté, en particulier à l'office des matines (*Trésor de la langue française*). Non seulement l'appellation générique, mais aussi le décor médiéval, à la fois dit et montré, l'emploi de l'allégorie, le nom du héros (Jehan), les costumes peints font de l'écran un équivalent du vitrail médiéval et donc de l'espace théâtral un espace communautaire sacré. Là intervient encore l'espace performatif. Mais cette fois c'est comme élément d'un ensemble que le décor médiéval non seulement mentionné dans les didascalies, comme le veut la tradition, mais aussi faisant partie de chaque tableau à la représentation, se rapporte à l'espace théâtral.

Le fait qu'il y a au début du spectacle un paravent opaque dans lequel s'ouvre un petit trou, suggère que l'aquarelle-écran-filtre est montrée comme étant dans sa totalité un punctum, établissant, ensemble avec la voix grave, dont le corps a été écarté, mais aussi avec la musique, une médiation avec l'au-delà que la lumière désigne.

Mais quelles histoires mettent plus exactement en scène les deux lumino-contes les plus importants de *La Plume* ?

---

[1] *La Plume* n° 160 du 15 décembre 1895.
[2] *Id.*

Le Prince Naïf est un récit d'initiation. Il rappelle par certains côtés *Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, publié dans son ensemble en 1885 et 1890 et représenté au Théâtre de l'Oeuvre en février 1894, dont Andhré des Gachons a dessinée des personnages, ou encore le conte *Igitur* de Mallarmé qui n'a été publié qu'en 1925. Comme les héros de ces deux textes qui restent néanmoins très différents, le Prince Naïf – Jehan dans la deuxième partie de la pièce – est le dernier héritier d'une race maudite, coupable d'horribles crimes que le héros, voué à la mort comme ses parents, parvient finalement à racheter. Il s'agit donc d'un récit messianique. La première scène a comme décor « parmi de sombres forêts, - à travers lesquelles on devine de terribles sentiers vers la mort, - le château énorme, Moloch attendant ses proies quotidiennes. A droite, la mer, immense »[1]. De nouveau apparaît, comme personnage et comme décor ou fond, cette mer si importante dans les pratiques esthétiques de *La Plume*, qui est aussi, depuis *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo, une représentation clé de l'inconnu et de l'indicible.

Le seigneur du château n'épargne aucun de ceux qui s'aventurent sur son domaine. Mais le prince se tient à l'écart du massacre quotidien d'en bas, préférant passer le temps à rêver sur la dernière terrasse du château.

Le troisième tableau de la pièce, « Funèbre procession », présente le châtiment des habitants du château, foule hypnotisée engloutie par la mer :

> « Décor : le mur du château que bat la mer gourmande de cadavres. La langue des vagues écume de délice extrême.
>
> Tous, en même temps, se sont levés, avec un grand frisson, inexplicable : les seigneurs et les dames, les pages et les serviteurs, et tous, à pas rythmés, s'en vont, un à un, les yeux fermés, - ignorant le voisin, s'ignorant eux-mêmes […] Ils s'en viennent dans la Grande Salle Froide qui donne sur la mer, attirés par une force inconnue. Et tous, l'une après l'un, s'éveillent au moment de tomber dans le vide, jusqu'à la gueule des vagues, - à l'instant où ils ne peuvent plus se retenir. L'épouvante des clameurs se scande de brefs cris d'effroi mortel.
>
> Ainsi finit une race maudite ».

Seul le prince survit à ce massacre. En tentant de s'enfuir loin du château, il traverse plusieurs pièces désertes, peuplés uniquement de voix et de bruits, où il apprend qu'il est, lui aussi, condamné à mort. Dans « une salle d'horreur », où « des ruisseaux de sang coulent d'une porte de cachot », où « de la citerne des empalés montent des odeurs de cadavres », le petit prince est terrifié par des cris et des paroles *sans corps* qui lui annoncent la mort. La scène se répète ensuite dans différents décors macabres, d'abord dans « une sorte de caveau verdâtre, au plafond suintant de résidus de vieux crimes », où les voix semblent tomber du

[1] Andhré et Jacques des Gachons, *Le Prince Naïf*, *op. cit*.

plafond, accompagnées de bruits sourds « des pas lents, des corps traînés, des chutes de chairs molles et lourdes », puis dans un cimetière où le prince s'arrête dans sa fuite, en sortant d'une caverne. Là, entre une petite chapelle funèbre et une pierre tombale où s'engouffre une procession de fantômes, il écoute de nouveau l'histoire coupable de sa race et le châtiment qu'il ne saura éviter. Au petit matin, il descend dans « une vallée toute fraîche, de fougères et de ruisselets », où il rencontre la vierge aux yeux clairs qui lui apparaît sous la forme d'une fleur extraordinaire : « d'un massif de muguets et de lys, venait de sortir une fleur étrange, à la tige souple et balancée, une fleur merveilleusement belle, aux couleurs inusitées » (fragment rythmé, composé, comme les vers impairs, de quatre ennéasyllabes et un heptasyllabe).

Dans la deuxième partie du conte, Jehan doit quitter le village aux toits roses et Yvonne, sa fiancée, pour connaître les péchés du monde et les surmonter. Il emporte un lys qu'il doit garder pur et vivant jusqu'à la veille de ses noces. Dans « une grotte aux formes attirantes », au bord du sentier, il rencontre « la femme aux yeux de caresses félines », toute nue sous sa lourde chevelure rousse, tentatrice qui, comme on l'apprend à la fin, le guide à travers « le monde mauvais ». Reprenant le schéma des rites de passage fondés sur une mort symbolique suivie d'un retour purifié à la vie, ce périple souterrain confronte le prince naïf à une succession d'allégories féminines figurant les péchés « chrétiens » poétisés, travestis en personnages de conte ou de féerie : la fée appétissante au château en forme d'une table à manger, la Reine Alanguie, la Fée Envie, etc. Mais le prince passe à côté des châteaux entrevus sans le moindre souci. Le récif d'orgueil semble le seul danger véritable : Jehan s'avance vers « la tour énorme d'orgueil » en pleine mer, mais « une bonne fée des eaux, aux vêtements d'algues, aux longs cheveux en cascade d'or » souffle le bon vent qui l'en éloigne.

A la fin du conte, le prince se trouve dans le caveau somptueux de ses « premiers ancêtres qui furent bons », où Dieu lui accorde enfin le pardon. Le prince comprend qu'il a été aidé pendant toute son initiation par sa sœur, la Princesse morte au matin de ses noces, qu'il entrevoit maintenant couchée « parmi les roses blanches et les fleurs de mai, [dans] une chapelle en colonnade d'azur », ses longs cheveux touchant la terre comme des colonnes. Jehan retourne dans le monde et retrouve sa fiancée parmi « des pommiers et des pins, du rose et du noir, des souvenirs et des espoirs ». Ensemble, ils reconnaissent enfin l'avenir comme une très longue et très droite avenue vers le bonheur.

En se référant aux péchés capitaux tout en les affublant d'un voile féerique, *Le Prince Naïf* ne reprend pas d'histoire connue, mais mélange des éléments chrétiens comme par

exemple le thème de la tentation avec des thèmes classiques du conte et de la féerie, notamment la lutte entre la bonne et la mauvaise fée[1]. Les personnages de ce lumino-conte incarnent des idées d'une façon ludique sans les rendre pourtant entièrement explicites. La corruption du monde réel est rachetée finalement au bout d'un périple destiné à éprouver la pureté et l'innocence qui sont à la fois présentes et absentes à l'origine. Pur sans l'être vraiment, à cause des péchés de ses ancêtres, Jehan réussit par ses exploits à rétablir l'état paradisiaque, l'harmonie entre l'idéal et la réalité pour utiliser le vocabulaire philosophique de l'époque. Le conte est une idylle comme la souhaite Schiller dans *La Poésie naïve et sentimentale*, qui n'est plus seulement confinée « aux temps qui précédèrent les premiers jours de la civilisation, à l'enfance de l'humanité », mais qui se projette aussi comme idéal pour l'humanité, un état d'harmonie entre la réalité et l'idéal, entre la civilisation et la nature que Schiller affirme être le but ultime de l'art et qui est symbolisé dans *Le Prince Naïf* par l'union finale entre la connaissance et la naïveté ou intimité avec la nature, Jehan qui a acquis l'expérience du monde et la vierge aux yeux clairs, fleur des fleurs[2].

Le Conte du bohémien de Jean Lorrain se passe aussi au Moyen Age. Un mystérieux et invisible musicien établi dans la forêt des Ardennes provoque avec son chant qui marie une voix passionnée et poignante au son mélancolique de la guitare une extraordinaire explosion de vie et d'amour, un souffle déchaîné de débauche parmi les plantes, les animaux et les êtres humains. A tel point que le duc de Lorraine prend la décision de délivrer son peuple de ce maudit sorcier qui chante désespérément nuit et jour. Egarés dans la forêt, le duc et ses hommes rencontrent finalement leur homme – un bohémien qu'ils ramènent pieds et poings liés dans le palais ducal de Metz. L'étrange musicien à la beauté divine se mure dans un silence farouche et ne recommence à chanter que lorsque le duc enragé finit par le jeter dans un cul de basse-fosse. Sa « voix infiniment douce et triste » rassemble alors une véritable armée venue des quatre coins du monde pour le délivrer,

> « les gueux des routes, les va-nu-pieds et les rustres, toute la légion de misérables accourus à l'appel de leur chanteur ; ils l'avaient enfin retrouvé et cheminaient depuis l'aube, ivres de colère et de joie, et le crépuscule était plein de terribles menaces, de piques et de faulx brandies sur le ciel rose […] Ce fut une atroce tuerie sans pitié, sans merci : plus de trente mille morts demeurèrent sur le terrain […] Un ciel de braise et de sang saignait à l'horizon et, drapé jusqu'aux reins dans une claire chevelure, le musicien jetait avec son chant de vibrants éclats de rire et se mirait, penché sur une flaque de sang. Et le moine ensevelisseur reconnut le bohémien, le bohémien Amour, qui chante dans

[1] Paul Ginisty, *La Féerie*, Paris, Louis-Michaud, s.d.
[2] Friedrich Schiller, *La Poésie naïve et sentimentale*, *Esthétique*, trad. Ad. Regnier, Paris, Hachette, 1862.

> les bois pour les déshérités et les gueux, se tait dans les palais, se mire dans la Mort et n'aime que lui-même, l'Amour libre et sauvage comme la solitude »[1].

Le Conte du bohémien est une parabole dont le sens, à la différence du *Prince Naïf*, est explicité à la fin par une brève conclusion, la reconnaissance par le moine ensevelisseur du bohémien Amour. Mais comme *Le Prince Naïf*, le conte de Jean Lorrain met face à face, voire oppose l'un et le multiple, un héros et une foule qui sera décimée, mais qui entretient pourtant avec le héros un lien de parenté essentiel. Dans les deux histoires aussi, l'amour et la mort sont au cœur de l'action. Des deux côtés, c'est l'amour qui triomphe, bien que cet amour y soit différemment représenté : amour qui donne accès à une connaissance supérieure, au bien absolu et à Dieu, fondateur d'une éthique (*Le Prince Naïf*) ; Eros-Thanatos, beauté absolue, qui produit des expériences limite, mais funestes, qui perturbent irréversiblement l'ordre établi (*Le Conte du bohémien*). Ces lumino-contes présentent donc, de manière ludique et simple, des images ou des facettes différentes de l'amour, comme le fait le fameux *Banquet* de Platon qui s'interroge justement sur la nature de l'amour et l'accès qu'il donne au monde intelligible.

Le modèle même du banquet est repris par *La Plume* pour figurer une communion artistique de type élitiste que l'on analysera ci-après. Le Théâtre Minuscule s'inspire lui aussi d'un texte platonicien, à savoir du fameux mythe de la caverne du Livre VII de *La République*, dans lequel Platon représente les conditions de la connaissance humaine par une comparaison élaborée qui met en place un dispositif de projection qui combine le théâtre de marionnettes et le théâtre d'ombres : « Représente-toi des hommes dans une sorte d'habitation souterraine en forme de caverne », écrit d'abord Platon. Le chemin de la connaissance commence donc dans la caverne, lieu exemplaire de la rencontre avec la mort. Dans les deux lumino-contes, la caverne, grotte, caveau ou cul de basse-fosse (les cachots du donjon), joue un rôle décisif.

> « Représente-toi la lumière d'un feu qui brûle sur une hauteur loin derrière eux, continue Platon, et entre le feu et les hommes enchaînés, un chemin sur la hauteur, le long duquel tu peux voir l'élévation d'un petit mur, du genre de ces cloisons qu'on trouve chez les montreurs de marionnettes […] Par-dessus ces cloisons, ils montrent leurs merveilles […] toutes sortes d'objets fabriqués qui dépassent le muret, des statues d'hommes et d'autres animaux, façonnés en pierre, en bois et en toute espèce de matériau »[2]. On rencontre déjà chez Platon l'idée de défilé impliquant une hiérarchie (« celles qui défilaient habituellement avant les autres, lesquelles après et lesquelles ensemble »[3]).

---

[1] Jean Lorrain, *Conte du bohémien*, *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier, 1895, pp. 259-268.
[2] Platon, *op. cit.*, p. 358 et suivantes.
[3] *Ibid.*, p. 361.

A l'extérieur de la caverne platonicienne, où peu d'hommes peuvent accéder, il y a la lumière et « le seigneur de la lumière », le soleil, engendré par le souverain bien. Il faut souligner que toutes les représentations et les choses matérielles de la caverne, hiérarchisées par Platon, sont de l'ordre de l'indiciel. Ce sont soit des projections d'objets fabriqués avec de la matière (ombres), soit ces objets même fabriqués avec de la matière. Platon insiste beaucoup sur la matière dans son dialogue et place la réflexion dans l'eau à un point décisif de la remontée vers les objets réels et le vrai :

« Je crois bien qu'il aura besoin de s'habituer, s'il doit en venir à voir les choses d'en-haut. Il distinguerait d'abord plus aisément les ombres, et après cela, sur les eaux les images des hommes et des autres êtres qui s'y reflètent, et plus tard encore ces êtres eux-mêmes. A la suite de quoi, il pourrait contempler plus facilement, de nuit, ce qui se trouve dans le ciel, et le ciel lui-même, en dirigeant son regard vers la lumière des astres et de la lune, qu'il ne contemplerait de jour le soleil et sa lumière […] Alors, je pense que c'est seulement au terme de cela qu'il serait enfin capable de discerner le soleil, non pas dans ses manifestations sur les eaux ou dans un lieu qui lui est étranger, mais lui-même en lui-même, dans son espace propre, et de le contempler tel qu'il est »[1].

En intégrant de l'iconique, plus éloigné du réel que l'ombre, dans un dispositif qui normalement emploie et produit de l'indiciel, non pas comme une projection, mais comme substitut de la toile ou du mur sur lequel n'est projetée aucune ombre, mais de la lumière pure, le Théâtre Minuscule fait d'abord du dessin une matière de réflexion, comme l'eau du texte platonicien. Ce n'est pas pour rien finalement que les dessins d'Andhré des Gachons sont des aquarelles.

Si on fait attention au motif du reflet dans *Le Conte du bohémien*, on remarque que chaque fois que le bohémien, comme Narcisse, admire sa beauté dans une surface liquide dans laquelle se reflètent également la lune ou le soleil crépusculaire, il ne peut s'empêcher de chanter et sa musique, vocale, mais sans mots, accompagnée d'une musique instrumentale, provoque une extase non seulement chez lui, mais aussi chez ceux qui l'écoutent. Triple expérience qui abolit les limites et qui déclenche la jouissance, la mort et enfin la reconnaissance. Voilà pour comparer les trois passages où Jean Lorrain réécrit le mythe de Narcisse, enfant des eaux, de la nymphe Liriope aux cheveux d'azur et du fleuve Céphise :

« Le bohémien était là ! Debout au bord d'une source, il se penchait follement sous un froid rayon de lune et, sa guitare à la main, se mirait dans l'onde, enivré de sa propre image,

[1] *Ibid.*, p. 360.

comme entraîné et fléchi vers l'eau par le poids de ses cheveux, une coulée de soie jaune chimériquement longue, et les joyeux arpèges pétillaient sous ses doigts » (p. 263)

« Or, à quelque temps de là, par une orageuse nuit d'août, un des geôliers de la prison de ville entendit s'élever des cachots du donjon une voix infiniment douce et triste. Une tumultueuse musique l'accompagnait, frémissante, stridente et joyeuse à la fois ; c'était comme une eau mélodieuse qui montait dans la tour et battait les murailles. Une lune énorme, fantasque, d'un or jaune riait aux barreaux de sa fenêtre, étamant comme un miroir l'eau d'une large écuelle posée à terre ; et penché sur le reflet de l'astre, le bohémien s'y mirait et chantait à gorge déployée, enveloppé de la tête aux pieds dans la nappe jaune de ses cheveux » (pp. 265-266)

« Mais à quelques jours de là, comme le supérieur des frères de la Miséricorde rôdait avec quelques-uns des siens sur le champ de bataille pour y recueillir et ensevelir les morts, une captieuse musique éclatait tout à coup au-dessus du charnier et, ayant levé la tête, le moine aperçut un jeune et svelte garçon qui chantait et riait, la guitare à la main, debout sur un tertre encombré de cadavres.

Un ciel de braise et de sang saignait à l'horizon et, drapé jusqu'aux reins dans une claire chevelure, le musicien jetait avec son chant de vibrants éclats de rire et se mirait, penché sur une flaque de sang.

Et le moine ensevelisseur reconnut le bohémien, le bohémien Amour […] » (pp. 267-268)

Dans cette réécriture du mythe, l'on voit que c'est le reflet de la lumière de la lune ou du crépuscule « de braise et de sang » dans des surfaces liquides, l'eau de la source, l'eau de l'écuelle et la flaque de sang, qui attire le garçon. Dans la surface miroir, les deux reflets se superposent, celui des astres et celui du jeune homme, dont les longs cheveux d'or qui l'enveloppent rappellent le soleil. La souveraine beauté (sans qu'il soit encore question du bien) s'admire dans son propre reflet et le reflet des astres, et c'est de cette séparation que naît instantanément la musique. La musique est à la fois le résultat de la coupure et ce qui la dépasse, parce qu'elle est semble être hors de tout système sémiotique, tout comme le bohémien est hors de l'ordre social. Cependant, le rapport de la musique avec le liquide qui sert de support au reflet, n'est pas d'une absolue hétérogénéité. Les deux médiums renvoient en dernier lieu, comme les cheveux d'or du bohémien (« une coulée »), à l'eau, les cheveux et la musique de manière métaphorique : « c'était comme une eau mélodieuse qui montait dans la tour et battait les murailles ». Mais l'expérience de la rencontre avec ce qui abolit les limites est dangereuse, fatale, sauf peut-être pour les religieux qui ont l'habitude de l'interprétation allégorique. Eux seuls peuvent reconnaître le dieu et la beauté absolue.

Le dispositif de la représentation dans le Hall des Cents est donc une transposition du dispositif que le conte met en place au niveau de la fiction. Cette relation de mise en abyme vise à donner au langage le pouvoir de l'aquarelle vitrail et le pouvoir de la musique d'établir une médiation avec l'irreprésentable. Comme la musique, la voix doit retrouver une efficacité

magique, cette force d'incantation que la musique du bohémien exerce dans l'histoire. Le langage acquiert cette efficacité par l'oralité parce que la parole la crée en l'éprouvant devant une assemblée. Le public du Hall des Cent est tout à fait opposé aux derniers spectateurs du bohémien, les frères de la Miséricorde, qui sont seulement capables de reconnaître le bohémien et non de vivre l'extase que sa musique engendre. Ce public mondain est composé en grande partie de femmes. *La Plume* réussit alors à établir trois publics différents, auxquels sont réservés des lieux de spectacle distincts et des représentations qui sont censées leur correspondre : la cave du Soleil d'Or, c'est l'espace intermédiaire où les femmes sont en minorité, tolérées ; le Hall des Cents, c'est l'espace féminin par excellence ; et enfin, l'espace du banquet – réservé à une élite masculine.

L'espace performatif du banquet

La Plume s'approprie, comme elle l'a fait plus d'une fois, une production iconographique individuelle, celle du poète marginal qui incarne « l'idéal-type »[1] de l'artiste bohème à cette époque, celui-là même qui a consacré publiquement la représentation de poète maudit en 1883. Admirablement dessinée par Paul Verlaine pendant son séjour à l'Hospice Broussais en 1889[2], l'image souligne indirectement, voire établit devant tous la fraternité des arts, qui semble devoir être réaffirmée d'une façon ou d'une autre à chaque époque depuis le romantisme, de la poésie et de l'art pictural en particulier, mais aussi de l'art dramatique, et même, grâce à une allusion au thyrse baudelairien, de la musique. Par certains détails, par son appropriation par une collectivité, l'image devient normative. Elle contribue à la construction de l'identité collective de l'artiste. Elle rend collective pour ainsi dire la singularité.

Cette image de *La Plume* n° 24 du 15 avril 1890, intitulée « Une Soirée chez Paul Verlaine », présente un jeune poète habillé à la dernière mode en train de réciter des vers devant des auditeurs serrés, qui l'écoutent avec une attention presque religieuse. Grâce à sa posture théâtrale de magicien (dans sa main gauche il tient un chapeau noir haut-de-forme à l'envers), il a l'air d'un maître des cérémonies qui crée une atmosphère magique dans la pièce, au moyen de gestes et d'objets rituels. La présence de quelques visages collés à la vitre, à l'opposé même de la position des spectateurs lecteurs de *La Plume*, renforce cette impression générale et suggère le caractère exclusif du "cercle", au centre duquel se trouve le dispositif même de l'écran, un éventail peint déployé, qui cache en partie le visage, selon toutes apparences, du poète Stéphane Mallarmé.

La représentation du moment poétique comme une mise en scène rituelle est typique de *La Plume*. Les comptes rendus des soirées littéraires insistent sur le culte voué par les jeunes artistes à Verlaine, le Maître par excellence et le prince des poètes (en 1894, à l'issue, paradoxalement, d'un congrès démocratique) : « le calme religieux avec lequel a été écoutée la poésie de Verlaine dite par le Maître lui-même, on n'aurait jamais cru que nous étions dans une salle de café, mais plutôt dans un sanctuaire consacré à un dieu fort révéré »[3]. Il s'agit bien là d'une représentation de la supériorité aristocratique du poète, de l'idéal d'excellence artistique, qui s'appuie sur le modèle théologique du prêtre. Déplacement des valeurs de la

[1] La notion est proposée par Nathalie Heinich dans *L'Elite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 274.
[2] « Echos », *La Plume* n° 25 du 1er mai 1890.
[3] *La Plume* n° 28 du 15 juin 1890.

religion vers l'art inauguré par le romantisme, notamment par *Le Chef-œuvre inconnu* de Balzac (1831), qui fait de la vocation un trait essentiel de l'artiste (romantique) : « Investi par la passion (le désir, engendrement, le corps), l'art l'est aussi par la religion (le sacré, l'ésotérique, l'esprit), devenant ainsi une mystique, une '*mission*' […] Mais c'est une religion sans institution : autant dire une forme de magie, dans sa triple dimension surnaturelle […], animiste […] et vitaliste »[1]. Pourtant, les collectivités plus formalisées de la fin du XIXe siècle comme celle de *La Plume*, qui ont cette conception mystique de l'art, cherchent à se pourvoir de formes institutionnelles propres, à travers leurs formes de sociabilité et surtout leurs représentations théâtrales.

Dans les mêmes comptes rendus anonymes, empreints d'humour, on relève néanmoins l'atmosphère de "cordialité communicative", de camaraderie, de fraternité qui règne parmi les artistes: "on finit par s'apercevoir que nous ne sommes pas une chapelle, créée pour les besoins d'un pontife ou d'une coterie, et l'on sort tout heureux de ces réunions amicales dans lesquelles chacun peut faire apprécier son talent ni au-dessus ni au-dessous de personne"[2]. Dans "Un Coin de nos soirées littéraires…" de Gaston Noury[3], la figure du maître est également absente, quoique le grand demi-cercle en arrière-plan puisse suggérer à la fois l'entrée voûtée d'une niche et le soleil (l'auréole de sainteté, la mission sacrée de l'art) : l'image souligne avant tout la jeunesse et l'air dégagé des jeunes hommes conversant au milieu des vapeurs d'alcool et la fumée des pipes et des cigarettes, dans la compagnie d'une quelconque Mme X ***.

L'image dénote une ambivalence (au sens explicité par Nathalie Heinich de « coexistence de valeurs hétérogènes […] qu'il s'agit pour les acteurs de rendre compatibles »[4]) qui caractérise également les commentaires des comptes rendus. Ambivalence entre l'idéal d'excellence aristocratique et celui d'égalité démocratique : « Comment construire une théorie démocratique de l'excellence ? C'est là le grand problème qui hante la société du XIXe siècle […] »[5]. Comme l'a montré Nathalie Heinich, la constitution d'une élite

---

[1] Nathalie Heinich, « Introduction. *Le Chef-d'œuvre inconnu* ou l'entrée en régime vocationnel », *op. cit.*, p. 18. La sociologue analyse *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac comme une « préfiguration […] fictionnelle d'un paradigme, une figure constituante qui fixera collectivement les représentations, voire les conduites réelles ». Cette nouvelle ou court roman annonce ce que l'auteure appelle « régime de singularité » de l'art dans la démocratie, avec sa dimension collective et sa dimension élitiste, le regroupement d'individualités atypiques, marginales s'accompagnant « d'une remarquable promotion sociale qui a fait d'eux, dans une certaine mesure, les héritiers de l'aristocratie d'Ancien Régime » (p. 22).
[2] *La Plume* n° 20 du 1er février 1890.
[3] *La Plume* n° 40 du 15 décembre 1890.
[4] Nathalie Heinich, *op. cit.*, pp. 273-274.
[5] *Ibid.*, p. 270.

artistique à la fois excellente et démocratique devient possible avec « la singularité, au double sens d'exceptionnalité (excellence) et de marginalité (exclusion) » : « En se constituant idéalement comme singulier, c'est-à-dire littéralement comme "hors du commun", l'art paie de son renoncement au pouvoir et à l'insertion sociale sa capacité à représenter un privilège démocratiquement acceptable, parce que ni aristocratique (sans pouvoir) ni bourgeois (sans insertion) »[1].

Cette ambivalence où le sacré se combine à la fumisterie (à laquelle renvoie évidemment l'accumulation de références à la fumée) se retrouve aussi dans la première image. A part la fumée et les cigarettes, à côté du jeune homme élégant, on distingue un grand fauteuil vide devant lequel gît abandonné sur un coin de table une sorte de sceptre. Mais où se trouve le grand Maître ? On remarque à peine sa figure risible en arrière-plan: le Maître omniprésent mais alcoolique, que personne ne regarde cette fois, est soutenu et en même temps presque entièrement caché par deux hommes aussi âgés que lui. Le Maître a quitté son siège, sa position d'autorité, pour se mettre de l'autre côté, en marge du cercle, tout près de la porte, pour laisser la place au jeune, qui pourtant ne s'assied pas mais reste debout à côté du fauteuil.

Parmi les auditeurs on reconnaît Mallarmé et le poète Jean Moréas, l'auteur du manifeste du symbolisme dans le supplément littéraire du *Figaro* du 18 septembre 1886. Leurs habits montrent la différence de statut économique, Moréas portant un manteau élégant et un monocle. A part les artistes, quelques femmes élégantes participent aussi à la soirée. Il y a peut-être aussi, Verlaine semble le suggérer, des gens du monde, des gens qui appartiennent à l'élite au sens traditionnel du terme, celle du « monde », de la « vie élégante » ou de « Tout Paris », qui remplace la « société de cour » vers 1830 et qui reste valable jusqu'à la Première Guerre Mondiale, dont les lieux de prédilection sont les salons et dont les quatre critères principaux sont le luxe, le loisir, la notoriété et la culture[2].

L'espace de la récitation poétique est désigné donc d'abord comme un espace interrelationnel de l'élite, dont les artistes non seulement font désormais partie[3], mais qu'ils

---

[1] Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 274.

[2] Nathalie Heinich, « La transformation des élites », *op. cit.*, pp. 247-248. La sociologue cite l'historien Christophe Charle, *Les Elites de la République (1880-1900)*, Paris, Fayard, 1987, pour décrire l'évolution des élites inactives vers des élites actives qui s'accentue dans les deux dernières décennies du XIXe siècle : « En moins de vingt ans, le passage du *Tout-Paris* – annuaire des élites, dont la première édition date de 1886 – au *Qui êtes-vous ?* – dictionnaire biographique, publié pour la première fois en 1908 – est un indice éloquent de la transformation de l'élite française amorcée cinquante ans auparavant : ce dernier enregistre en effet "une égalisation des dignités au profit des élites actives et au détriment de la 'classe des loisirs'" ».

[3] Nathalie Heinich parle d' « élitisation des créateurs », *op. cit.*, p. 261.

peuvent aussi recevoir chez eux; deuxièmement, comme un espace interrelationnel entre différents artistes (poètes, peintres, gens de théâtre, musiciens) ; et enfin, comme un espace interrelationnel de transmission entre l'ancienne et la nouvelle génération de poètes. Face à l'isolement qui menace les individualités singulières, face aussi à l'autonomisation grandissante des groupes à la fin du siècle, qui se différencient de plus en plus en fonction de leurs idées et pratiques esthétiques divergentes et non pas par la seule opposition à la société, un besoin accru de regroupement se fait sentir parmi les artistes. La notion de génération qui désigne un ensemble de gens d'une même tranche d'âge ayant vécu les mêmes expériences historiques et partagé les mêmes références, espoirs et désillusions, déjà utilisée à l'époque romantique dans des textes comme *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset (1836), sert chez *La Plume* non seulement à regrouper les jeunes, la jeunesse étant, comme on sait depuis les romantiques, une valeur de marginalisation par rapport à la société, « moment par excellence de l'indétermination »[1], mais aussi des artistes plus âgés, même si leurs conceptions esthétiques sont différentes, sous l'appellation commune de maîtres ou d'aînés, les jeunes créant pour ainsi dire rétroactivement une fraternité parmi leurs prédécesseurs. Mais ces regroupements par la notion de génération n'ont lieu que dans le face-à-face d'une relation de reconnaissance à double sens entre jeunes et anciens dans un lieu de réunion. Le dessin de Verlaine évoque justement ce type de relation de reconnaissance réciproque de deux générations entre lesquelles ne peut avoir lieu qu'une transmission de type initiatique, celle propre au régime vocationnel, dirait Nathalie Heinich, qui n'est surtout pas l'apprentissage de l'activité artisanale ni l'enseignement du monde académique. C'est une transmission où le maître est plutôt un médium qu'un professeur[2].

L'ivresse de Verlaine n'est pas uniquement caricaturale ou ironique. Elle ne signale pas seulement la marginalité revendiquée par l'artiste bohème par rapport à la société. Ce sceptre étrange qui joint la droite à la spirale et qui rappelle ainsi le thyrse baudelairien, gît parmi des verres et des bouteilles de vin sur la table, et contraste avec la modernité du haut-de-forme du jeune poète et le caractère démocratique de la réunion. Le dessin de Verlaine, traitant de la transmission, établit donc déjà une ascendance dont tous les artistes seraient les héritiers : Baudelaire. Le thyrse est une représentation emblématique incontestable de la métaphysique et de l'esthétique baudelairiennes: attribut sacerdotal et symbole de l'ivresse bachique et

[1] Nathalie Heinich, *op. cit*., p. 143.
[2] *Ibid.*, pp. 17 et 19. Nathalie Heinich remarque que « l'accroissement du nombre des créateurs, associé aux carences institutionnelles, entraîne […], corrélativement, une dissolution des modes de transmission de la tradition, moins contrôlés par le rapport personnel à l'autorité d'un maître ou à la discipline d'une institution » (p. 171).

mystique, le thyrse de Baudelaire renvoie en même temps à la complexité de la beauté artistique et à la dualité du génie possédé, « Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée » qui sait marier la volonté à la fantaisie, « philosophe, poète et artiste ». Baudelaire allie d'autant plus la poésie et l'ivresse qu'il fait suivre le poème du thyrse, salut consacré à Franz Liszt, par une exhortation à l'ivresse, « Enivrez-vous », où il attribue au vin et à la poésie la même fonction de faciliter l'évasion hors du temps: « Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous »[1]. Cette mise en valeur de l'ivresse hérite en quelque sorte de la tradition classique ainsi que de celle judéo-chrétienne, pour lesquelles l'ivresse mystique aide les hommes à s'élever au-dessus des réalités matérielles pour contempler les réalités divines[2]. L'ivresse de Verlaine, avec son ambivalence, établit – comme le fait aussi Baudelaire, mais dans deux poèmes successifs – un trait d'union entre la marginalité laïque conférée par la vie de bohème et la marginalité sacerdotale du renoncement au monde.

Comme remarque Foucault dans « Des Espaces autres », le temps est la grande obsession du XIXe siècle, remplacée par celle de l'espace au XXe siècle. Mais même le discours sur l'espace n'est qu'« une certaine manière de traiter […] le temps et […] l'histoire », à une époque où le temps est désacralisé. Foucault appelle « hétérotopies » ces espaces autres à l'intérieur de la culture, qu'il définit, rappelons-le, comme « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables », « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées », « contestation à la fois mythique et réelle de l'espace dans lequel nous vivons ». Caractéristique de la modernité serait « la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, tous les goûts », de « constituer un lieu de tous les temps qui soit lui même hors du temps, et inaccessible à sa morsure », et ainsi de retrouver « toute l'histoire de l'humanité […] dans une sorte de grand savoir immédiat »[3]. Supprimer le temps est le grand désir du modernisme, préoccupé par la fin du monde et la perspective d'un avenir imprévisible qu'implique la conception linéaire moderne du temps:

---

[1] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976, pp. 335-337.
[2] Cf. Dom Pierre Miguel, Sœur Paula Picard, « La sobre ivresse », *Dictionnaire des symboles mystiques*, Paris, Le Léopard d'or, 1997, pp. 547-585, et Jean-Robert Pitte, *Le vin et le divin*, Paris, Fayard, 2004.
[3] Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op. cit.*, pp. 1574-1575 et 1578-1579.

« le livre supprime
le temps cendres »,

écrit Mallarmé dans ses notes pour le « Livre »[1]. Les banquets de *La Plume* sont marqués par la volonté de transformer le lieu de la récitation (le café-restaurant) en hétérotopie du temps, qui, sur le mode de la fête, instaurerait une communion des participants à la fois dans et hors du temps humains.

La Plume accorde une importance exceptionnelle aux lieux des banquets, lieux privilégiés de communion entre artistes et entre poètes. Ces fameux banquets ont été organisés sous la forme d'une série par le directeur de la revue Léon Deschamps de 1891 à 1894. La série commence par un « banquet amical » en mai 1891, à l'occasion du deuxième anniversaire de la fondation de la revue. La présidence d'honneur en est offerte au « grand poète Paul Verlaine ». A ce banquet participe « l'élite des jeunes artistes de ce temps », « 40 qui valent dix Académie Française » ; Verlaine lève son verre à ses chers absents, Mallarmé, Théodore de Banville et Jean Moréas ; pendant la soirée qui suit, Adolphe Retté récite « Le Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé, Charles Morice « Langueur » de Verlaine et Verlaine lui-même « Les faux beaux jours ont lui ».

D'abord modestement intitulé « dîner », cette forme de sociabilité, d'être ensemble, pour laquelle la poésie et les poètes jouent un rôle plus important que les autres arts, comme on voit déjà dans le banquet préparatoire et qui consacre aussi Mallarmé et Verlaine comme deux maîtres principaux, prend le titre de « banquet » en cours de route, à partir du troisième repas. Le schéma reste celui établi par le banquet de mai 1891 : le repas dont le moment clé est le rituel du toast est suivi par une soirée littéraire.

Voilà une liste descriptive des treize banquets de la série, ayant eu lieu dans différents cafés du Quartier Latin, description qui s'appuie sur les invitations, soigneusement reproduites dans la revue avant ou après l'évènement, et les comptes rendus des banquets :

1er dîner, président Aurélien Scholl, le mardi 8 mars 1892 : à sept heures, au Café-Restaurant des Etudiants, 41, rue des Ecoles, dans la salle spéciale réservée aux expositions de La Plume ; l'invitation précise que « dans le but de resserrer les relations amicales existant déjà entre un certain nombre de nous, nous avons décidé de créer un dîner mensuel sous le titre "Dîner de La Plume" »[2] ; l'invitation dessinée par Benoît-Lévy présente l'entrée d'un

[1] Stéphane Mallarmé, *f° 74*, *Notes en vue du « Livre »*, *Transcriptions*, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 974.
[2] *La Plume* n° 69 du 1er mars 1892.

établissement campagnard dans un mur de château médiéval, à côté de laquelle on remarque une bouche de canalisation moderne.

2e dîner, président Emile Zola, le mardi 12 avril 1892 : à sept heures et demie, au Restaurant des Etudiants, 41, rue des Ecoles ; l'invitation dessinée par Th. Lacressonnière juxtapose des éléments modernes et classiques.

3e dîner, président François Coppée, le 10 mai 1892 : au Café des Lettres et des Arts, 42, rue des Ecoles ; l'invitation dessinée par Andhré des Gachons présente un banquet médiéval dans la cour d'un château ; le sonnet que François Coppée dit comme toast porte comme mention « dit par l'auteur au troisième banquet de LA PLUME »[1]. La mention « banquet » est donc faite d'abord en liaison avec les textes des toasts.

4e dîner, président Jules Clarétie, juin 1892 : l'invitation par Emmanuel Rousseau utilise l'expression « dîners-soirées ».

5e banquet, président Auguste Vaquerie, le mardi 8 novembre 1892 : au Café du Palais, 5, place Saint-Michel, à côté du Café du Soleil d'Or où doit finir la soirée ; l'invitation est dessinée par Léon Lebègue ; y participent environ cent convives.

6e banquet, président Leconte de Lisle, le mardi 6 décembre 1892 : au Café du Palais, 5, place Saint-Michel ; l'invitation est de Fernand Fau ; les tables sont séparées en fonction des arts : il y a une table des poètes, une autre des peintres, dessinateurs, sculpteurs, et une troisième « au gré des amitiés », journalistes, savants, chansonniers, collectionneurs ; Leconte de Lisle malade charge Mallarmé de le représenter et dans une lettre adressée à Léon Deschamps propose Mallarmé au titre de président pour le prochain banquet, ce qui « a soulevé dans la salle une explosion de bravos »[2] ; dans son allocution, Mallarmé fait l'éloge du « Maître dont apparaît l'œuvre comme une cité exclusive de palais et de temples » dont il se pose en « humble admirateur » et tient le bref toast suivant : « Je lève ce verre, au nom de Leconte de Lisle, à tous, à la Poésie qu'à sa suite nous représentons »[3] ; Présentant Leconte de Lisle comme l'ancêtre de tous, le toast de Mallarmé établit un lien entre différentes

---

[1] *La Plume* n° 75 du 1er juin 1892.
[2] *La Plume* n° 88 du 15 décembre 1892.
[3] A part son propre toast poétique au banquet suivant, Mallarmé éclaire par un troisième acte de langage, écrit cette fois mais qu'il voit comme une « entrée en scène », un autre modèle de transmission, celle du nom (synonyme de renom et de prestige) entre celui qui a passé plus de temps à travailler et les jeunes poètes dont la labeur ne vient que commencer. Dans une affiche électorale signée, faite pour les élections poétiques du 1er février 1896, que l'on peut lire dans des salles de rédaction de nombreuses revues (*La Revue Blanche*, *Le Mercure de France*, *La Plume*, etc.), dans des cafés (Le Chat Noir, Le Procope, etc.) et sur les murs de l'Odéon, il exprime le vœu qu'on accorde à celui qui en est digne, pour son travail, une récompense symbolique, le suffrage qui a remplacé le geste de l'aède « autrefois levé sur le pavois » : « Poètes !/ Cher, mon vœu que par vous vive un nom,/ *le mien*,/ s'exprime tel », *La Plume* n° 162 du 15 janvier 1896.

générations de représentants de la Poésie ; l'utilisation du pronom « nous » souligne la communion des poètes en ce moment qui réunit trois temporalités distinctes (le passé, le présent et l'avenir) .

7e banquet, président Stéphane Mallarmé, second jeudi de février 1893 : au Café du Palais, 5, place Saint-Michel ; l'invitation est de Butel et Valton.

8e banquet, président Paul Verlaine, le jeudi 13 avril 1893 : au Café du Palais, 5, place Saint-Michel ; l'invitation est de F. A. Cazals.

9e banquet, président Francis Magnard, rédacteur en chef du *Figaro*, mai 1893 : l'invitation est de Paul Balluriau ; le compte rendu nomme le banquet « dîner littéraire »[1].

10e banquet, président José-Maria de Heredia, le samedi 14 octobre 1893 : au Café du Palais, 5, Place Saint-Michel, à sept heures ; l'invitation de Félix Régamey représente le Pavillon des Poètes de Kyoto ; le compte-rendu précise que « Tous, nous défendons l'art, à notre façon ; notre but commun est de réaliser la Beauté absolue : sur ce terrain, nous nous entendrons toujours et moins la grande famille des lettrés et des artistes aura de divisions, plus vite nous atteindrons le but ambitionné. Les banquets de *La Plume* n'ont jamais eu d'autre ambition que celle de faire régner la paix sur les Arts. On le voit, ils y réussissent »[2].

11e banquet, président Auguste Rodin, décembre 1893 : le poète François Coppée, propose « de ne pas clore la série des Dîners sans avoir fait à l'artiste qui répond le plus à [leur] idéal, cela dans chaque branche de l'art, peinture, sculpture, musique, etc., le même honneur que celui fait aux hommes de lettres »[3] ; il s'agit vraiment de réaliser l'union des arts que les invitations aux banquets suggèrent par la représentation des emblèmes plus ou moins traditionnels des différents arts.

12e banquet, président Puvis de Chavannes, le samedi 10 février 1894 : invitation d'Henri Boutet

13e banquet, président Ernest Reyer, compositeur, le samedi 7 avril : invitation de Gaston Noury

avril 1897 : pour reprendre les banquets de la Plume, sous une nouvelle forme (4 fois par an), Deschamps demande l'avis à tous les artistes ; il organise en novembre 1899 un Banquet préparatoire de la deuxième série au Café restaurant Voltaire, place de l'Odéon, dans le compte rendu duquel il précise ses intentions, en évoquant l'objectif de la première série : « la présidence de nos banquets n'implique aucune autorité […] Nous essayâmes de

[1] *La Plume* n° 99 du 1er juin 1893.
[2] *La Plume* n° 109 du 1er novembre 1893.
[3] *La Plume* n° 112 du 15 décembre 1893.

rapprocher tous ceux dont l'œuvre était *d'art* […] ceux de la même famille intellectuelle […] nous fêtions l'Art pur et désintéressé […] on se respecta mutuellement et la place de chacun dans la hiérarchie du talent ou du génie fut officiellement reconnue, Zola ne fut plus un "cochon", Mallarmé un "fabricant de rébus", Verlaine un "ivrogne" »[1] ; maintenant, comme tous les dix ans, la situation est changée, il y a une nouvelle génération, des haines nouvelles qu'on rêve d'apaiser avec ces banquets comme on avait fait, dit Deschamps, avec les outranciers d'art naturaliste et ceux du symbolisme ; il faut, comme jadis, mais périodiquement, « fraterniser sans arrière-pensée »[2] ; le premier banquet, consacré à Paul Adam, a lieu le 7 décembre 1899 et un deuxième en l'honneur de Jean Moréas est annoncé pour le 11 janvier, quand le directeur-gérant de la revue Léon Deschamps meurt subitement.

Dans les invitations aux banquets, le café est représenté de façon générale comme une hétérotopie où sont réunis des lieux et des temps étrangers – lieux urbains et lieux campagnards, lieux fermés, civilisés et lieux ouverts, naturels, lieux sacrés et lieux profanes, lieux européens et lieux éloignés de l'Europe tels le Japon, le temps mythique, l'Antiquité, le Moyen Age et la modernité.

Ainsi, l'invitation au troisième dîner de mai 1892 montre la cour d'un château médiéval après le dîner: un musicien debout sur une table pose dans une attitude déclamatoire, tandis que les autres sont absorbés dans des conversations galantes avec des dames; tous sont habillés en costumes d'époque; mais les oiseaux très nombreux renvoient métonymiquement à la revue et donc à la situation réelle du dîner.

L'invitation de mai 1893 présente le neuvième banquet comme un lieu de rencontre de deux temporalités distinctes: moderne et mythique. Les poètes en vêtements modernes mais portant des éperons, arrivés sur des chevaux ailés, sont accueillis au seuil du lieu par des femmes en robes courtes et en décolleté. Le plan mythologique et le plan de la réalité moderne sont cette fois-ci imbriqués. Comme la plupart des invitations d'ailleurs, celle-ci attire l'attention sur l'espace liminaire, sur le passage d'un monde à l'autre, ce qui constitue un lien avec les dispositifs textuels et théâtraux du Théâtre Minuscule. Dans son analyse de l'hétérotopie, Foucault souligne justement que celle-ci est un monde fermé, dont l'accès est difficile et suppose l'accomplissement d'un rituel: « on ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes »[3]. L'accès aux soirées littéraires et surtout aux banquets de *La Plume* est exclusif: seulement des artistes et quelques

[1] *La Plume* n° 254 du 15 novembre 1899.
[2] *La Plume* n° 256 du 15 décembre 1899.
[3] Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1579.

abonnés, munis d'une carte personnelle délivrée par la direction et accompagnés éventuellement de femmes, sont acceptés aux soirées, tandis qu'aux banquets on n'admet que sur invitation personnelle et un nombre très limité de personnes, l'accès des femmes étant formellement interdit.

Deux autres invitations représentent l'espace performatif comme un mélange des temps et de lieux hétérogènes: l'invitation au septième banquet de février 1893, présidé par Mallarmé, et l'invitation au huitième banquet d'avril 1893, présidé par Verlaine. La première invitation, signée Butel et Valton, comporte deux axes: sur la verticale, en bas d'une tribune, on remarque l'effigie de Mallarmé, entourée de branches de lauriers. Du haut de la tribune, illuminée par les rayons très puissants du soleil, symbole de vérité qui renvoie également au lieu des soirées, Le Café du Soleil d'Or, quelques hommes s'adressent à une foule nombreuse dans un cadre naturel désertique, paratopique. Les hommes qui forment la foule sont tous habillés de la même manière, y compris le haut-de-forme. L'accès à l'espace poétique (représenté par l'axe verticale) à partir de l'espace horizontal se fait par une plume géante, appuyée contre la tribune, sur laquelle des hommes s'avancent difficilement (et comiquement) à califourchon.

L'invitation au banquet suivant, dessinée par Cazals, rapproche les deux figures légendaires de Mallarmé et de Verlaine: Mallarmé est travesti en faune, mais habillé en frac et dans une pose très sérieuse. Il tient dans la main la flûte de Pan, dont il semble faire don au buste animé et peu sérieux de Verlaine, déguisé en Satan. Au coin gauche en haut, on remarque une esquisse en miniature d'une scène conviviale de toast dans un café moderne. Le rapport entre l'ivresse et la poésie se retrouve dans l'image de la flûte – mot à sens multiples qui renvoie à la fois à un instrument de musique mais aussi à une coupe de champagne. L'espace de la fête est un espace dont les verres et les bouteilles vides ou remplies ne sont jamais absents – un espace d'ivresse somatique et poétique et de juxtaposition de temps et de lieux différents. Le café, lieu paratopique devient doublement hétérotopique, d'abord par l'accès difficile et ensuite par l'accumulation de lieux et temps hétérogènes au niveau de la représentation spatiale du café dans les invitations aux banquets. S'ajoutant à la fois au *symposion* classique et à la Cène chrétienne, l'homophonie verre/vers, si souvent reprise, dépasse alors son statut de rébus, en permettant de penser la poésie sous le signe du rituel sacré de la communion eucharistique.

Bien d'autres dîners sont devenus célèbres avant ceux de *La Plume*, tous caractérisés par un degré de fermeture, une sélection élitiste similaire. D'abord les dîners Magny, réunions

mensuelles ou bimensuelles fondées par le docteur des écrivains et des artistes François Veyne et le critique Sainte-Beuve en 1862 (au restaurant Magny, 3, rue Contrescarpe-Dauphine, aujourd'hui rue Mazet). Ces réunions qui rassemblaient des écrivains comme Gautier, Flaubert, les Goncourt, mais aussi des artistes, des critiques et des savants, n'accueillaient qu'une femme – George Sand – et avaient comme activité principale la conversation à bâtons rompus. Cette dimension polyphonique est un aspect essentiel du banquet en général. On le retrouve aussi chez *La Plume* mais seulement au début du banquet, pendant le repas. Un autre dîner fameux est celui des Vilains-Bonshommes, dont les origines sont antérieures à janvier 1869 et qui prennent fin courant 1874, où on devait être présenté, voir exhibé, comme il est arrivé à Rimbaud[1]. Mais le plus important des dîners créés avant 1892, d'une longévité de cinquante ans sans précédent, est le Dîner du Bon Bock de Montmartre, fondé en février 1875 par Emile Bellot, un imprimeur d'affiches au physique rablaisien qui a posé pour *Le Bon Bock* de Manet (1873) et l'illustrateur alsacien Eugène Cottin. Des invitations illustrées sont envoyées aux participants à ce dîner qui a lieu chaque second mardi du mois. Les invités peuvent aussi contribuer aux Albums du Bon Bock, dont deux exemplaires ont été publiés en 1875 et respectivement en 1878. La préface du dernier énonce clairement l'idéal républicain de fraternité entre les arts qui anime aussi les banquets de *La Plume* : « Littérature et Beaux-Arts, Musique et Poésie, se tenant par la main, formant à nos réunions une couronne magnifique. Pas de discorde, pas de jalousies, pas d'animosités. Tous égaux, tous unis, nous nous groupons autour de cette bannière républicaine qui porte pour devise FRATERNITE ! »[2].

La Plume va mettre en pratique cet idéal de fraternité des arts, non seulement en laissant les écrivains et les peintres travailler ensemble, mais aussi, d'une manière plus formalisée, à travers l'institution démocratique du président (dont l'emploi s'est généralisé à l'époque dans tous les dîners et banquets qui sont devenus une forme courante de sociabilité pour de nombreuses sociétés ou associations fraîchement fondées, comme celle des Parisiens de Paris). La revue *La Plume* choisit comme présidents des banquets des représentants de différentes branches de l'art, quoique la littérature soit de loin la plus largement représentée. Cette hiérarchisation (matérialisée occasionnellement par la séparation des artistes par tables) est toutefois compensée par le sens étymologique du mot « poésie », que rappelle Hérédia dans son toast (« Poètes, nous le sommes tous ici, écrivains, peintres, sculpteurs et musiciens. Nous

[1] Michel Golfier et Jean-Didier Wagneur, « Introduction » in Emile Goudeau, *Dix ans de bohème*, *op. cit.*, p. 40.
[2] Phillip Dennis Cate, « Spirit of Montmartre », *op. cit.*, pp. 2-7. Il cite la preface de l'*Album du Bon Bock*, Paris, Ludovic Baschet, 1878, dans la note 8, p. 89.

sommes, au sens antique du mot, les ouvriers de l'œuvre par excellence, unis, malgré les différences de génie, d'esthétique ou de tempérament »[1]) ou Rodin (qui rapproche l'« ouvrier d'art voué au silence » des « grands ouvriers de la plume »[2]).

Les banquets comme ceux de *La Plume*, et comme tous ceux de l'époque qui célèbrent « le culte des maîtres »[3] et dont *La Plume* se fait l'écho (le Banquet de la jeunesse en l'honneur de Victor Hugo du 17 juin 1893, le Banquet Puvis de Chavannes du 16 janvier 1895 auquel prennent part cinq cent convives dont de nombreuses personnalités politiques, le Banquet Marcellin Desboutin du 8 juin 1895 avec deux cents convives appartenant au monde de la littérature et de l'art), facilitent « la formation d'une élite, en tant que réseau de sociabilité »[4]. En analysant la notion d'« identité collective » comme une construction et non comme une substance, Nathalie Heinich distingue trois moments essentiels : « l'identité ne constitue pas une entité homogène, mais résulte de l'articulation entre trois "moments" : l'auto-perception de soi par le sujet, la représentation qu'il donne de soi-même à autrui, et la désignation qui lui est renvoyée par autrui ». Le moment de la représentation auquel peuvent être corrélés les banquets devient ainsi « un cadre de l'expérience qui sort du rapport ordinaire au monde en s'offrant sous la forme d'un spectacle (cérémonie, spectacle théâtral, rencontre sportive, etc.) ». C'est plus précisément un moment de l'expérimentation et de la construction identitaire, de même qu'un moment de la désignation qui « rend l'identité "collective" non plus au sens où un individu se définit en fonction d'un collectif, mais au sens où cette définition se trouve partagée par un grand nombre de personnes, stabilisée, voire institutionnalisée »[5].

Revenons à l'appellation même de « banquet » qui est beaucoup plus formelle que celle de « dîner ». Il existe une longue histoire des banquets comme pratiques de sociabilité. Dans

---

[1] *La Plume* n° 109 du 1er novembre 1893.
[2] *La Plume* n° 112 du 15 décembre 1893.
[3] L'expression appartient à Léon Deschamps, « Postface à l'année 1892 de "La Plume". *Ecrit pour l'ami fidèle* » : parmi les cinq points du programme accompli, les deux derniers avaient comme objectif de « supprimer l'acrimonie et la violence injurieuse dans les controverses *littéraires et artistiques* ; opérer un changement total dans les relations entre maîtres et nouveaux venus ; remplacer envers les aînés la blague par le respect affectueux, cela en les faisant mieux connaître ; enfin provoquer une sorte de fusion des anciens et des plus jeunes, permettant à ces derniers l'accès des salles de rédaction et des librairies (Banquets de *La Plume*) », ainsi que de « relever chez nous le culte des maîtres, malgré l'indifférence hostile ou l'esprit de parti (*Souscription pour Verlaine à l'hôpital et pour le Monument Baudelaire*).
[4] Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 259. Nous souscrivons entièrement à la définition de l'élite par cette sociologue, qui, s'appuyant sur le concept de « configuration » de Norbert Elias, conçoit l'élite comme « un espace de pertinence des relations d'interdépendance – ici, l'espace des relations entre individus occupant des positions éminentes. Ces individus, fortement sélectionnés dans leur catégorie ou appartenant à des catégories elles-mêmes sélectionnées, sont en relation, effective ou potentielle (ils peuvent se fréquenter) » (p. 258).
[5] Nathalie Heinich, *op. cit.*, pp. 176-178.

Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance, Michel Jeanneret étudie ce qu'il appelle à juste titre « le modèle privilégié du banquet »[1], en soulignant la longue complicité du vin et de la parole poétique dans la culture grecque :

« L'histoire nous apprend que le banquet, dès l'aube de la civilisation grecque, joue un rôle essentiel comme institution sociale ; c'est un lieu où la communauté resserre ses liens. Les documents attestent aussi que le vin et la parole poétique, dans le cadre du *symposion*, sont étroitement associés. Dans le mégaron des princes homériques, les aèdes récitent leurs épopées tandis que se vident les cratères. Ailleurs, dans la période archaïque, des formes plus brèves sont spécialement destinées à être chantées à table et à accompagner la circulation des coupes. La genèse et l'évolution de l'élégie, de la poésie ïambique, de l'épigramme, sans compter celle des *skolia* et des genres mineurs, ont toutes des rapports avec le cadre symposiaque. Des poèmes d'Alcée, de Sapho, de Solon, d'Anacréon et ses imitateurs ne prennent sens que sur un fond de convivialité, là où s'agrègent le vin et le verbe »[2].

Michel Jeanneret remarque que « l'archétype platonicien demeurera, à travers toute l'histoire littéraire du banquet, une référence inévitable »[3]. Et cela à plusieurs titres. D'abord, le *symposion* platonicien comporte un idéal de totalité qui entend concilier le corps et l'âme, plaisir dionysiaque et parole philosophique. Dans les banquets postérieurs, la combinaison de ces deux valeurs adverses a été gérée de façon différente. Chez *La Plume*, il est repris dans la superposition de l'ivresse corporelle et de l'ivresse mystique, auxquelles donnent accès le verre et le vers[4]. Chez Platon, comme chez *La Plume*, le repas est moins important que le discours qui se développe pendant que le vin circule[5]. Deuxième point commun, qui est essentiel, et Michel Jeanneret le résume parfaitement, c'est « cette présence massive du physiologique à côté des plus belles idées »[6], autant dans les diverses pitreries occasionnées par l'ivresse que dans le discours, par exemple dans le célèbre mythe de l'androgyne du comique Aristophane qui propose une image du corps grotesque. Chez *La Plume*, les toasts, en particulier ceux de Mallarmé et de Verlaine, trahissent clairement cette immixtion du corps

---

[1] Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987, p. 10.
[2] *Ibid.*, p. 141.
[3] *Ibid.*, p. 64.
[4] Une image sur la première page de *La Plume no* 163 du 1er février 1896, « Paul Verlaine et Jean Moréas » de F. A. Cazals, montre Moréas et Verlaine engagés dans une polémique sur les révolutions qu'ils ont apportées au vers. Verlaine tenant dans la main un verre cassé s'exclame : « Et moi aussi j'ai brisé l'vers – en outre ! » (l'expression « en outre » a été consacrée par un sonnet fumiste de Jules Jouy, dans lequel tous les vers finissent par « en outre »).
[5] En tout cas, le repas n'est pas du tout décrit dans la revue et les illustrations des menus ne sont que rarement publiées.
[6] Michel Jeanneret, *op. cit.*, p. 137.

qui ne peut pas être retenu. Mallarmé fait référence à la perte de l'équilibre, tandis que le sonnet « Toast » de Verlaine, en libre dialogue avec celui de Mallarmé, comme le suggère aussi l'invitation au banquet, est menacé par la dislocation de la syntaxe, même si de cette manière il parvient à montrer l'ambivalence du banquet entre aristocratie (« trône ») et démocratie (« fauteuil ») :

« *Je ne suis plus encore un faune*
Et je dirai dans mes regrets
Quinze vers à La Plume *après*
Que je ne serai plus aphone,

Sans le faire, hélàs ! trop exprès.
Ma Muse qui parfois rit jaune
Et voit rouge et noir et tout près
D'y voir rose puisque suis-es

Amis, vous dit [sic] *: Amis, mon trône,*
Puisque je suis le Président
De ces agapes fraternelles,
Ou du moins mon fauteuil prudent,

Mon fauteuil où si vos prunelles
Y découvrent un trône trop !
Je vous salue, Amis, et m'assieds au galop ! »[1]

Les toasts des différents écrivains évoquent tous le passé, le présent et l'avenir. Ils ont tous comme sujet la rencontre entre deux générations d'artistes et donc le problème de la continuité ou de la transmission. La transmission du savoir est d'ailleurs aussi au cœur du *Banquet* de Platon, qui distingue une transmission par le toucher (Agathon), comme d'un récipient plein, le maître, vers un récipient vide ou moins rempli, le disciple, d'une transmission par conversion (Socrate qui rapporte les paroles de Diotime)[2]. La fonction du discours dans ce cas, dont le statut performatif est premier, est de réparer la rupture, de combler l'abîme qui sépare les générations. Tous les présidents refusent de donner des leçons, allant ainsi à l'encontre de la conception de Socrate : « je n'entrerai dans aucune discussion esthétique », dit Zola, tandis que Coppée se moque de lui-même en déclarant « Je suis un "pompier" »[3]. La majorité met en relief la valeur du *travail*, du *faire* qui, comme le souligne Nathalie Heinich, est la valeur suprême de la nouvelle élite, la méritocratie, à laquelle contribue donc l'élitisation des créateurs. Ainsi, Zola se plaît à souligner les « ressemblances » (« J'ai voulu avant tout le travail, et vous le voulez aussi »), tout en

[1] *La Plume* n° 98 du 15 mai 1893.
[2] Luc Brisson, « Introduction » in Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2001, pp. 11-12.
[3] *La Plume* n° 73 du 1er mai 1892 et *La Plume* n° 75 du 1er juin 1892.

remarquant qu'il faut créer des œuvres originales et que pour cela il faut beaucoup d'injustice et même de folie. Bref, les toasts illustrent le paradigme de la singularité de l'artiste et finissent presque tous par la formule « je bois à la jeunesse » synonyme d'avenir et de renouvellement. Ce par quoi tous les créateurs se rapprochent, les représentants des différentes branches entre eux et les générations entre elles, c'est le travail, c'est le sens même du grec *poêin* que met en évidence Hérédia.

« Salut », délibérément placé par Mallarmé au seuil de son recueil *Poésies* (sur la maquette de l'édition Deman, 1899), est originairement un poème de circonstance, composé pour être prononcé comme toast au banquet du 9 février 1893 et publié déjà en italiques, avec le titre « Toast », dans *La Plume* n° 92 du 15 février 1893 :

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

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

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

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile »[1].

Il faut souligner le caractère *liminaire* de ce poème: entre le monde, le journal et le livre, il reste un acte poétique performatif, tout tendu vers son accomplissement. Dans son analyse de ce poème[2], Jacques Rancière remarque que, une fois inséré dans l'architecture du livre, le poème est arraché à la circonstance. Bertrand Marchal souligne aussi que le changement de titre et sa situation en exergue « lui donnent une toute autre portée en changeant sa situation d'énonciation, et son destinataire »[3]. Cependant, la circonstance n'est pas complètement évacuée du livre. Il y a, nous semble-t-il, une surdétermination du poème où toutes les lectures restent à la fois valables et même en rapport d'interdépendance les unes avec les autres. Il est important de noter ici le soin que prend Mallarmé de noter à la fin du volume dans « Bibliographie », de nouveau dans une situation liminaire, l'occasion qui a présidé à la

[1] *La Plume* n° 92 du 15 février 1893.
[2] Jacques Rancière, « Le blanc souci », *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, pp. 20-25.
[3] Bertrand Marchal, « Notes et variantes » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 1145-1146.

création du poème. Le poète souligne même qu'il garde des poèmes dans le volume « en raison de ceci que la Jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un public se former »[1]. A propos de « Salut », il note « ce Sonnet, en levant le verre, récemment à un Banquet, de *la Plume*, avec l'honneur d'y présider »[2]. Il précise donc ici non seulement le geste et le cadre spécifique du banquet, mais il ajoute de surcroît l'adverbe « récemment » (en réalité ce n'est pas si récent que cela), ce qui place toute sa création poétique, même celle de sa jeunesse, sous le signe de ce qu'a représenté pour lui, dernièrement, la situation performative du banquet de *La Plume*.

Les différents modes d'existence que Mallarmé accorde au poème révèlent chez lui une conscience aiguë du fait que la position, la performance et la réception du poème importent beaucoup à sa création, à son existence artistique : autrement dit, grâce à celles-ci, à l'accumulation de toutes celles-ci, le poème pourrait passer de rien à un rien, à quelque chose, il pourrait sauver et être sauvé, au sens métaphysique du titre : « Ce dont nous parle l'écume du poème, c'est cela même : la mince ligne de jonction et de disjonction entre l'infini et le rien », note Jacques Rancière[3].

Le poème est, d'une part, un salut aux poètes, à ce qui unit les jeunes et les plus âgés – non pas un savoir théorique, mais une expérience et une proximité physique, les obstacles auxquels ils se heurtent – la solitude, le risque d'être incompris, l'éventualité de l'échec, mais aussi la recherche de l'idéal. Mallarmé utilise l'image du bateau pour représenter la communauté poétique. Tout comme dans l'invitation au banquet de Butel et Valton, le rapport entre les jeunes artistes et le poète représentant d'une autre génération est spatialisé, mais transposé sur un axe horizontal avec les deux parties du bateau, la proue et la poupe. Les jeunes forment « l'avant fastueux », ils sont donc actifs, tandis que le poète est seulement un passager solitaire à l'arrière du bateau.

L'image du navire n'est pas sans rapport à l'espace poétique comme espace hétérotopique. Le bateau, on se rappelle ce que dit Foucault dans « Des Espaces autres », est « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer », il constitue pour la société colonisatrice « la plus grande réserve d'imagination »[4]. Chez Mallarmé, le bateau représente l'espace de la communauté poétique comme un espace de désir, désir de vérité et de connaissance: en

[1] Stéphane Mallarmé, « Bibliographie », *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 46.
[2] *Ibid.*, p. 47.
[3] Jacques Rancière, *op. cit.*, pp. 19-20.
[4] Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1581.

examinant les avatars de la figure mythique de la sirène à travers les siècles, Geneviève Fraisse souligne en effet que les sirènes sont désignées dès *L'Odyssée* comme les dépositaires du « savoir total du monde, savoir du temps traversé par la souffrance passée et la fécondité sans cesse renouvelée »[1]. Le poème recrée ainsi le drame de l'homme assoiffé d'idéal et créateur d'absolu et fait de la souffrance une condition et une garantie possible de la vérité.

La mer, le bateau n'apparaissent pas tels quels dans le poème, mais leur image émerge des diverses allusions et métonymies (« se noie », « sirènes », « naviguons », « la poupe », « l'avant », « coupe le flot de foudre et d'hivers », « tangage », « récif », « étoile »). L'analogie est ancrée dans le contexte réel du banquet par des mots qui ont simultanément deux sens, voire trois (« l'écume », du champagne et de la mer, « l'ivresse » due au tangage, au vin ou à la poésie). Les motifs du verre, de la boisson et de l'ivresse occupent une place centrale: le « vierge vers » ne désigne que la coupe et la forme des sirènes à l'envers n'est pas sans la rappeler. La suspension du verre / du vers / des sirènes à l'envers entre deux abîmes produira-t-elle quelque chose? Le compte rendu du banquet s'applique à noter toutes les inflexions de la voix de Mallarmé, sa posture, son geste, mettant ainsi en évidence le rapport entre la matière du poème et sa situation d'énonciation : « Un fin sourire aux lèvres, l'oeil tant soit peu extatique, ému, tremblant, ainsi qu'une jeune vierge sur qui pèsent les regards de toute une assemblée, le président du septième banquet, ce pur poète, cet homme délicieux, Stéphane Mallarmé, se lève, prend sa coupe, et d'une voix sonore, quoique mal assurée, dit l'exquis poème qui s'inscrit au fronton de cette revue […] trois ovations successives soulignent d'affection sincère la gloire du maître, étonné, lui, l'intransigeant esthéticien, de cette unanimité dans l'enthousiasme »[2]. La voix « mal assurée », émue, tremblante comme celle d'« une jeune vierge » est en rapport direct avec le « vierge vers » et l'« ivresse belle » du sonnet.

« Salut » illustre parfaitement le paradigme de la singularité érigé en identité collective, et ceci seulement par l'intermédiaire d'une figure spatiale qui est, comme on a vu, très riche en significations et rend la lecture du texte plurielle : communion entre artistes selon le modèle eucharistique, quête du sens de la part du lecteur, aventure du poème sur la mer du public. Mais c'est la communion des artistes, qui pour Mallarmé est surtout celle des poètes, qui sert de modèle aux relations de l'auteur avec ses lecteurs et avec la société entière. La

[1] Chez Homère, les sirènes se disent dépositaires du savoir du temps, passé, présent et futur: « Nous savons en effet tout ce qu'en la plaine de Troie / Les Grecs et les Troyens ont souffert par ordre des dieux, / Nous savons tout ce qui advient sur la terre féconde… », cité par Geneviève Fraisse, « Le Chant des Sirènes », *La Controverse des sexes*, Paris, P.U.F., 2001, p. 128.
[2] « Le 7ème Banquet de *La Plume* », *La Plume* n° 92 du 15 février 1893.

figure finale de la toile, métonymique de celle du navire, constitue elle aussi un carrefour d'interprétations, car elle relie la page au tableau, à la voile du navire et à la nappe du banquet.

Le navire rappelant la nef de l'église, la réunion des poètes telle que la conçoit Mallarmé doit s'inspirer du sacrement de l'eucharistie, qui est censée de produire une présence réelle de la divinité et renforcer les liens entre les participants. Le poème et la coupe levée lors du toast joueraient alors chez Mallarmé le même rôle que les paroles et la coupe de l'eucharistie: ce rituel ne serait pas d'ailleurs incompatible avec la démocratie, car le président du banquet, à la différence du prêtre, est remplaçable et élu par tous les participants. La récitation dans un espace spécifique instaure la communion des Poètes dans un temps qui n'est plus linéaire, mais cyclique. Dans *Catholicisme*, Mallarmé se demande d'ailleurs si « un rite s'extériorisera […] de la pratique quotidienne » et souligne qu'« une parité, des réminiscences liturgiques exclusivement notre bien propre ou originel, inscrites au seuil et de certains apparats, profanes, avoués, s'impose »[1].

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 239 et 242.

3. Mallarmé entre le texte et le lieu de spectacle : « comparer les aspects et leur nombre »

3.1. La maison, lieu de la fête

Le « salon vide »

« Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », intitulé dans sa version initiale « Sonnet allégorique de lui-même », est devenu pour la postérité « l'emblème de la poésie mallarméenne et le lieu privilégié de sa mise en abyme »[1]. Ayant comme personnage principal le Maître absent (absent de la fiction et mis entre parenthèses au niveau du signifiant), ce sonnet montre de manière exemplaire comment les recherches esthétiques solitaires de Mallarmé anticipent celles des groupes, bien qu'elles soient rendues publiques au moment même où ces groupes pratiquent une esthétique des contraires, inspirée de l'alchimie.

Le poète de son côté récuse la notion d'influence, lui préférant celle plus nuancée de « rencontres » qui traduit à la fois un rassemblement (celui des célèbres Mardis de la rue de Rome) et une communauté de pensée : « […] on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres. Très-affiné, j'ai été dix ans d'avance du côté où de jeunes esprits pareils devaient tourner aujourd'hui »[2]. Observateur attentif de son époque, Mallarmé doit sans doute puiser dans ces activités collectives une confirmation de ses propres efforts, de même qu'un besoin de distanciation, une motivation à rendre plus alambiquées ses propres figures et analogies. Ainsi, dans le sonnet inaugural « Salut », le poète préfère le couplage complexe « vers/coupe » en position privilégiée de rime à l'homophonie usuelle « verre/vers » que *La Plume* transpose par exemple dans un portrait cocasse de Verlaine, le maître grand amateur de vin. Ce dessin reproduit d'après F.-A. Cazals compare les deux homonymes en les dissociant, en rattachant chacun à un art différent : au verre cassé de l'image fait écho « l'vers » brisé de la réplique de Verlaine, révolutionnaire et essentiellement fumiste par son final – « Et moi aussi j'ai brisé l'vers – en outre ! »[3].

Chez Mallarmé, la rime « vers/coupe » – « Rien, cette écume, vierge vers/ A ne désigner que la coupe » – combine une homophonie allusive (« vers » qui renvoie au « verre ») avec une homonymie parfaite (« coupe »), laquelle engendre alors, grâce aussi à la réverbération de « écume », la double synonymie parallèle (« coupe – vers » et « coupe – verre ») et par

[1] Bertrand Marchal, notice de « Ses purs ongles » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1190. Dans le chapitre introductif de *Sémiotique de la poésie*, Michel Riffaterre choisit à son tour ce sonnet comme exemple limite de la tendance du langage poétique à ne réfléchir rien d'autre que sa propre littérarité.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, édition établie par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995, p. 588.
[3] *La Plume* du 1er février 1896.

conséquent une relation d'analogie entre le poème et l'objet tenu à la main (la coupe du vers et la coupe en verre). A l'aide du mot « coupe » qui admet une triple homonymie, annoncée par « écume », mais explicitée et grâce au présent du verbe « couper » dans le second quatrain, toujours en position de rime, Mallarmé parvient à élargir l'analogie plaisante entre le banquet et la poésie en y insérant un troisième terme, celui de la navigation. De cette manière, il réussit à concentrer dans un texte bref trois figures fondamentales qui apparaissent de façon disséminée dans les activités des groupes. Mallarmé intervient donc dans le champ littéraire en y introduisant une stratégie de condensation, ainsi que d'exploitation maximale des possibilités inhérentes au langage. Le mot « coupe », censé indiquer l'identité de ces imaginations, est celui même qui indique leur séparation, le partage des eaux par le navire. Oscillant entre deux catégories grammaticales distinctes, du nom et du verbe, le mot a donc la fonction d'un pivot opératoire : il rassemble et à la fois dissocie ce qui appartient à des arts différents.

Pour Mallarmé, comme pour les alchimistes du Moyen Age « incubatoire » de la modernité[1], le processus d'identification se fonde donc sur une manœuvre de disjonction. En réalité, le poète ne manque pas de réfléchir explicitement au renouveau de l'intérêt pour l'alchimie à la fin du siècle. Dans sa lettre autobiographique à Verlaine du 16 novembre 1885, il se décrit lui-même comme un alchimiste persévérant, entièrement dévoué à son oeuvre : « j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre »[2]. L'alchimie représente donc un modèle de vie. Dans « Magie », le poète fait de nouveau l'éloge de cet ancien domaine de « recherche mentale » en soulignant la validité de ses procédés pour la pensée moderne : « Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence »[3]. Cette pratique avant tout philosophique ou spirituelle devient pour lui un modèle souple non seulement pour l'esthétique, comme le suggérait déjà Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal* ou Rimbaud dans le texte moins connu à l'époque d'*Une saison en enfer*, mais aussi pour l'économie politique, car « la pierre nulle, qui rêve l'or, dite

[1] Stéphane Mallarmé, « Magie », *Divagations*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 250.
[2] Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 585.
[3] Stéphane Mallarmé, « Magie », *op. cit.*, p. 250.

philosophale » anticipe « le futur crédit »[1]. La valeur *sociale* de l'« appareil de chimère » alchimique doit absolument être mise en évidence à une époque qui voit émerger un sujet nouveau dans l'histoire, à savoir la foule : « Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social »[2]. Des domaines qui semblent au premier abord tout à fait étrangers les uns aux autres doivent dorénavant être pensés ensemble.

Sa portée sociale mise à part, l'alchimie manifeste aussi « une parité secrète » avec « le sortilège, que restera la poésie ». Mallarmé indique l'avoir pratiquée dans « des essais » au risque d'avoir dépassé l'horizon d'attente de ses contemporains :

« je l'énonce ici et peut-être personnellement me suis-je complu à le marquer, par des essais, dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude à en jouir consentie par mes contemporains. Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne déniera au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien »[3].

Dans ce passage consacré à un « grand fait divers », Mallarmé formule très clairement son esthétique de l'évocation littéraire (ailleurs appelée aussi allusion ou suggestion[4]), qu'il conçoit comme une alchimie de l'idée[5]. Comme souvent, Mallarmé décrit le rôle du poète en se servant de termes qui évoquent le monde des spectacles. Le poète se transforme en personnage de contes de fées ou de féerie, ou bien en le protagoniste d'un spectacle parathéâtral, un véritable prestidigitateur. « L'enchanteur de lettres » volatilise l'objet en se servant de mots toujours allusifs, dans lesquels le silence ou le non-dit, marqué visuellement

---

[1] *Ibid.*, pp. 250-251. L'article initial, publié dans *The National Observer* du 28 janvier 1893 sous le même titre de « Magie », souligne l'équivalence entre « rêver » et « créer ». Mallarmé écrit alors : « la pierre nulle, qui crée l'or, dite philosophale » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 308). La version finale met en évidence que cette création-là est toujours pour Mallarmé une quasi-création, une « tentative proche de créer » (*ibid.*, p. 251).

[2] La formulation originelle met plus clairement en évidence la modernité de la foule qui exige une transposition dans le domaine social de telles recherches spirituelles : « Tout ce qui se rêva à même, pur, comme faute d'un sol, avant la moderne apparition de la foule, doit être restitué au domaine social » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 308).

[3] Stéphane Mallarmé, « Magie », *op. cit.*, p. 251.

[4] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 65.

[5] Jacques Derrida a parlé d'une « alchimie littérale » pour marquer qu'il s'agit bien d'un procès inhérent au(x) mot(s) (« La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 320).

par « l'ombre des caractères noirs »[1], égale toujours ce qui est dit. « L'opération » *met en jeu* l'idée (« d'un objet »[2]) et la fait naître de l'ombre des mots – « l'ombre éparse en noirs caractères »[3] – comme une illusion scintillante pour le regard. Le vers devient alors la baguette dont le poète ferme et ouvre les cercles de la rime comme autant de ronds magiques, de fleurs hors du temps apparaissant « parmi » l'herbe naturelle. Le cercle que « perpétuellement ferme, ouvre la rime » montre par sa formulation même comment est transposé dans la figure de la *rime* le principe alchimique de la séparation et de l'unification, états que Mallarmé, à la différence de l'alchimie traditionnelle, tend à faire coïncider (notons que le poète choisit ici un ordre inverse à celui préconisé par les alchimistes : unité d'abord, puis ouverture).

Mallarmé s'applique donc avec plus de lucidité et de constance que ses prédécesseurs immédiats et ses confrères à transposer des procédés alchimiques dans le domaine de la littérature, ainsi qu'à signaler leur importance sociale à l'ère de la foule, sans laquelle il n'est plus possible désormais de penser la poésie[4].

« Ses purs ongles » nous permet de suivre dans toutes ses arabesques l'invention mallarméenne d'un espace textuel qui reflète son rapport à l'univers sous une forme particulière de conjonction de principes contraires, semblable à la *coniunctio oppositorum* alchimique. Celle-ci se fonde sur un étroit lien de motivation, pour reprendre un terme saussurien, entre les deux aspects de l'espace textuel, celui de la fiction et celui de la matière linguistique (graphique et sonore), ou l'espace signifié et l'espace signifiant. On peut déjà s'en rendre compte en observant comment la rime masculine des quatrains en -yx devient féminine dans les tercets (-ixe). L'identité du masculin et du féminin est résumée dans « Phénix », la seule rime des quatrains écrite avec « i », qui contient déjà le mot « nixe » à venir. Le poème engendre donc de multiples effets d'x.

Comme bon nombre de traités alchimiques qu'étudiera plus tard C. G. Jung, ce sonnet de Mallarmé entrecroise deux oppositions dans une tétrade, une « double polarité » selon

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Note relative au « Coup de dés »*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 407.

[2] Voir pour ces expressions – « l'opération » et « l'idée d'un objet » – la version initiale de l'article, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 309. La suppression du complément du nom de l'expression « idée d'un objet » est significative, comme nous allons voir, du déplacement du platonisme et de son héritage qu'effectuera Mallarmé. L'idée mallarméenne met en question les conceptions philosophiques traditionnelles de l'idée, de Platon à Hegel, en passant par Descartes : elle n'est ni la forme de la chose même comme chez Platon, ni la représentation pensée de la chose, sa copie en moi comme chez les cartésiens, ni les deux à la fois comme chez Hegel (voir à ce sujet Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, p. 239).

[3] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Divagations*, *op. cit.*, p. 225.

[4] Sur l'importance de l'alchimie pour cette période, voir Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

l'expression de R. G. Cohn[1], l'archétype quaternaire qui a fasciné de nombreux mystiques et que suggère aussi la lettre X de la rime par sa forme en croix. Si selon la dédicace d'*Isis* de Villiers, cette lettre symbolisait « la formule collective » d'une œuvre plurielle, « l'X d'un problème et d'un idéal ; c'est le grand inconnu »[2], elle serait alors pour le poète du « sonnet en yx », autre titre communément connu du poème, la figure de son œuvre entière.

L'union des contraires, notamment de la lumière et de l'obscurité, du feu et de l'eau, est essentiellement pour Mallarmé une « agonie ». Une mort imminente, qui implique aussi, selon les deux sens du mot grec *agônia*, un combat et une angoisse. (Il faudra retenir cet autre sens de *agônia*, celui de lutte dans les jeux, de *concours*, qui reviendra souvent sous la plume du poète, dans *Divagations*, la préface d'*Un Coup de dés* et *Notes en vue du « Livre »*). « Toute naissance est une destruction, et toute vie d'un moment, l'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu, pour le voir », note Mallarmé sur un feuillet de 1867[3]. Néanmoins, ce moment tourmenté entre la vie et la mort est aussi pour le poète un moment de grande splendeur, comme le feu d'artifices dans le domaine des spectacles destinés à la foule, qui montre de façon simple l'identité du néant et de la beauté. Pourtant on comprend facilement que l'ordre du sonnet est ouvert, les paires apparentes de contraires tendent à se démultiplier rapidement lors de la démarche herméneutique, tout comme à côté du nombre quatre on voit surgir peu à peu d'autres nombres premiers importants pour Mallarmé[4]. Le tout engendre une configuration mouvante qui représente pour Mallarmé l'essence même de la poésie, appelée aussi mystère ou « contexte évolutif de l'Idée »[5].

De ce sonnet « nul et se réfléchissant de toutes les façons »[6], il existe deux versions destinées toutes les deux à la publication[7] :

SONNET ALLEGORIQUE DE LUI-MEME La Nuit approbatrice allume les onyx	Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,

[1] Robert Greer Cohn, *Towards the Poems of Mallarmé*, Berkley, CA, University of California Press, 1965, p. 139.
[2] Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, *Isis*, Paris, Librairie Internationale, 1900, p. 7.
[3] Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 351.
[4] R. G. Cohn interprétera les deux dernières lignes du sonnet comme une progression numérique de quatre à sept : « *cadre* se fixe/ De *scin*tillations *si*tôt le *sept*uor » (Robert Greer Cohn, *Towards the Poems of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 144).
[5] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 74.
[6] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, pp. 392-393. Dans cette lettre, Mallarmé envoie à son ami un commentaire détaillé du sonnet dans sa première version.
[7] Stéphane Mallarmé, « Sonnet allégorique de lui-même » et « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx », *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 131 et 37.

De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.

L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

Ecrite en juillet 1868, au moment où Mallarmé traversait une grande crise métaphysique et projetait toute son œuvre future, la première variante aurait dû faire partie d'un recueil de *Sonnets et Eaux-Fortes* réunis par le critique d'art Philippe Burty, que devait imprimer Alphonse Lemerre, l'éditeur des parnassiens. L'envoi est cependant arrivé trop tard, lorsque Burty était décidé à n'accepter aucune contribution supplémentaire. Mallarmé ne publiera ce poème que profondément remanié dans l'édition photolithographiée des *Poésies* de 1887, limitée seulement à 40 exemplaires, aux éditions de *La Revue Indépendante*.

Quelque chose d'important a lieu dans l'intervalle qui sépare les deux états du sonnet, une opération révélatrice des rapports ambivalents que tisse le poète avec les autres arts, notamment avec l'art de l'illustration. Mary Shaw a relevé un aspect central de la genèse du poème, mis entre parenthèses par les partisans de l'auto-réflexivité absolue du texte poétique et de la suppression de la mimésis qu'il engendre, à savoir l'attention avec laquelle Mallarmé a pris soin de commenter ce sonnet envisagé comme une ekphrasis et de décrire l'illustration appropriée, sa possible transposition non verbale dans une eau-forte[1].

Dans les lignes adressées à son ami Henri Cazalis qui lui avait sollicité le sonnet, Mallarmé reconnaît le défaut de plasticité du poème, mais insiste néanmoins sur son caractère « blanc et noir », sur sa capacité de stimuler l'imagination du dessinateur à entremêler et, qui sait, à susciter peut-être des échos entre le Rêve et le Vide : « C'est confesser qu'il est peu "plastique", comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi "blanc et noir" que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide »[2]. Mallarmé indique ainsi une correspondance possible entre le sujet du poème et la technique plastique

[1] Mary Shaw, « Semiosis and Hunger : Riffaterre and Mallarmé », *The Romanic Revue* 93, n° 1-2, pp. 111-121.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *op. cit.*, p. 392.

consacrée à la reproduction d'images uniques (et donc à un processus qui par sa combinaison de substances pourrait évoquer l'ancienne alchimie). Ce lien du sonnet à une image est préservé dans l'édition photolithographiée des *Poésies*, dans laquelle le texte manuscrit est reproduit par la technique de la photolithographie, une technique chimique comme celle beaucoup plus ancienne de l'eau-forte, qui se sert cependant de la photographie, notamment d'un négatif, à la place du dessin. C'est aussi une technique d'impression qui utilise de l'eau pour obtenir le fond blanc de l'image, l'eau qui est, rappelons-le, un élément essentiel dans le poème.

Le texte fait valoir de cette manière sa dimension visuelle, qui marie le blanc à « l'ombre éparse en noirs caractères », éclairant ainsi la constitution d'un espace graphique qui participe au processus global de la signification. Cet aspect le plus tangible du texte, d'une écriture autographique qui se présente comme un tremplin à l'imagination, à la rêverie du lecteur, montre comment Mallarmé parvient à intégrer au texte en tant que l'un de ses aspects nécessaires un travail qui relève habituellement d'une collaboration entre artistes. Une déclaration célèbre qui remonte à 1864, impressionniste avant la lettre, « *Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit* »[1], montrait déjà la connivence (traditionnelle) entre la création poétique et l'art de la production de l'image, alors que, plus tard, la syntaxe et la ponctuation d'une réponse à une enquête sur le roman illustré par la photographie – « Je suis pour – aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur » – signale toute l'ambiguïté qui caractérise pour Mallarmé la relation du texte à l'image et en particulier son refus d'un certain type d'illustration, l'image idole qui arrête l'imagination à une représentation brute et immuable des choses. A une conception du livre illustré qui rabaisse le rôle de l'image et limite celui de l'écriture, Mallarmé semble substituer la vision d'un « livre de dialogue »[2], livre de rencontre ou de concours entre des arts différents.

Dans « Ses purs ongles », le drame cosmique estival qui fait presque coïncider crépuscule et minuit reflète la création du poème et vice versa. Le sonnet participe de la disparition incendiaire du soleil mais refuse de recueillir les cendres autrement que sous la forme d'une absence ou sublimation (comme dans l'esthétique de la cigarette que Mallarmé formule dans « Toute l'âme résumée » : « pour peu/ Que la cendre se sépare/ De son clair baiser de feu/ […]/ Exclus-en si tu commences/ Le réel parce que vil »[3]). Le sonnet se refuse d'être tout simplement le dépositaire d'un univers référentiel calciné et indifférent, mais

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Cazalis [30 octobre 1864], *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 206.
[2] Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.
[3] Stéphane Mallarmé, « Toute l'âme résumée », *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 60.

aspire au contraire à recréer cet univers comme son propre reflet ou sa propre émanation, opération qui, générant et montrant des rapports nécessaires, est destinée à « vaincre » le hasard, à le projeter dans l'absolu, ou comme écrit Umberto Eco, à « remplacer et réaliser » l'absolu[1].

La réflexion est au cœur du poème, dans les deux sens du mot, liés chez Mallarmé, de reflet et de pensée. Le poème semble même chercher à épuiser toutes les variantes possibles de la réflexion, à mettre en œuvre « une logique réflexive totale »[2], en subvertissant, comme l'a montré Jacques Derrida, la relation platonicienne d'antériorité et donc de supériorité entre les divers reflets, les choses, la pensée, la parole, l'écriture et l'image[3]. Dans le miroitement ou processus spéculaire mallarméen la prééminence, la « pré-séance » comme dirait Derrida, de l'imité sur l'imitant est effacée. Elle est prise dans un jeu calculé qui multiplie les reflets pour en dégager éventuellement un principe central, que Mallarmé nomme entre autres dans ses écrits, en utilisant un concept philosophique lourd de significations : Idée. Les commentateurs semblent parfois visiblement déconcertés et même gênés par ce but métaphysique du jeu mallarméen qui accorde une place prééminente à l'indétermination et à l'évanescence, mais auquel il faudrait cependant restituer toute sa centralité.

Le commentaire que Mallarmé envoie à Henri Cazalis confirme ces propos. Il confie avec modestie à son ami à propos du « Sonnet allégorique de lui-même » que « le sens, s'il en a un […] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes »[4]. Le mirage relève justement du champ de la réflexion : il est l'illusion optique due à des phénomènes de réfraction dans l'air. Il prouve en outre, et les romantiques le notaient déjà, l'identité profonde, par voie de reflet, des principes opposés : « Tout à coup, dans les déserts les plus arides, la réverbération de l'air prend l'apparence des lacs ou de la mer, et les animaux eux-mêmes, haletants de soif, s'élancent vers ces images trompeuses, espérant s'y désaltérer », écrit Madame de Staël dans un passage de *De l'Allemagne* qui décrit aussi le monde comme un « grand vaisseau »[5]. Dans

---

[1] Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 28.
[2] Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 82.
[3] Jacques Derrida, « La Double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972 [réédition 1993].
[4] Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 392.
[5] Germaine de Staël, « De la contemplation de la nature », *De l'Allemagne* II, Paris, Flammarion, 1968, p. 297. En parlant du « grand vaisseau qu'on appelle le monde », Madame de Staël souligne l'unité profonde des éléments, notamment du feu et de l'eau, avant de donner comme exemple le phénomène du mirage : « La paix et la discorde, l'harmonie et la dissonance, qu'un lien secret réunit, sont les premières lois de la nature, et, soit qu'elle se montre redoutable ou charmante, l'unité sublime qui la caractérise se fait toujours reconnaître. La flamme se précipite en vagues comme les torrents ; les nuages qui parcourent les airs prennent quelquefois la forme des montagnes et des vallées, et semblent imiter en se jouant l'image de la terre. Il est dit dans la *Genèse* "que le Tout-Puissant sépara les eaux de la terre des eaux du ciel, et les suspendit dans les airs". Le ciel est en

l'optique mallarméenne, les mots du sonnet sont aptes à s'allumer réciproquement d'une telle manière qu'ils parviennent à changer le néant fondateur (du sens), rendu sensible par la disparition du soleil, en un mirage désaltérant, un rêve alchimique d'or, une vision de beauté.

L'union solaire-aquatique productrice d'illusion, celle qui rend le néant positif et supportable[1], apparaît très tôt chez Mallarmé, notamment dans le sonnet « Tristesse d'été » qui remonte à 1864, avant d'être pleinement développé dans *Divagations*. Dans ce prélude à distance de « La Déclaration foraine », les cheveux de la femme aimée cumulent les deux caractéristiques à l'aide de la métaphore :

> « Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
> En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
> Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
> Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.
> […]
> Mais la chevelure est une rivière tiède,
> Où noyer sans frisson l'âme qui nous obsède
> Et trouver ce Néant que tu ne connais pas »[2].

La chevelure est un analogon du soleil non seulement parce qu'ils se ressemblent dans l'ordre de la perception, mais aussi et surtout parce que les deux partagent le lien linguistique de la même métaphore banalisée, mais tellement adéquate et révélatrice, de l'or : on dit « l'or des cheveux » tout comme on dit « l'or du soleil ». Comme les ongles du « Sonnet allégorique de lui-même », la chevelure pareille à l'or solaire constitue une partie immortelle de l'être humain[3]. En cela la chevelure égale ce dont elle paraît d'abord seulement un double modeste. Elle est même supérieure au soleil dont la disparition régulière à l'horizon ne fait qu'accroître l'angoisse des mortels. La chevelure, comme le chapeau, a un lien métonymique avec la tête et représente donc l'esprit. Elle est l'image par excellence du néant de l'âme qu'elle permet de saisir sous une forme radieuse.

« Ses purs ongles » est construit à partir d'un état d'âme fondamental dans les poèmes de Mallarmé : l'angoisse[4]. A l'heure où le soleil s'éteint, « maint rêve vespéral brûlé par le

---

effet un noble allié de l'Océan ; l'azur du firmament se fait voir dans les ondes, et les vagues se peignent dans les nues ».

[1] Le philosophe Clément Rosset analyse la dimension positive de l'illusion, définie comme faculté humaine fondamentale, dans *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984.

[2] Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 13.

[3] Pour ce thème de la chevelure qui établit le contact avec les morts tout en exorcisant la peur du néant, voir aussi la nouvelle « La Chevelure » de Guy de Maupassant, *Contes fantastiques complets*, Paris, Marabout, 1997, pp. 185-192. La chevelure apparaît comme un signe d'immortalité dans la dédicace inscrite sur une photo de Méry Laurent : « Avec ce mutin casque blond/ C'est votre oubli que je défie » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 283).

[4] Un sonnet des *Poésies* qui évoque la peur de mourir s'intitule « Angoisse ». L'angoisse est une maladie qui se manifeste aussi par une difficulté de respiration. En effet, Mallarmé souffrait de la poitrine depuis son séjour à

Phénix »[1] est encore soutenu par l'Angoisse, « ce minuit » porteur de lampe. La personnification nocturne, extrêmement étrange de l'angoisse semble évoquer à la fois l'image organique d'une main aux ongles lumineux, tendue très haut comme dans une prière[2], et celle minérale d'un lustre à cinq bras d'onyx. L'Angoisse, qui remplace par un affect la Nuit plus objective de la première version, porte une lampe stellaire, incertaine pour l'instant : serait-ce la lune, comme semblent le figurer les doigts d'une main levés vers le ciel ? La lumière contingente et incertaine de cette lampe qui reflète et relaie le soleil couchant va être fixée à la fin par la constellation de sept étoiles que projette et magnifie la composition du sonnet. La quête alchimique du sonnet représente donc une quête d'éternité à travers l'écriture : « l'infini est enfin *fixé* », réclame une note d'« Igitur », conte qui date de la même période[3].

Le vers initial, tautologique de la seconde version – « Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx » – offre un modèle en spirale (comme la corne de la licorne évoquée dans le tercet) pour le réseau d'équivalences qu'institue le poème : une spirale que semblent former les « x » multiples et continus, vus en trois dimensions. Ces mots disent et ne disent pas la même chose. Matière noble, précieuse, durable, l'onyx, dont le sens étymologique est celui d'« ongle », renvoie aux ongles (de très haut) leur image anoblie. Tout en éclairant une identité, le vers indique qu'il s'agit d'une identité à distance, d'une analogie (fondée sur une métonymie et une métaphore). En outre, les ongles forment l'image d'une multiplicité dont l'Angoisse, la main implicite et le matériau précieux de l'onyx assureraient en quelque sorte l'unité. Ce passage de l'un au multiple préfigure la diffraction de la lumière qui aura lieu dans le sonnet,

---

Tournon. L'angoisse renvoie étymologiquement à un resserrement, à un lieu resserré, pouvant servir de corollaire au travail de concentration sur la syntaxe, en vertu de l'exigence mallarméenne d'une voix personnelle, ainsi que l'autre nécessité, selon laquelle « il faut penser de tout son corps » (Stéphane Mallarmé, Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*., p. 353). L'angoisse correspond au décor du sonnet en –yx, qui est le décor mallarméen par excellence : la chambre isolée. Elle représente également le néant dont Mallarmé avait fait l'expérience en 1866, dans son travail du vers d'*Hérodiade* : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant […] l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine » (Lettre à Henri Cazalis [du 28 avril 1866], *ibid.*, pp. 297-298).

[1] Le nom de cet animal légendaire vient du mot grec *phoinix* qui désignait la couleur rouge, couleur de feu. L'origine du phénix, emblème d'immortalité et de résurrection, se trouve en Egypte, où il était vénéré à Héliopolis comme l'incarnation du dieu du soleil. « Phoenix, emblème égyptien de l'immortalité, sous la forme d'un oiseau qui renaît de ses cendres », écrit Mallarmé dans un appendice des *Dieux antiques* (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1557).

[2] Cette main tendue apparaît dans le poème en prose « Un Spectacle interrompu », *Divagations*, *op. cit.*, p. 91 : « Au geste du pantin, une paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts, je compris, qu'il avait, l'ingénieux ! capté les sympathies par la mine d'attraper au vol quelque chose, figure (et c'est tout) de la facilité dont est par chacun prise une idée ».

[3] Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 477.

et dans toute l'œuvre de Mallarmé. L'identité de l'un et du multiple restera une idée esthétique et politique fondamentale du poète, et une idée de base de sa dramaturgie.

Le rêve qu'entretient le soleil en sa splendeur vespérale semble se consumer avec l'incendie de l'astre. A la fin, il n'y a plus de cinéraire amphore (le mot renvoie directement à l'Antiquité grecque et romaine) pour recueillir ses cendres, comme dans l'Antiquité où l'on croyait que le soleil descendait « le soir dans une coupe ou un vase d'or, qui le portait au cours du fleuve Océan »[1]. Ce rêve, qui se forme et se maintient pourtant dans tout son éclat, il ne faut pas l'oublier, pendant toute la durée du coucher du soleil, postulait, comme écrit Jean-Pierre Richard, « l'existence réelle d'un *ailleurs* »[2], autrement dit l'existence absolue de cette transcendance, indépendante du moi qui la désire et qui ressent le besoin de la fabriquer. Le rêve brûlé consacre la fin de cette transcendance absolue, de quelque mythologie qu'elle relève, égyptienne, grecque, romaine, chrétienne. Le poème est aussi le lieu où se rencontrent et se comparent à travers les mots toutes ces mythologies distinctes. Mais l'angoisse fait encore subsister ce qui n'est plus, même si sous forme d'un état sans objet, de vide, de tension vers, d'attente. Dans le premier quatrain, on identifie déjà le thème fondamental chez Mallarmé du « relais lumineux »[3]. Au moment de sa disparition, le soleil est relayé par d'autres ors et lumières, dans un réseau d'équivalences multiples. Il est relayé par ce qui lui ressemble et/ou qui reçoit sa lumière de lui, un supplément qui s'ajoute à lui pour le remplacer, mais qui donne lieu à une célébration de la faculté de rêver et de fabriquer de la divinité. A la place des produits de l'esprit humain que sont les différents mythes, Mallarmé glorifie la faculté créatrice elle-même.

Concrétisant formellement la « croisée vacante », l'absence de ponctuation entre le premier et le second quatrain relie le ciel à l'espace intime du salon. Aussi peut-on choisir de ne pas faire de pause après « cinéraire amphore » : il n'y aurait pas alors de cinéraire amphore sur les crédences au salon vide. Le récipient qui pourrait assumer cette fonction serait ainsi le mystérieux ptyx, décrit par un amas de négations : « nul ptyx,/ Aboli bibelot d'inanité sonore/ […] ce seul objet dont le Néant s'honore ». Mot vide sur lequel les critiques ont glosé abondamment : « pli », et par extension « vase », du grec *ptux* ; nom propre qui rappelle le faune, utilisé par Victor Hugo dans « Le Satyre » de *La Légende des siècles* (« Chrysis,/

[1] Stéphane Mallarmé, « Les argonautes », *Les Dieux antiques*, traduction d'après George W. Cox in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1543. Le coucher du soleil dans la mer est un thème consacré par la mythologie gréco-romaine : « Le jour finirait ; Phébus plongerait dans la mer profonde ses chevaux haletants » (Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre XV, Paris, Gallimard, 1992, p. 494).
[2] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 157.
[3] Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 165.

Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule »[1]) ; ou bien oiseau de nuit, à cause d'une coquille dans le dictionnaire grec-français de l'époque, qui décorerait un cristal, une lampe ou un bénitier[2].

Quels que soient ces différents sens éventuels, le mot a d'abord une signification principale, déterminée par le contexte : celui de récipient pour l'eau/les pleurs du Styx (mot avec lequel il rime), sens qui est gardé d'une version à l'autre par le verbe « puiser ». L'association possible de « ptyx » à un « coquillage en forme de pli », signalée par Riffaterre[3], ainsi que la substitution par « ptyx » du mot initial « vaisseau » rattachent indéniablement le poème au thème de la navigation qui se développe tout au long du recueil *Poésies.* L'apposition joue elle aussi un rôle important. Au « vaisseau » de la première version, dont la suppression devrait être rapprochée de la figuration implicite du navire dans « Salut »[4], le poète préfère le plus modeste « bibelot », qui désigne n'importe quel petit objet décoratif de peu de valeur appartenant à la sphère intime, mais qui possède, à côté de la valeur paratopique que lui confère son statut d'objet généralement méprisé, une vertu hétérotopique, comme le fait remarquer Paul Bourget : « Le bibelot -, ce minuscule fragment de l'œuvre d'art, qui met sur un coin de table de salon quelque chose de l'Extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du Moyen Age français et un peu du XVIIIe siècle »[5].

Le ptyx reste avant tout cet objet destiné à recueillir les restes du soleil mourant, que le Maître détourne de sa fonction possible d'amphore cinéraire pour lui en assigner une autre, celle de puiser des pleurs au royaume des ombres, de l'eau noire, de la nuit du Styx, qui pourrait éventuellement servir d'encre pour écrire le poème : « la goutte de néant qui manque à la mer » ou « la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime »[6]. Parce qu'il ne renferme pas de sens précis, stable, défini par les dictionnaires de la langue française contemporaine, le ptyx est le signifiant qui honore, célèbre, glorifie ou transfigure le Néant – l'autre face du rêve

---

[1] Le Janicule, huitième colline de Rome où furent enterrés de nombreuses personnalités. « Ptyx » pourrait alors évoquer la mort, de même que la gloire.

[2] Bertrand Marchal, note 10 in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1192. Pour la citation de Victor Hugo, voir « Le Satyre. Prologue », *Poésie*, tome 2, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 735. Voir aussi Anne-Marie Franc, « La chasse au ptyx », *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998, pp. 169-175. Jean-Pierre Richard a souligné l'importance de l'art décoratif dans l'imaginaire mallarméen (*op. cit.*, p. 213).

[3] Michel Riffaterre, *op. cit.*, p. 32.

[4] Ce mot est fort encré dans l'imaginaire religieux chrétien, qui d'ailleurs n'est pas, comme nous allons voir, absent du poème. Il aurait pu également enrichir l'isotopie de la navigation des *Poésies*. Mais sa suppression doit être mise plutôt en rapport avec la figuration implicite du bateau dans le sonnet « Salut », qui, comme dans « Le Lac » de Lamartine, résulte d'autres mots qui relèvent d'une isotopie de la navigation.

[5] Paul Bourget, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886, p. 149.

[6] Stéphane Mallarmé, *Igitur*, *op. cit.*, p. 478, et *Villiers de l'Isle-Adam*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 23. Le Maître est-il mort comme le soleil ou bien le maître du lieu, le poète, est-il descendu aux enfers comme Orphée ? Les deux sens sont co-présents.

brûlé. La substitution du Néant au Rêve dans la version finale du sonnet souligne la transformation qui a lieu d'un quatrain à l'autre.

Enfin le ptyx renvoie au poème lui-même. Sans autre contenu que sa propre inanité *sonore*, l'absence de son objet et ses fonctions funéraires. Cette image du sonnet, substance *sonore* qui célèbre l'absence, est relayée dans les tercets par une substance *visuelle* : le miroir, qui célèbre lui aussi la présence-absence de ce qu'il donne à voir. Le miroir se trouve devant la fenêtre ouverte vers le nord et ne peut donc refléter le drame solaire que de biais. Mais il réalise dans leur reflet l'union des opposés, tout en maintenant leur séparation. Le cadre doré du miroir figure, grâce aussi aux rapports entre ses éléments décoratifs et ce qui se passe dans la surface réfléchissante de la glace, le combat de « licornes ruant du feu contre une nixe ». Il est un relais lumineux du soleil agonisant parmi les nuages qui semblent évoquer une nymphe des eaux[1], cette « défunte nue en le miroir ». D'une part, le cadre et la glace unissent le soleil à l'eau par l'intermédiaire de leurs substituts appartenant au monde familier. De l'autre, la surface aquatique du miroir réalise le transfert entre le soleil couchant et la constellation des sept étoiles, condamnée selon la légende à ne jamais pouvoir, à la différence du soleil, descendre dans l'eau, sous l'horizon. Cette condamnation mythologique devient, au contraire, un signe de la supériorité de l'art sur la nature dans le sonnet de Mallarmé.

La nixe nuageuse, agressée par les licornes solaires se métamorphose en constellation, un ensemble de sept étoiles qui rappelle la Grande Ourse, mentionnée par Mallarmé dans sa lettre à Henri Cazalis. Cette constellation finale, septuor de scintillations, évoque vaguement le mythe de la nymphe Callisto dont le nom suggère une beauté sans égale. Aimée de Jupiter, Callisto fut transformée en ourse par la jalouse Junon. Mais au moment où son propre fils, conduit par Junon, allait la chasser, Jupiter la changea en constellation pour la sauver de la mort. Elle et son fils sont ainsi devenus « les étoiles du Septentrion »[2], étoiles du Nord. Furieuse de l'honneur accordé à sa rivale, Junon persuada le dieu de la Mer d'interdire aux deux Ourses de jamais descendre dans l'Océan. Elles sont de ce fait les seules de toutes les constellations à toujours demeurer au-dessus de l'horizon, à ne pas être englouties par l'eau. Cette fable se transforme chez Mallarmé en une victoire positive de l'art.

Tout en faisant discrètement allusion à la mythologie antique, le poème évite cependant toute référence uniforme, devenant ainsi au-delà de toute mythologie particulière une quête de

[1] En rapport avec la croisée qui donne sur le Nord, la nixe représente un génie ou une nymphe des eaux dans les légendes germaniques (*Le Petit Robert*). Une mythologie de plus se rajoute ainsi à celles déjà évoquées dans le sonnet.
[2] Ovide, « Callisto », *op. cit.*, Livre II, pp. 86-91.

l'archétypal. La constellation céleste ne serait ainsi qu'un reflet de reflets, un effet des rapports nécessaires que le poème miroir réussit à mettre en place et à coordonner. Mais il faut noter que le poème désigne la constellation par un terme musical : le septuor. Le septuor est soit une composition vocale ou instrumentale à sept parties, soit une formation composée de sept exécutants. Certes, ce terme rappelle, grâce au jeu de réflexion, le cadre fixe du sonnet avec ses rimes, qui ressemble aux étoiles du Septentrion par sa combinaison en miroir, double, d'un quatrain et d'un tercet. Mais le poème se définit aussi de cette manière par rapport à un autre art, à une forme musicale de représentation. Composition sonore et visuelle, ce petit poème donne à voir de cette manière sa structure musicale et orchestrale.

Le mobilier réduit du salon, à la fois familier et solennel, renvoie à l'espace rituel de l'église, tout comme la décoration du cabaret du Chat Noir. Les consoles de la première version deviennent en 1887 des crédences, mot qui désigne à la fois le buffet de la salle à manger, dont les tablettes superposées servent à poser les plats et la verrerie[1], et dans la liturgie catholique, la console sur lequel on dépose le bassin servant à la messe, les burettes destinées à contenir les saintes huiles, ou l'eau et le vin de la messe. Les mots « vespéral » et « croisée » ont, eux aussi, une résonance liturgique. Montrant la désaffection des mythes et de l'ancienne religion et leurs rapports avec les cycles naturels, dans le cadre d'un long processus de réflexion qui aboutira en 1879 à la traduction des *Dieux antiques* d'après le révérend George W. Cox[2], le poème de Mallarmé – avec les couches sémantiques des mots qu'annonce la structure même de l'onyx – transforme l'espace familier et ses objets dans un espace rituel, qui est à la fois celui individuel de l'écriture et un espace d'initiation et de célébration pouvant être investi par une collectivité. Car le Maître peut être non seulement le maître possesseur du lieu, mais également, et la majuscule ne fait que renforcer cette idée, celui qui a acquis la prééminence dans un domaine après avoir passé certaines épreuves et peut avoir des disciples, celui qui représente un modèle, un guide, un initiateur. En dernier lieu, le Maître n'est pas sans rappeler des expressions qui s'écrivent avec majuscule telles que le Maître souverain, le Maître de l'univers, Dieu ou Jésus-Christ. Le Maître du poème de la première version devient aussi, grâce à la publication de 1887, le Maître d'une certaine poésie, la poésie symboliste, le Maître des Mardis qui attire autour de lui bon nombre de jeunes poètes pendant des réunions hebdomadaires de plus en plus cérémonielles.

---

[1] Mallarmé possède un buffet dans sa salle à manger de la rue de Rome, la pièce où il reçoit depuis 1877 les visiteurs des Mardis (Patrick Besnier, *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, Paris, Edition du Limon, 1998, p. 4).

[2] Lire à ce propos Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit*, en particulier la deuxième partie « Les Dieux antiques », pp. 102-162.

En 1868, lorsqu'il envoie le poème à Cazalis, Mallarmé précise : « J'extrais ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur *la Parole* ». Dans la même lettre, il rajoute qu'« en se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique »[1]. L'« aboli bibelot d'inanité sonore » du sonnet, modèle d'assonances et d'allitérations, prouve, comme l'indique aussi la qualification « sonore », la nécessité d'une profération. Dans cette expression où se conjuguent une absence de référent et une absence d'antériorité du signifié par rapport au signifiant, l'inanité ornementale *sonore* révèle que la parole joue un rôle fondamental dans la célébration positive du néant, de ce vide qui pousse l'homme à fabriquer de la divinité. Le pytx renvoie au poème comme un ensemble sonore qui va se compléter dans le même sens musical avec le dernier mot du poème, « septuor », qui comporte comme syllabe composante le récurrent « or » à connotation solaire, dont les phonèmes se répètent à profusion dans le sonnet.

Mallarmé affirme ainsi indirectement la nécessité d'une représentation du texte poétique, ne fût-ce d'abord que minimale, comme murmure que le lecteur s'adresse à lui-même, ainsi que le besoin de repenser cette représentation en relation avec le rituel liturgique. L'espace adéquat au nouveau cérémonial à inventer, un espace épuré, devrait être bricolé à partir d'éléments appartenant à l'univers familier, privé, qui représentent la pensée[2]. A travers une forme poétique brève, Mallarmé exige ainsi une adéquation entre l'espace privé individuel et l'espace public des fêtes qu'il s'agit pour lui de réinventer.

La « grotte de notre intimité »

Dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam prononcée dans plusieurs villes de la Belgique en février 1890 et publiée la même année dans *La Revue d'aujourd'hui*, Mallarmé dresse un parallèle plus explicite entre les fêtes privées du salon et les fêtes publiques, qui ne

[1] Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 392.

[2] Rosemary Lloyd relève cette analogie en notant la modification que Mallarmé apporte à l'image traditionnelle de la pensée comme espace architectural (*Mallarmé : the Poet and his Circle*, New York, Cornell University Press, 1999, p. 11). Pour Mallarmé, la chambre n'est pas seulement une métaphore. Elle reste un espace extérieur meublé par la pensée : « une chambre, meublée de ma pensée » (première lettre de Mallarmé à Verlaine du 20 décembre 1866, Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 330). Les meubles eux-mêmes deviennent des analogons de la pensée. Cette communication de l'espace extérieur et de l'intériorité se donne aussi à lire dans une lettre élogieuse que le poète adresse à Odilon Redon pour lui remercier de l'envoi de son album *Hommage à Goya*, dans les figures duquel Mallarmé reconnaît ses propres ambitions : « je suspends ce dessin à part à quelque mur de ma mémoire » (*ibid.*, p. 575).

sauraient être que médiocres à une époque de crise et de transition, quand bien même elles existeraient. La déception de Mallarmé est liée sans doute aux fêtes peu substantielles qui devaient célébrer le centenaire de la Révolution Française en juillet 1889, au moment de l'agonie de Villiers. C'est la décoration de l'appartement que Mallarmé qualifie, avec une référence platonicienne, de « grotte », qui, de manière équivalente aux symphonies, remplace les parades et les gloires inexistantes de la rue : « notre étroit décorum » composé de bibelots abolis, désuets et sans usage évident, de chimères tangibles ornant les meubles, de morceaux d'étoffes suspendues aux murs. Comme les vitraux rougeoyants d'une église, ces étoffes originaires d'Orient rejouent la passion sanglante du crépuscule :

« N'est-il de fêtes que publiques : j'en sais de retirées aussi et qu'en l'absence d'aucune célébration par la rue, cortèges, *gloires*, entrées, un cérémonial, en effet, peu de mise parmi notre étroit décorum ou prudemment relégué aux symphonies, quelqu'un peut toutefois se donner. Grotte de notre intimité ! par exemple l'ameublement aujourd'hui se résume, c'est même – et que fait d'autre, sinon plus subtilement, avec rien, que soi, un écrivain comme celui-ci – une quotidienne occupation de rechercher, où qu'ils expirent en leur charme et leur désuétude, pour aussitôt mettre, dessus, la main, *des bibelots abolis*, sans usage quelquefois mais devant qui l'ingéniosité de la femme découvre une appropriation à son décor, et l'on se meuble de *chimères*, pourvu qu'elles soient tangibles : les morceaux d'*étoffes d'Orient* placent au mur *un vitrage pareil à de la passion*, ou l'amortissent en *crépuscules* doux, et tels que, sans infirmer en rien son goût pour ces symboles, la dame d'aucun salon ne saurait aisément et même tout bas et seule, peut-être par l'esprit les traduire »[1].

Le morceau évoque implicitement les feux du « coucher héraldique du soleil », celui que Villiers ne perd pas de vue de la « haute ruine inexistant » qu'il habite à Paris[2]. Un étroit lien intertextuel avec le sonnet en –yx est établi par la variation de la tournure poétique « aboli bibelot ». Tout en créant une équivalence, les expressions soulignées substituent aux parades de la rue le riche décor intérieur, pareil à celui de nombreux appartements d'artistes de l'époque[3].

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 41. C'est nous qui soulignons. Cette version finale de la conférence a été établie par le poète pour l'édition Paul Lacomblez de 1892.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] Nous pensons notamment à l'appartement de Méry Laurent que nous révèle une photographie de Dornac, *Mallarmé, Gervex et Méry Laurent chez Méry Laurent*, reproduite dans Yves Peyré, ed., *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 39. La profusion des éléments décoratifs en est parfaitement résumée par le tableau d'un nu échevelé suspendu sur un immense miroir. On sait par ailleurs que les frères Goncourt avaient aussi fait de leur Grenier d'Auteuil un temple du bibelot.

Les « gloires », au pluriel, convoquent les sens multiples de ce mot qui signifie dans son acception courante une célébrité éclatante due à des mérites, des actions ou des œuvres jugés remarquables par un très vaste public. Deux vocables que Mallarmé utilise souvent, « éclat » et « lustre », synonymes de gloire, montrent à quel point ce mot est pour lui associé à la lumière, même dans son sens courant. En décrivant l'arrivée surprenante du prosateur Villiers au milieu des poètes groupés à l'enseigne du *Parnasse contemporain*, Mallarmé signale que celui-ci professait le même « culte du vocable » qu'eux et « venait conquérir tout avec un nom, autour duquel déjà il voyait, à vrai dire, matériellement, se rallumer le lustre, aujourd'hui discernable pour notre seul esprit »[1]. Le lustre désigne ici à la fois l'objet décoratif qui représente un élément scénographique important pour Mallarmé, comme on verra, et la gloire que l'artiste poursuit avec acharnement. En tout cas, Mallarmé fait de la gloire le sujet de son exposé, en citant dès le début de la conférence un fragment d'un conte qui lui est dédié, « La Machine à gloire » des *Contes cruels*, dans lequel Villiers décrit de manière ironique la gloire comme le résultat du transfert dans le nom même d'un auteur de l'impression que laisse son œuvre, même inconnue :

« En un mot, l'*impression* que laissent les vers, même inconnus, de Milton, étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera ici, pour les auditeurs, *comme s'ils avaient lu* Milton.

Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle la gloire ! »[2].

Plus loin, Mallarmé définit lui aussi la gloire en interprétant à sa manière la phrase finale de la préface de *La Révolte* de Villiers : « ce bizarre qui, dans notre siècle, émit, aux ans de sa jeunesse, la définition de la gloire "ou idée que de soi on garde dans sa poitrine" »[3]. Villiers avait pourtant écrit : « Celui qui, en naissant, ne porte pas dans sa poitrine sa propre gloire, ne connaîtra jamais la signification réelle de ce mot »[4]. Mallarmé résume et concentre la remarque de Villiers, faisant de la gloire l'intériorité par excellence, la représentation supérieure de soi. Un mardi, Mallarmé aurait aussi défini la gloire comme conscience : « "La gloire, en somme, c'est la Conscience", c'est Mallarmé qui parle "loin d'être réputation, honneur, n'importe ce qui sollicite, groupe, attroupe la foule, c'est en soi-

[1] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 29.
[4] Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte*, Paris, L'Avant-Scène théâtre Poche, 2006, p. 24

même, tout le contraire, la gloire, la conscience d'une vie, de la vie, c'est sans amoindrissement ce qu'il y a de suprême dans la vie ! " »[1].

Dans la Bible, la gloire signifie la splendeur divine. Dès les premières lignes de la conférence, Mallarmé s'interroge justement sur le rôle « du jeu insensé d'écrire » dans la représentation de soi, prise entre le rien et « la divinité éparse » qu'a fait advenir le régime révolutionnaire en consacrant la mort de Dieu. A cause de « la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime », du lien visible entre l'encre et le néant, l'acte d'écrire se doit de « tout recréer avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être […] Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter dans leur antériorité et voir »[2]. La gloire représente un élément décoratif dans la sculpture et la peinture religieuse : les rayons dans les églises ou le nimbe qui orne la tête des saints. Elle constitue donc la marque du sacré. La gloire renvoie également aux riches palais, aux meubles brillants, aux vêtements magnifiques des princes : ce sens est présent dans le fragment qui décrit le décor de la dame dans la conférence. D'ailleurs, Mallarmé fait de Villiers un nouveau Hamlet, « un prince intellectuel du fond d'une lande ou de brumes »[3].

Mais la gloire est également un élément du décor théâtral, une machine en forme de char ou de nuage lumineux, suspendue, qui permet d'évoquer les apparitions célestes, le *Deus ex machina* des opéras de Lully ou les fées et les magiciens dans les apothéoses des féeries modernes[4]. Selon *Littré*, elle est également, pour l'artificier, un assemblage de fusées qui jettent leurs feux en rayons, « soleil fixe, non tournant, d'une grandeur extraordinaire ». Le mot « gloires » revêt avant tout dans le texte ce sens théâtral. Il appartient au monde des fêtes populaires, des défilés dont il souligne la fonction religieuse et qu'il transforme en rites modernes. Les représentations à grand spectacle de la modernité, qui seraient destinées à la foule et pourraient être organisées cette fois dans la rue, sous la forme de défilés et/ou de feux d'artifices, représentations de la gloire divine de l'homme, sont relayées en attendant, selon Mallarmé, par la décoration de l'espace privé qui est à son tour « égale » à la maîtresse du lieu. Comme Rousseau dans la *Lettre à D'Alembert*, Mallarmé valorise, quoique non exclusivement, les fêtes populaires en plein air et suggère indirectement ce qu'elles devraient

---

[1] André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin 1894-1922*, Paris, Edmond Bernard, 1928, 1896, 30 avril.
[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 33.
[4] Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, p. 404.

être par rapport aux besoins de l'individu. La réinvention du théâtre, son réinvestissement social et politique reposent donc chez Mallarmé sur une réflexion plus générale sur les fêtes indispensables à la République. A la différence de Rousseau, cette réflexion ne se réserve pas un rôle prescriptif, mais se construit en imbriquant des modèles différents pour les fêtes futures. Un de ces modèles est fourni par l'espace familier, le décor de la maison où l'on vit, choisi par la femme en accord avec elle-même, de manière plutôt inconsciente, pour s'y refléter.

Déjà en 1866, lorsqu'il faisait part à son ami Cazalis de son expérience intense, à la fois intellectuelle et corporelle, du néant, à partir du travail d'épuration du vers d'*Hérodiade*, Mallarmé se donnait la tâche titanesque de positiver le néant, devant lequel le poète se doit de proclamer en désespéré, en retournant le mythe platonicien de la caverne, les « glorieux mensonges », le Rêve, l'Ame, « les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » :

« Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré ! »[1].

Si le plan du volume lyrique ne devait pas aboutir tel quel, la nécessité de *proclamer* les glorieux mensonges face à la vérité du Rien catalyse par contre le projet artistique de Mallarmé dans son ensemble. Comme le laisse pressentir déjà le verbe « proclamer » et le fragment de la conférence sur Villiers qui substitue les fêtes du décor privé aux gloires de la rue, équivalentes néanmoins les unes aux autres, cet acte de révélation des glorieux mensonges se veut une déclaration. Il comporte une dimension performative déclarative comparable à celle que pourrait mettre en oeuvre une célébration populaire appropriée.

De la mise en parallèle des gloires publiques et de l'univers privé, composé de toutes sortes de chimères (tissus flamboyants, arabesques et monstres décoratifs), le fragment glisse vers la comparaison du décor solaire à la maîtresse du lieu. Le dispositif de la fête privée révèle une complexité sans égal. Le décor du salon ne constitue pas une fête en soi, mais

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis [du 28 avril 1866], *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, pp. 297-298.

seulement au regard de la femme qui le choisit pour se l'approprier. Cette « dame d'aucun salon » se réfère non seulement à la femme en général – ce qui fait accéder à l'universalité l'expérience personnelle de l'amateur d'antiquités chargé par Méry Laurent de veiller à l'aménagement de sa villa des Talus (en 1891). Elle figure simultanément et de manière privilégiée l'âme ou divinité humaine que Mallarmé visualise fréquemment ainsi, comme dans une allégorie, sous des traits féminins. La référence à l'âme reste cependant allusive dans ce fragment, comme ailleurs. L'allégorie n'est jamais désincarnée ; au contraire, elle se dégage du concret, vague et rapide, et surprend.

Inspiré par le poème en prose de Baudelaire « Invitation au voyage » et par « La Maison du bonheur » de Villiers de l'Isle-Adam[1], le décor évoqué par Mallarmé ressemble à la dame. Assemblé et arrangé par elle, le milieu familier devient son analogie, une analogie fondée moins sur l'entente que sur l'antagonisme. A la femme dont la robe d'acier défend la virginité donne l'assaut le décor en extinction, comme les licornes du sonnet en –yx. Le décor semble forcer l'intériorité de la dame à se manifester. Incapable de traduire ces symboles d'une crise, « même tout bas et seule », la dame « ressent » seulement « jusqu'à l'âme », le « petit orage » des bibelots. Le rôle de traducteur reviendrait alors au poète : c'est le livre qui met en rapport l'intériorité avec le décor qui la stimule. La présence de ce livre entr'ouvert, par lequel comme dans « La Maison du bonheur » de Villiers « se propage le rêve », unit l'intérieure qualité de celle qui habite là et l'extériorité banale du décor, simplement mensonger sans le contrepoint du livre qui indique l'existence de préoccupations spirituelles autres que les entretiens insignifiants des visites :

[1] La très célèbre description baudelairienne d'une contrée « où tout vous ressemble, mon cher ange » compare les meubles et les peintures à des âmes, le tout étant finalement défini comme une analogie ou correspondance de la femme aimée : « Sur des panneaux luisants, ou sur des cuirs dorés et d'une richesse sombre, vivent discrètement des peintures béates, calmes et profondes, comme les âmes des artistes qui les créèrent. Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes ou par ces hautes fenêtres ouvragées que le plomb divise en nombreux compartiments. Les meubles sont vastes, curieux, bizarres, armés de serrures et de secrets comme des âmes raffinées. Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse; et de toutes choses, de tous les coins, des fissures des tiroirs et des plis des étoffes s'échappe un parfum singulier, un *revenez-y* de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement […] Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia, c'est là, n'est-ce pas, dans ce beau pays si calme et si rêveur, qu'il faudrait aller vivre et fleurir? Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance*? […] Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi » (Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 144-145). Dans « La Maison du bonheur » de Villiers de l'Isle-Adam, les deux êtres d'élection qui se retirent du monde transforment l'habitation choisie dans « un véritable reflet de leurs rêves » : « Ça et là, cloués en des étoffes d'Orient, luisent, en éclairs livides, incrustés d'un très vieil or, des trophées d'armes surannées. – Dans les angles, de grands arbustes des Îles. Là, le piano d'ébène, dont les cordes ne résonnent, comme les pensées, que sous des harmonies belles et divines ; puis, sur des étagères, ou laissés ouverts sur la soie mauve des coussins, des livres aux pages savantes et berceuses, qu'ils relisent ensemble et dont les ailes invitent leurs esprits vers d'autres mondes » (Villiers de l'Isle-Adam, « La Maison du bonheur », *Histoires insolites*, Paris, Librairie moderne, 1888, p. 127).

« Sa robe stricte de soie, probablement avec un acier très dur la cuirasse contre le maléfice si elle ne ressent pas jusqu'à l'âme, à de certaines crises d'extinction ou d'avivement du trop riche mobilier, comme un petit orage où s'agite la colère des bibelots, bouderie d'étagères, renfrognements aux encoignures ; et la revendication bizarre, que s'exhale, y flotte à leur luxe analogue, l'atmosphère mentale. Voyez l'usage d'un livre, si par lui se propage le rêve : il met l'intérieure qualité de quiconque habite ces milieux, autrement banals, je le dis et pardon ! si n'y éclatent que les entretiens d'une visite ou ceux ordinaires à des *five o'clock*, en rapport avec ce délicieux entourage, qui sinon ment.

Sur la table, autel dressant l'offrande du séjour, cela convient que le volume, je ne dis pas anime incessamment les lèvres, figurées bien dans leur jolie inoccupation par un loisir de bouquet de roses issu de quelque beau vase à côté ; mais – soit là – simplement – avec un air de compagnon feuilleté – on ne sait quand – et au besoin – pour que vraisemblablement le tapis où ce coffret spirituel aux cent pages, entr'ouvert, avec intention fut posé, en fasse comme tomber authentiquement ses plis brodés d'arabesques significatives et de monstres.

Ainsi se conjure la susceptibilité d'honnêtes lares, dépositaires d'un sens particulier, ombrageux à toute intrusion, même celle de la maîtresse de céans, si elle n'était pas, au fond de soi, leur égale »[1].

Dans le deuxième paragraphe, dont les pauses nombreuses annoncent une lecture ralentie, insistante et hésitante à la fois, au moment même où se fait la transition entre deux tableaux distincts, le conférencier présente deux dispositifs alternatifs, dans lesquels le livre entr'ouvert est juxtaposé à un autre objet décoratif qu'il permet d'« authentiquer » comme symbole de l'âme chimérique. D'abord, sur la table présentée comme un meuble religieux, « autel dressant l'offrande », le livre « avec un air de compagnon feuilleté » est posé à côté d'un bouquet de roses. Ce bouquet *figure* les lèvres féminines au repos, qui ne doivent pas être incessamment animées par le volume. Remémorant ou anticipant une scène de lecture à haute voix, le dispositif de l'offrande permet de pressentir un autre moment de lecture pour soi, lorsque le coffret spirituel entr'ouvert serait posé sur le tapis dont il ferait ainsi tomber « authentiquement » les *plis* brodés d'arabesques et de monstres. Il faut donc que la correspondance entre le livre et les roses, entre le coffret spirituel et les plis brodés du tapis soit prouvée silencieusement, en les plaçant l'un à côté de l'autre et l'un sur l'autre. Lié au parfum de la parole d'une part et d'autre part aux plis décoratifs du tapis, le livre a par

[1] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, pp. 41-42.

conséquent deux modes corrélés mais distincts et dissociés d'existence, l'un sonore et l'autre visuel.

L'offrande est destinée à conjurer, à écarter comme par des pratiques magiques la protection d'un « sens particulier » (de l'extralinguistique) par les esprits tutélaires de la maison contre toute intrusion, même de la dame, leur égale en divinité. L'offrande libère ce sens, à la fois dans la fiction et dans la conférence. Dans la fiction, le passage à la voix est seulement évoqué par son supplément, le parfum du « bouquet de roses issu de quelque beau vase à côté », variation sur l'image traditionnelle de la femme et de ses lèvres. La scène permet ainsi de concevoir et de réaliser la transsubstantiation du texte dans une exhalaison, un subtil parfum, lors de sa lecture à haute voix ou en silence par la dame, mais aussi, à un autre degré, celui explicite maintenant de la lecture aux deux sens du mot, français et anglais, que fait le poète conférencier devant son auditoire belge[1] :

« Il exhale, l'in-douze, ceci, par exemple […]

Quels parfums, subtils, versent, dans leur aparté, à toute raréfaction adéquates, les phrases… »[2].

Cet in-douze, qui contiendrait les œuvres complètes de Villiers, est à la fois le livre du salon de la dame et le recueil, imaginaire, d'où le conférencier tire des citations exemplaires.

Le conférencier superpose donc deux scènes de lecture, celle fictive et celle de la situation d'énonciation. Il réussit à faire effectivement ce qu'il raconte, s'exhaler le parfum des textes de Villiers de l'Isle-Adam en les lisant à haute voix. Il prône ainsi non seulement une lecture mais aussi une écriture foncièrement fragmentaire, discontinue, qu'il pratiquera lui-même, comme nous allons voir, dans son recueil d'écrits critiques *Divagations*.

Les quatre citations groupées par sa lecture forment deux volets symétriques, chacun composé d'un long fragment et d'un morceau plus court. Leur sujet commun est l'amour, traité en termes qui tentent de capter l'insaisissable : ils mentionnent notamment la « délicieuse échappée de bonheur », le « rêve de notre désir », l'idée que « hors de la pensée qui transfigure toute chose, toute chose n'est qu'illusion ici-bas » et le fantôme de l'être aimé.

---

[1] On voit que Mallarmé est sensible à ce sens de discours informatif tenu devant une classe ou un autre auditoire dans sa conférence *La Musique et les Lettres*, *op. cit*., pp. 55, 63, 70 et 77: « Invité à "lecturer" devant Oxford et Cambridge » ; « Poe eût lecturé, devant Whistler » ; « La spécieuse appellation de chef d'école vite décernée par la rumeur à qui s'exerce seul et de ce fait groupe les juvéniles et chers désintéressements, a pu, précédent votre "*lecturer*", ne sonner faux » ; « *La Conférence, cette fois* lecture, mieux *Discours, me paraît un genre à déployer hors frontières* ». Comme le souligne Alan Raitt, les conférences de Villiers en Belgique comportaient en grande partie des lectures de ses contes (*Introduction* in Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, Exeter, University of Exeter Press, 1991, p. XVI).

[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, pp. 42-43.

Mallarmé s'applique donc à une sélection attentive, en rapport étroit avec son argumentation concentrée sur le fantomatique. La visée performative du passage se rapproche de celle plus générale de la conférence, qui est d'évoquer Villiers mort récemment, de faire surgir son fantôme, et comme un hermès ou un médium, d'en faire le type du héros, « un roi spirituel »[1], « le destin entier, non le sien, mais celui possible de l'Homme ! »[2], visée finalement confirmée par la conclusion :

« Mon dessein se forma dès ce temps de vous parler, ici, un jour, de lui : et ce serait à ma présomption un motif suffisant, ou plausible, n'eussé-je pas, en des minutes comptées, à souhait évoqué un si lumineux fantôme, que d'apporter, en son nom désormais imprimé seulement – du pays prestigieux toujours par lui habité et maintenant surtout, car ce pays n'est pas – comme une bouffée unique de joie et une exaltation suprême – à la terre amicale qui, un moment, se mêla à ses rêves, ce Message »[3].

La conférence apparaît rétrospectivement comme le message envoyé par « un si lumineux fantôme » du « pays prestigieux » du Rêve édénique, où Villiers a toujours habité et à plus forte raison maintenant qu'il est mort, celui que tout homme porte en lui et que l'auditoire devrait à présent reconnaître avec une joie et une exaltation extrêmes.

Comme un mystagogue[4], un initiateur « témoin d'une destinée extraordinaire »[5], Mallarmé révèle une dernière fois les déboires vécus par Villiers pour les transposer en un symbole de la destinée humaine, le sacrifice que doit accomplir et qui sanctifie celui qui poursuit une idée. Par cette opération de sublimation, Mallarmé transforme Villiers, au nom prédestiné de Villiers (anagramme de « livre ») et de l'Isle-Adam (de l'île du premier homme), prénommé également Auguste, en une figure de l'être humain, en l'Ombre qui séjourne dans son œuvre comme dans sa sépulture et dont les auditeurs et les lecteurs deviennent l'élargissement. De nouveau, l'un doit se démultiplier :

« Je dis : il faut que rien de cela ne demeure, car ce serait l'irréparable ! sauf pour quelques-uns. Les derniers initiés à tant de misère pour tant de noblesse, vous les aurez été. Tout cela, encore, n'est qu'histoire d'extase et de déboire, si belle certes que déjà elle forme, par soi, un sujet, presque à écrire ; une exceptionnelle histoire à l'extrémité de quoi est le tombeau. – Mais quel tombeau et le porphyre massif et le clair jade, les jaspures de marbres

---

[1] *Ibid.*, p. 36.
[2] *Ibid.*, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 51. Jean-Luc Steinmetz souligne ce rôle d'hermès dans *Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 307.
[4] C'est le titre que Mallarmé s'attribue dans *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 70.
[5] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 24.

sous le passage de nues, et des métaux nouveaux : que l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam ; comme pour de pareilles habitations, ceux du dehors en bénéficient et deviennent, ces promeneurs, l'élargissement de l'Ombre qui a choisi de séjourner »[1].

Mallarmé utilise ici une formule performative centrale de son esthétique : « Je dis :… ! ». Cette formule apparaît d'abord dans l'« Avant-dire » que Mallarmé envoie à René Ghil en 1885 pour préfacer son livre *Traité du verbe*, qui sera publié chez Giraud en 1886. Mais Mallarmé l'utilise de nouveau dans les années 1890, au moment où il esquisse son esthétique de l'évocation : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »[2]. Cette formule performative relève de la classe des déclarations telle qu'elle a été décrite par John Searle dans *Sens et expression* :

« Il reste encore une classe importante de cas où l'état de choses représenté par la proposition exprimée est réalisé ou créé par le marqueur de force illocutoire ; ce sont des cas où l'on crée un état de choses en déclarant qu'il existe, des cas où, pour ainsi dire, « dire, c'est faire que cela soit »[3].

Les déclarations amènent une modification de la situation des objets auxquels il est fait référence seulement en vertu du fait que la déclaration a été accomplie avec succès. Ce trait des déclarations les distingue des autres catégories. Leur accomplissement réussi crée l'ajustement entre le contenu propositionnel et le monde, alors que dans les autres actes de langage tels que les assertifs, les directifs, les promissifs et les expressifs, la direction d'ajustement entre les mots et le monde ne dépend pas directement de la réussite de l'acte. Dans les déclarations, à la différence des autres actes de langage, la direction d'ajustement va à la fois des mots au monde et du monde aux mots. C'est pourquoi le rôle que joue l'extralinguistique dans l'accomplissement réussi de l'acte est capital : « Il faut que soient données des institutions comme l'Eglise, la Loi, la Propriété privée, l'Etat, et que soit donnée la position du locuteur et de l'auditeur dans l'Institution, pour pouvoir excommunier, désigner, donner ses biens en legs ou déclarer la guerre »[4].

---

[1] *Ibid.*, pp. 43-44.
[2] A la suite de l'« Avant-dire », Mallarmé reprend cette formule dans *Pages* (1891), sous le titre de « Divagation », avant de l'intégrer dans la « Divagation première » de *Vers et prose* (1893), puis à la fin de « Crise de vers » dans *Divagations* (1897). Nous citons la dernière version de « Crise de vers », *Divagations*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 213. Dans la version initiale, l'expression « idée même et suave » apparaissait sous la forme « idée rieuse ou altière » (*Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 678).
[3] John Searle, *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Paris, Editions de Minuit, 1982, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 58.

Mallarmé place donc la catégorie des déclarations littéraires au centre de son esthétique. Dans ses pratiques discursives, il mentionne certaines données institutionnelles qui lui permettent d'occuper une position d'autorité à un moment donné, mais il supplémente aussi, et du coup problématise ces conventions arbitraires toujours implicites et changeantes, en élaborant et en explicitant ses propres conditions de réussite. Comme écrit Dominique Maingueneau en soulignant les aspects statique et dynamique de « l'institution discursive », « l'institution littéraire elle-même est sans cesse reconfigurée par les discours qu'elle rend possibles »[1].

La déclaration mallarméenne vise à réaliser une mutation de perspective, à créer une réalité d'ordre intellectuel durable. Le marqueur de force illocutoire « je dis » hérite justement de la formule biblique de Jésus, « en vérité je vous le dis ». Par sa déclaration funèbre, Mallarmé transforme donc un écrivain exceptionnel, que l'existence a injustement condamné à l'incompréhension et à la diffamation, en une figure exemplaire de l'homme. Il a déjà procédé de même avec « Le Tombeau d'Edgar Poe » composé pour un volume d'hommage paru à Baltimore en 1877 : comme la notice « Bibliographie » de *Poésies* le signale avec ironie, « mêlé au cérémonial, il y fut récité, en l'érection d'un monument de Poe, à Baltimore, un bloc de basalte que l'Amérique appuya sur l'ombre légère du poëte, pour sa sécurité qu'elle n'en ressortît jamais »[2]. Associé à une cérémonie, ce sonnet qui présente sous un jour apocalyptique le conflit du poète et de la foule, du sol et de la nue, de l'éternité et du siècle, vise à orner d'un bas-relief idéal le granit quelconque qu'une photo du sépulcre a fait connaître à Mallarmé, et surtout à le transformer en une borne sacrée qui arrête à jamais tout blasphème futur :

> « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
> Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
> Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur »[3].

Dans la conférence sur Villiers, il y a deux sortes de publics, l'un plus restreint, l'autre plus large : les initiés, qui, participent à la consécration du « pur héros des lettres »[4], qui connaissent les livres de Villiers et ont peut-être déjà rencontré l'écrivain pendant sa tournée de conférences de 1888 en Belgique (quelle que soit la réalité, Mallarmé homogénéise lui-même l'auditoire par des allusions élogieuses à leur savoir) ; et la communauté des lecteurs présents et futurs, que les initiés, premiers promeneurs dans le palais funéraire de l'œuvre,

[1] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, *op. cit.*, p. 42.
[2] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 48.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 49.

représentent ici. Assumant le rôle humble de « guide vers un édifice »[1], s'arrêtant au seuil, le poète conférencier explique à ces promeneurs l'architecture de cette œuvre exceptionnelle. Le poète met le feu au temps afin d'en dégager le futur et de fixer dans une sorte d'éternité l'essence de l'œuvre :

« et, quelques minutes, comme resté au seuil, montrer l'architecture une, qui se retrouve en dépit des échafaudages, impeccable dans ses proportions, n'étant, du reste, que l'extériorité d'un concept ou de l'organisation géniale. Oui, cela ! et dans un éclair dévorateur de voiles et des flottaisons fortuites avec, en leur dégagement, le futur, que cette œuvre, à vous qui la savez, la feuilletterez ! tout de suite apparaisse ainsi qu'après les siècles de littérature elle doit persister »[2].

De cette architecture, Mallarmé signale d'abord « deux assises imposantes, selon les modes en secret correspondant du Rêve et du Rire »[3], le roman *Eve future* et la pièce *Axël*. Il cite deux fragments de ces textes qu'il oppose et montre de telle manière qu'ils mettent tous les deux en évidence le désir d'éden qui entraîne les personnages au-delà de la réalité décevante. Mallarmé utilise deux structures en miroir, elles-mêmes inverses l'une par rapport à l'autre, qui prouvent que les deux textes sont, comme les citations juxtaposées, identiques en essence :

> « deux assises imposantes, selon les modes en secret correspondant du Rêve et du Rire.
>
> Vous nommez, avant moi, l'*Eve future* et *Axël* » [au lieu d'*Axël* qui correspond au Rêve et de l'*Eve future* qui correspond au Rire] ;
>
> « richesses d'ironie et de foi, *Axël* et l'*Eve future* » [au lieu de l'*Eve future* qui correspond à l'ironie et d'*Axël* qui correspond à la foi][4].

Du palais fictif le poète conférencier passe au meuble familier de la bibliothèque qui devient ainsi son équivalent mondain. Il y remarque le même dualisme : « tout le rayon de bibliothèque, chez le lettré qu'occupent les quelques vingt publications du conteur, se peut promptement dédoubler, en effet, selon cette indication, pour garder un langage défunt, de lyrisme et de satire, au fond, la poésie elle-même »[5]. Il y a donc une continuité entre le palais en porphyre et marbre de l'œuvre et le rayon de bibliothèque qui rassemble cette œuvre et qui

---

[1] *Ibid.*, p. 45.
[2] *Ibid.* De cette pyrotechnie spirituelle, Mallarmé rend aussi compte à Bonaparte-Wyse : « Je viens pour l'instant de mettre le feu à la Belgique » (Stéphane Mallarmé, *Correspondance* IV, Paris, Gallimard, 1973, p. 70).
[3] *Ibid.*, p. 44.
[4] *Ibid.*, pp. 44 et 46.
[5] *Ibid.*, p. 46.

symbolise aussi son entrée dans le canon littéraire[1], même s'il ne bénéficie encore que de la reconnaissance de certains lettrés. Comme le lustre, ce meuble joue un rôle scénographique essentiel pour Mallarmé, lors de ses Mardis et surtout dans les lectures projetées du « Livre ». Il offre également au poète un point de départ pour une réflexion sur la communauté artistique et la coexistence des œuvres sous la forme d'un ample concours dans *Divagation*[2].

Imitant l'architecture de l'œuvre, la conférence comporte elle-même une structure symétrique, dont les parties s'opposent deux par deux. Dans le manuscrit remis à la revue bruxelloise *L'Art moderne*, qui allait publier de larges extraits de la conférence quelques jours seulement après la fin de la tournée, Mallarmé décrit la structure de son exposé comme il suit :

> « La Conférence présente : / Un préambule (*cave canem*) exagérant un peu le ton grave, par mesure, avec un repos à la fin pour permettre à qui se reconnaîtraient [*sic*] fourvoyé, de regagner la porte à temps. / Un Finale […] / Et quatre morceaux intérieurs / I. Physionomie de V. de l'I.-A. ; et la Presse à sa mort. / II. Son arrivée à Paris, 1863. / III. Sa fin, 1889. / IV. L'Œuvre »[3].

Ces parties contrastent entre elles, anticipant par leur disposition les réflexions de Mallarmé sur la structure duelle du « Livre ». Les deux dates fondamentales de la vie de Villiers, correspondant aux parties II et III, présentent l'antagonisme entre la promesse de gloire et le malheur vécu et dégagent ainsi « la figure idéale de l'homme » : « Tout hormis l'œuvre, se résume en deux dates, triomphale l'une, l'autre néfaste, où tient la figure idéale de l'homme, je veux dire l'arrivée de Philippe-Auguste Mathias comte de Villiers de l'Isle-Adam, à Paris, vers 1863 ; et cette fin, août 1889 »[4]. Les parties I et IV créent des échos entre la physionomie pareille à un livre ouvert de Villiers, dont le « vêtement, avec la brusquerie d'un livre, ouvert, – il était, lui, ce folio, authentique, prêt toujours – apparaissait, aussi, de quelque profondeur de poches la candide réalité d'un papier »[5], et son œuvre bien construite. La mobilité et la fixité, l'inachevé et le monumental sont ainsi renvoyés l'un à l'autre, comme des volets indispensables d'une seule et même réalité : « le palpable germe du chef-d'œuvre en train »[6], le manuscrit animé et vivant d'une part, l'œuvre de l'écrivain de l'autre, tombeau qui fait voir « la plus parfaite symétrie d'âme qui fut jamais, ou cette dualité […] d'un songeur et d'un railleur », « l'architecture une, qui se retrouve en dépit des échafaudages,

---

[1] Pour le rayon de bibliothèque qui consacre, voir le « rayon illustre des bibliothèques » dans Stéphane Mallarmé, *Beckford. « Vatek »*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 19.
[2] Voir le paragraphe introductif de « Crise de vers », *op. cit.*, p. 204.
[3] Bertrand Marchal, « Notice » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1580.
[4] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op cit.*, p. 30.
[5] *Ibid.*, p. 27.
[6] *Ibid.*

impeccable dans ses proportions, n'étant, du reste, que l'extériorité d'un concept ou de l'organisation géniale »[1].

Enfin, le prologue grave, exagéré, destiné selon Mallarmé à éloigner ceux qui ne manifestent aucun intérêt, s'oppose au finale amusant, familier, prononcé debout. L'espace théâtral participe lui-même de cette division qui ne souligne que mieux l'identité d'essence de ce qu'elle sépare, à savoir de l'un et du multiple, représentés par le conférencier ainsi que par la figure qu'il suscite et les auditeurs : « Vous avez bien voulu que l'espace qui isole d'une assemblée celui à qui elle a conféré la parole fût rempli par quelque chose que j'ose croire de la sympathie, ou tout au moins quelque intérêt, pour l'aventure »[2]. Le poète désigne cet « accord » et espère qu'il devienne « un motif de plaisir exquis »[3]. Dans une perspective pragmatique, ce que fait Mallarmé, c'est précisément d'inclure dans la conclusion de sa conférence les effets qu'il souhaite que ses paroles aient eus sur les pensées, les croyances et les affects de ses auditeurs, autrement dit les valeurs perlocutionnaires de son acte de langage[4]. L'espace de la représentation (au sens politique du mot) sépare des auditeurs le conférencier qu'ils ont eux-mêmes invité à parler pour eux[5], tandis que les effets que le discours donne à entendre qu'il souhaite obtenir établissent un milieu de communication invisible. Mallarmé inclut donc dans la conférence les conditions matérielles et affectives dont dépend la réussite de son propos.

La manière dont Villiers intègre le manuscrit à son vêtement en faisant ainsi de toute sa personne l'équivalent d'un livre, un signe artistique, est symptomatique de la théâtralisation de la vie qui domine la vie littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle, que nous avons déjà identifiée chez les fumistes, mais qui se manifeste aussi dans le contexte symboliste[6]. Cette volontaire transformation de soi en une œuvre d'art sera théorisée en 1894 par Joséphin

---

[1] *Ibid.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 49.
[3] *Ibid.*
[4] Pour une définition du perlocutoire et le débat encore en cours selon lequel il réside ou non dans l'énoncé, voir la discussion de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours*, *op. cit.*, pp. 22-24. La conférence sur Villiers montre que Mallarmé accorde une attention particulière aux effets comportementaux, cognitifs et psychologiques de ses interlocuteurs, comme à une condition de réussite de son propre acte de langage.
[5] Alan Raitt souligne que Mallarmé prit l'initiative de cette tournée en novembre 1889, après avoir refusé plusieurs fois l'invitation de l'avocat, critique d'art et fondateur du Cercle des XX à Bruxelles, Octave Maus. Le poète propose à son correspondant de le faire inviter dans divers cercles pour parler de Villiers et considère cette invitation extrêmement importante pour la réussite de l'opération : « Tout ceci entre nous, l'important n'est-ce pas ? me paraît que l'initiative ne vienne pas de moi pour réussir » (*op. cit.*, p. XVI).
[6] Dans *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, *op. cit* Frantisek Deak analyse l'évolution du dandy à l'esthète sous l'influence de Barbey d'Aurevilly et de Baudelaire, ainsi que les différentes formes que prend la théâtralisation de la vie dans le contexte du théâtre symboliste.

Péladan dans *L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose-Croix* sous le nom de kaloprosopie (étymologiquement « belle personne »). La kaloprosopie ou l'art de la personnalité appliqué au corps, est, selon Péladan, profondément théâtrale : « l'homme de loisirs devrait se considérer comme l'acteur de sa propre personnalité »[1]. Le but de « réaliser en extériorité le caractère qu'on s'attribue »[2] assigné à la kaloprosopie, Mallarmé le relève aussi, avant Péladan, lorsqu'il évoque la personnalité de Villiers. Celui-ci représente pour Mallarmé un modèle unique d'unification du corps et du texte.

« Dandy d'autre façon », Villiers porte toujours sur lui son manuscrit « admirable, et sacré », la page sur laquelle il écrit, « évocatoire et pure ». Il a choisi une fois pour toutes « l'insigne » du statut paratopique de l'écrivain, qui le distingue des autres, le « léger feuillet interposé entre le reste et lui » à cause duquel il a dû « partag[er] l'existence des moins favorisés ». Ce tissu singulier remplace pour lui tous les accessoires blancs requis par la mode pour « interromp[re] la monotonie du vêtement contemporain », « un rien de blancheur quelconque, mouchoir, gant […] ou fleur pâle de serre ». Blason « tenu comme un lys », le papier manuscrit est aussi un chiffon froissé. Ses deux qualités antithétiques illustrent le dualisme génial de Villiers et de son œuvre. Tantôt palimpseste surchargé, tantôt tissu dont l'usure oblitère la teneur, ce papier ne présente souvent rien de déchiffrable. De la mémoire abondante de l'écrivain « éman[ent] » alors des textes dits par cœur dans quelque café, qui attirent les curieux, mais suscitent plutôt l'incompréhension, hormis du poète interlocuteur privilégié, et donnent l'impression « d'un extatique ou d'un halluciné » qui semble « raturer dans vos yeux de mentales épreuves »[3].

Comme l'a montré Deak, Joséphin Péladan propose avec son concept de « théâtrique » une nouvelle forme de représentation qui annonce l'art futur de la performance et qui permet à l'acteur de dépasser son statut de moyen inférieur, d'interprète passif de la pensée d'un autre. Cet art prodigieux dont la Commedia dell'Arte fournit selon Péladan une piètre caricature et la musique le seul modèle momentanément disponible unirait les facultés créatrices et expressives par l'intermédiaire de l'improvisation :

> « s'il se rencontrait des êtres doués, à la fois, de faculté créatrice et de faculté expressive, s'il y avait des écrivains capables de réaliser scéniquement leurs conceptions, ou des acteurs susceptibles de créer leurs rôles même, comme le musicien fugue

[1] Josephin Péladan, *L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose-Croix*, Paris, Chamuel, 1894, p. 56.
[2] *Ibid.* p. 62.
[3] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op cit.*, pp. 27-29.

instantanément un thème donné, – on verrait alors un spectacle d'un intérêt sans analogue »[1].

Les représentations parathéâtrales des cabarets, que le théâtre symboliste inclura dans son répertoire, anticipent cet art appelé de ses vœux par Péladan, en mettant en valeur la double figure de l'auteur-acteur. La récitation par Villiers d'un fragment de son conte « Akëdysséril » dans un café parisien, rapportée par Mallarmé dans son panégyrique, devient aussi un modèle de représentation improvisée pendant laquelle l'auteur, devenu signe artistique vivant, est l'histrion de son texte. Certes, Mallarmé choisit lui-même soigneusement sa citation, mais indique néanmoins que Villiers s'adonne fréquemment à ce genre de spectacles et qu'il s'agit souvent de « textes comme ceux-ci »[2]. Comme l'a montré Alan Raitt, Mallarmé concocte une citation composite, un montage qui rassemble trois passages séparés[3].

Villiers dit le texte en même temps qu'il le montre. Mais ce qu'il montre n'est pas lisible à l'œil nu. Tout se passe comme si cet écrit ne possédait aucune antériorité, comme s'il naissait du vêtement et de la parole à la fois et changeait au fur et à mesure devant les yeux de l'esprit des auditeurs. Ce que ce texte décrit, c'est notamment une scène très chère à Mallarmé et digne de l'utopie rousseauiste de la fête exposée dans la *Lettre à D'Alembert*, une fête publique patriotique sans égal, en plein air, célébrant à la tombée du soir le retour triomphal de la jeune souveraine Akëdysséril sur son éléphant noir aux défenses dorées :

« La multitude emplissait d'une allégresse grave les rues, les places publiques, les avenues, les carrefours et les pentes sablonneuses des deux rivages, car les veilleurs des tours saintes venaient de heurter, de leurs maillets de bronze, leurs gongs où tout à coup avait semblé chanter le tonnerre. Ce signal, qui ne retentissait qu'aux heures sublimes, annonçait le retour d' Akëdysséril, de la jeune triomphatrice des deux rois d'Agra, – de la svelte veuve au teint de perle, aux yeux éclatants – de la souveraine, enfin, qui portant le deuil en sa robe de trame d'or, s'était illustrée à l'assaut d'Eléphanta par des faits d'héroïsme qui avaient enflammé autour d'elle mille courages »[4].

Le conte décrit par la suite la foule dont les yeux interrogent avec impatience l'horizon empourpré, le cortège grandiose de la souveraine sur fond de crépuscule, enfin, les acclamations de la ville entière et l'enthousiaste furie de joie qui la saisit tout à coup. C'est un tableau synthétisé par Mallarmé, similaire à ceux que le poète développe, avec plus de

[1] Josephin Péladan, *op. cit.*, pp. 55-56.
[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op cit.*, p. 28.
[3] Alan Raitt, *Notes* in Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 35.
[4] *Ibid.*, p. 28.

scepticisme toutefois envers la déchéance du monde, dans certains de ses poèmes en prose comme « Le Phénomène futur ». C'est aussi, certainement, une représentation qui se rattache étroitement au sujet et à la visée pragmatique de la conférence dans son ensemble : figurer la gloire et susciter la joie sans bornes de l'audience.

Juxtaposé au vêtement et au corps, le papier change ceux-ci en signes. A son tour, la représentation de Villiers lisant – mais comme de mémoire – à son confrère les lignes qu'il est en train de composer et affrontant ainsi l'incompréhension des témoins involontaires, transforme le support de l'écriture (la page) et son texte inachevé, en train de se faire, en un signe théâtral. La matérialité du texte fait désormais partie de la représentation. Le rôle primordial de la page écrite à demi montrée est alors de révéler le statut de signes des personnes et des objets co-présents, aussi bien que de les mettre en rapport d'analogie les uns avec les autres. Elle crée un réseau de correspondances ainsi qu'une circulation complexe et ouverte du sens.

Depuis Aristote jusqu'à l'avènement de la mise en scène moderne à la fin du XIXe siècle, avec André Antoine et les théâtres « à côté » que furent Le Théâtre Libre et Le Théâtre de l'Œuvre, le théâtre a été enfermé dans une conception textocentrique ou logocentrique, à l'exception, comme le remarque à juste titre Patrice Pavis, des spectacles populaires ou des pièces à grand spectacle[1]. Ce paradigme ancien considère le texte comme l'élément premier de l'art dramatique, par rapport auquel le spectacle (l'*opsis* selon Aristote) ne se révèle qu'un accessoire superflu, destiné à séduire le public et à le détourner de la fable : « Quant au spectacle, qui exerce la plus grande séduction, il est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs », écrit Aristote dans sa *Poétique*[2]. Ce texte dramatique autosuffisant, auquel le spectacle reste entièrement subordonné, son organisation matérielle et technique étant à la charge de cette figure effacée qu'est souvent le régisseur, doit répondre selon la formule aristotélicienne du « bel animal » aux critères fondamentaux d'ordre, d'étendue et de complétude. Comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, le changement de statut du metteur en scène à la fin du XIXe siècle qui devient *auteur du théâtre*, partenaire quelquefois encombrant de l'auteur dramatique, bouleverse ce paradigme aristotélo-hégélien et stimule la création de formes

[1] Patrice Pavis, « Texte et scène », *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 354.
[2] Aristote, *La Poétique*, édition établie par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 57.

dramatiques lacunaires, qui affichent leur incomplétude et s'opposent à la conception surannée de *la pièce bien faite*[1].

Parallèlement à une réflexion nourrie par les spectacles populaires qui échappent, on l'a vu, à la logique textocentrique, Mallarmé s'attache aussi à mettre en lumière l'incomplétude, l'inachèvement, la fragmentarité du texte à partir d'un terrain fertile d'expérimentation : la conférence, représentation parathéâtrale en vogue, dans laquelle on retrouve plusieurs descriptions de représentations regroupées et emboîtées. La fête glorieuse que raconte Villiers est un texte qui s'évanouit sur le papier que l'écrivain tire de sa poche pour devenir texte en création, que la parole fait et défait, texte soumis aux variations et à l'improvisation. A travers la figure exemplaire de Villiers, Mallarmé rêve d'un théâtre réduit à ses moyens essentiels, la voix et le geste, qui s'adresse à l'imagination des auditeurs, ou autrement dit un théâtre pour l'oreille[2].

Dans sa conférence, Mallarmé imbrique plusieurs représentations imaginaires, en accord avec le but de l'ensemble, qui indiquent les correspondances profondes rêvées par le poète entre des espaces culturels distincts. Mallarmé décrit d'abord la surprenante apparition de Villiers dans le groupe « en plein Paris perdu, de plusieurs bacheliers eux-mêmes intuitifs à se rejoindre »[3]. Ces jeunes, Coppée, Dierx, Heredia, Verlaine et Mendès, étaient groupés, écrit Mallarmé, « par une velléité différente »[4] à l'enseigne d'un recueil, *Le Parnasse contemporain*. Le seul projet esthétique commun de ce groupe fondé sur la différence était de perfectionner le vers français avant de le léguer impeccable à la postérité qui allait connaître la « crise merveilleuse » du vers libre : « simplement resserrer une bonne fois, avant de le léguer au temps, en condition excellente, avec l'accord voulu et définitif, un vieil instrument parfois faussé »[5]. Villiers « tombe » donc au milieu de ce groupe décentré comme un élu, grâce à sa manière théâtrale d'apparaître, comme un emblème héroïque qui lui confère une cohésion symbolique. Celui-ci se soude alors dans le conclave qui au début de la nouvelle génération se doit d'« entretenir à tout le moins un reflet du saint éclat »[6]. Le groupe se voit confier une fonction de représentation religieuse.

---

[1] Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, *Etudes théâtrales* 38-39/2007, pp. 7-11. Voir aussi dans le même volume l'article « Le Metteur en scène comme auteur du théâtre », pp. 31-35.
[2] « Ce que voit l'oreille », *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, *op. cit.*, pp. 51-58.
[3] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op cit.*, p. 31.
[4] *Ibid.*, p. 32.
[5] *Ibid.*, p. 33.
[6] *Ibid.*, p. 32.

Le café où se produit Villiers est un espace décentré où n'importe qui peut devenir une source de spectacle. Avec la collaboration de son interlocuteur complice, Villiers crée un public de témoins face auquel l'artiste pose en fou incompris, en perpétuant le mythe du poète maudit. L'incompréhension devient du coup une donnée de la représentation. Dans ce cadre qui l'oppose à la société, l'écrivain fait néanmoins advenir un discours portant sur l'identité collective. Il consacre l'identité de sa personne et de son texte et transfigure son être en signe à valeur générale. Son auditeur privilégié, le poète critique, entend expliquer et exemplifier ce processus en racontant la scène et en redoublant l'opération à sa manière pendant sa propre représentation sous la forme d'une conférence.

Dans le conte de Villiers, l'espace public de la fête populaire, auquel le public du café est invité à assister en esprit, superpose un défilé glorieux, mélangeant les deux couleurs alchimiques, le noir et l'or, de représentants politiques menés par une princesse extraordinaire, au coucher emblématique du soleil. Ce spectacle naturel est promu archétype de toute représentation humaine par Mallarmé qui se plaît à le relever chez des confrères plutôt que de l'affirmer carrément lui-même[1].

Un second espace public, celui bien réel cette fois des fêtes du centenaire de la Révolution, révèle son potentiel incroyable, mais malheureusement trop peu exploité, vu l'absence du poète. Dans le passage qui précède la description du salon de la dame, Mallarmé met en évidence la trivialité des réjouissances publiques qui ne révèlent que « du néant central » et exprime sa confiance que dans l'avenir la foule saura faire appel au poète, « le détenteur de la splendeur commune » : « la foule, quand elle aura, en tous les sens de la fureur, exaspéré sa médiocrité, sans jamais revenir à autre chose qu'à du néant central, hurlera vers le poète un appel »[2]. La multitude ne suffit pas à la création d'un spectacle digne, il lui faut un emblème qui explique et consacre la beauté du rassemblement. En prenant comme exemple les spectacles populaires, Mallarmé décrit cet emblème magnifique de la situation de la foule comme une représentation ressemblant à un feu d'artifices, « la gerbe multiple et illuminante, en plein ciel » :

> « Ou, pour demander à la trivialité de nos réjouissances cette comparaison, une multitude sous le soir ne constitue pas le spectacle, mais par-devant surgie la gerbe multiple et illuminante, en plein ciel, qui représente dans un considérable emblème, son or, sa richesse annuelle et la moisson de ses gains, et conduit à des hauteurs normales l'explosion des regards »[3].

---

[1] Il l'évoque pourtant et s'évoque lui-même au centre dans
[2] *Ibid.*, p. 40.
[3] *Ibid.*

Mallarmé demande donc à la société de ne pas spéculer sur le statut marginal dignement accepté et même revendiqué par le poète et de l'inviter sans tarder « à tirer son feu d'artifices sur la place publique », parce que ce spectacle est absolument vital :

> « Invitons le détenteur de la splendeur commune, auquel on sera bien forcé de recourir, à la minute dite (et pour l'explication, même humaine, de ce rassemblement) à tirer son feu d'artifice sur la place publique : vit-on jamais qu'il s'y refusa, surtout si la vie, nécessaire, est à ce prix : mais qu'on la lui accorde ! Ne le frustrons, vous ni moi, selon je ne sais quel délai de postérité (nos enfants, qu'en savons-nous) et par un jeu sacrilège qui irait jusqu'à spéculer sur l'inviolable sentiment tu en son cœur de spolié digne : "Après tout, je suis content ! "
>
> Pavoisements, lueurs, c'était cet été, celui de l'Exposition inoubliable pour beaucoup d'ici, à deux pas de l'ébat, et de l'engouement et du bruit : je songeais, devant tant d'abandon, à d'éternelles choses, et depuis j'ai continué, avec la reprise mondaine de la saison »[1].

Le feu d'artifices devient le modèle préférable du spectacle futur à coordonner par le poète, spectacle qui doit magnifier le néant fondateur. En effet, dans un feu d'artifices, l'être coïncide avec le non-être, le spectacle lumineux se nourrit instantanément de la disparition de la matière. En revenant au présent, Mallarmé souligne le caractère festif de l'exposition de 1889, sa richesse de pavoisements et de lueurs, mais déplore le manque de coordination avec les fêtes du centenaire de la Révolution, ainsi qu'avec la nouvelle saison de spectacles. Au contraire, semble-t-il suggérer, il faudrait établir un lien nécessaire entre des événements culturels distincts.

Ensuite, le salon de la dame, espace de la lecture des livres de Villiers, relie la pensée au décor solaire et montre de façon exemplaire leurs rapports analogiques conflictuels. Tous ces espaces sont mobilisés dans la conférence et mis en rapport les uns avec les autres à travers la figure de l'écrivain, ce Villiers lumineux, en passe de devenir « un pur héros des lettres ». L'espace même de la conférence, avec sa frontalité quelque peu professorale et son épuration, vient enrichir cette chaîne. C'est une « bienveillante salle »[2] d'avance investie par Villiers. Le poète précise qu'il est assis sur le siège que Villiers occupait un an auparavant, pendant sa tournée de conférences de février et mars 1888[3], et qu'il n'est par conséquent que son humble remplaçant.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Villiers avait donné lui-même des conférences à Bruxelles, à Liège et à Gand et avait espéré refaire sa tournée dans plusieurs autres villes en 1889, avant que son état de santé ne se dégradât (Bertrand Marchal, *Notice* in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1581). La tournée de Villiers ne fut pas un périple triomphal, malgré l'enthousiasme manifesté par Villiers à son retour en France. Elle fut improvisée en fait à la dernière minute, tout comme les conférences de l'écrivain qui comportaient principalement des lectures de ses contes (Alan Raitt, *Introduction*, *op. cit.*, p. XVI).

Mallarmé revendique donc un statut d'officiant laïque, de représentant voire d'usurpateur indigne qui n'incarne pas un personnage comme l'acteur mais qui assume la mission de faire advenir une réalité supérieure, d'ordre intellectuel : « je prends indûment sa place, sans en rendre l'équivalence : n'était que j'ai, en les citant, éveillé plusieurs de ses immortelles pensées »[1]. C'est la pratique de la citation, se modelant sur les conférences-lectures de Villiers, qui relie les deux scènes d'énonciation associées ici et qui garantit le rôle de représentant de Mallarmé. Le soir de 1888 lorsque Villiers avait montré son texte palpitant de vie et cru bénéficier d'un enthousiaste accueil : « et dans la main, très proche de sa vue anxieuse, battait d'une blancheur particulièrement fébrile le papier de tous ses instants intimes ou d'apparat »[2]. Et le soir de 1890 où Mallarmé essaie de *dérouler* devant le même auditoire ou un auditoire semblable, la « page humaine » de Villiers, parchemin pareil au manuscrit usé du prosateur, décrit précédemment :

> « J'ai tâché de dérouler devant vous cette page humaine, en sa virginité, une des plus belles, encore que lacérée en maint endroit, et roulée, par de bien mauvaises conjonctures, gardant toutefois pour nous un charme, autant que s'il s'agissait des faits d'un autre âge, ou même invraisemblables »[3].

Dans sa présentation, Mallarmé reprend le paradigme de la vie que Villiers aurait utilisé lui-même en faisant battre l'aile du papier dans sa main. Le poète signale son geste de déroulement du texte, geste métaphorique dont l'implicite évocation des livres sacrés annonce la sanctification de Villiers.

L'espace présent de la conférence s'identifie donc avec l'espace de la fiction, celui d'une conférence passée. L'exploit identique de ces deux représentations parathéâtrales est l'exhibition vivifiante du texte lu, aile palpitante ou parchemin, censée transposer dans cet aspect matériel animé par le geste simple de l'écrivain lisant à haute voix la même divinité humaine entrevue dans ce qui se raconte. Cette physique du texte qui souligne l'unicité de la page déployée par Villiers ou du parchemin déroulé par le poète non seulement rend visible l'unité profonde des différentes scènes décrites dans la conférence, mais entend aussi présenter une figure d'unité au public nécessairement composite que Mallarmé s'évertue à homogénéiser tout au long de son discours.

Suivant les traces de Villiers, Mallarmé prononça la conférence commémorative six fois, dans différentes villes de la Belgique, devant des publics variés, convoqués par divers cercles et sociétés : à Bruxelles, devant le Cercle artistique et littéraire, à Anvers, à Gand, à Liège,

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op cit.*, p. 50.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 49.

devant la Société d'Emulation de la ville, de nouveau à Bruxelles, devant le Cercle des XX, et à Bruges, au Cercle Excelsior. Partout, l'accueil du conférencier désireux de « faire événement » et persuadé que son intervention va ébranler l'ordre du monde fut mélangé, comme Mallarmé a pu le constater tout de suite, partagé entre l'admiration des jeunes lettrés et l'incompréhension des profanes[1]. Au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, sa conférence dura deux heures et demie devant des auditeurs scandalisés. Par la suite, la commission administrative du cercle décida même de changer son règlement, en imposant aux conférenciers outre une épreuve préalable devant la commission réunie, l'obligation de ne traiter que des sujets à la portée du public habituel. Informé de cette mesure et de la réticence de la commission belge de le payer, Mallarmé répliqua avec beaucoup d'humour dans la revue belge *L'Art moderne* qui publia la première partie de la conférence: « La prochaine fois j'apporterai une boîte de physique amusante, et dès que je m'apercevrai que le public s'ennuie, je me mettrai à faire des tours »[2]. Cette remarque amère fait encore mieux ressortir le rôle de magicien ou prestidigitateur du conférencier, qui avait cependant choisi de ne faire appel qu'au seul pouvoir évocatoire du papier.

Même si, à la suite de sa première prestation, Mallarmé réduisit de moitié la durée de sa conférence, il ne parvint toujours pas à satisfaire l'ensemble de ses auditeurs. A Anvers, un général sortit de la salle en s'exclamant : « Cet homme est ivre ou fou ! », remarque qui consacre, ironiquement, le statut que Mallarmé revendique pour lui et pour tout poète véritablement créateur[3]. La différenciation du public, ses émotions variées qui vont de l'admiration à la frustration et l'impression qu'on se moque de lui, en passant par la surprise et l'abasourdissement, s'avère pour Mallarmé l'aspect le plus difficilement maîtrisable de la représentation. L'attention que le poète accorde aux réactions du public dans sa correspondance et dans le texte même de la conférence montre qu'il s'efforçait et aurait souhaité obtenir, au contraire, une unification du public. Dans les lettres qu'il envoie chez lui, il se montre sensible à l'évolution du public vers cet accord que manifestent les applaudissements, sous l'influence d'une élite de jeunes lettrés : « Public parfait, ahuri

[1] Pour un compte rendu détaillé de ces réactions, voir Alan Raitt, *Introduction*, *op. cit.*, pp. XVI-XIX.
[2] Cité dans Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 310.
[3] Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé rappelle « la fréquence des termes d'idiot et de fou rarement tempérés en imbécile ou dément » dont on traite tout représentant de la « féodalité d'esprit ». Cette fréquence, écrit Mallarmé, « ne serait pas de tout point pour déplaire ». Il cite à l'appui, pour aussitôt le critiquer, le point de vue scientifique que Max Nordau avait vulgarisé dans *Dégénérescence*, livre publié en 1892 et traduit en français en 1894, selon lequel « [la nature] pratiquement, occultement touche d'un pouce indemne, et presque abolit, telle faculté, chez celui, à qui elle propose une munificence contraire » (*La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 71). Mallarmé déplore néanmoins l'intervention de la science dans cette accusation et récuse le traitement des produits artistiques comme déchets.

d'abord des premiers mots, puis se laissant gagner à cause de la sincérité du sermonnaire et mener par les applaudissements des jeunes ou des lettrés »[1]. Un pas important vers l'unanimité, la réalisation – momentanée – d'une âme unique, semble devenir possible, à côté de l'appel textuel lancé par le poète, grâce à l'intervention enthousiaste de la jeune élite lettrée, à laquelle Mallarmé attribue un rôle de premier rang.

De retour à Paris, Mallarmé organisa, sur invitations, une unique séance de lecture le 27 février 1890. Le public homogène était composé cette fois des amis artistes, une trentaine de peintres et d'écrivains qui avaient connu Villiers : on pouvait compter parmi les invités Edgar Degas, Claude Monet, Auguste Renoir, Odilon Redon, Henri Cazalis, Edouard Dujardin, Jean Marras, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Teodor de Wyzewa. Berthe Morisot mit à disposition son atelier, intégré dans l'appartement que le peintre et son époux, Eugène Manet, s'étaient fait construire 40, rue de Villejust. Mallarmé eut beaucoup de succès excepté auprès de Degas, dont la mauvaise humeur était célèbre et qui, raconte-t-on, sortit en criant « Je n'y comprends rien, rien ! ». Cette dernière expérience prouve encore une fois l'impossibilité de réaliser un consensus parfait, même devant un public de choix, réduit à un cercle d'amis.

A travers ses écrits et ses diverses pratiques de la représentation, Mallarmé développe une théorie complexe de la réception. Ainsi, il cherche à immuniser son texte contre la diversité des réactions concrètes qui menaceraient la réussite de son entreprise, en s'appuyant surtout sur la coordination spatiale de l'un et du multiple. Dans la première publication intégrale de la conférence sur Villiers, dans *La Revue d'aujourd'hui* du 15 mai 1890 sous le titre « Villiers de l'Isle-Adam/ Conférence par Stéphane Mallarmé », une note rédigée par le poète indique avec soin le nombre des séances et le nom des lieux où la conférence fut prononcée : « Ainsi qu'elle fut donnée en Belgique six fois, dont deux à Bruxelles, puis à Anvers, Gand, Liège, Bruges – et, une fois, à Paris, devant un auditoire privé, dans le salon de Madame Eugène Manet. – Février 1890. – *La Revue d'aujourd'hui* a acquis seule le droit de reproduction en entier »[2]. Cette note signale aux lecteurs les circonstances des représentations, et notamment la similitude spatiale créée entre l'espace de la fiction, le salon d'aucune dame décrit dans la conférence, et l'espace théâtral privé, le salon d'une artiste à Paris. Qui plus est, Mallarmé indique ce qu'il accomplit effectivement : le passage du public à la sphère privée, des gloires publiques au salon privé, retracé dans la conférence. Il échange l'espace public de la conférence en Belgique où il se produit six fois contre l'auditoire privé du salon de Berthe

[1] Stéphane Mallarmé, *Correspondance* IV, *op. cit.*, p. 53.
[2] Cité dans Bertrand Marchal, *Notice*, in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1581.

Morisot où a lieu une seule reprise de l'événement. Cette permutation est hautement symbolique, parce qu'elle renverse les rapports entre l'espace de la fiction et l'espace théâtral. Si en Belgique le salon représente l'espace de la fiction et la salle de conférence l'espace théâtral, à Paris, la salle de conférence devient à son tour un espace de la fiction et le salon un espace théâtral.

Mallarmé crée ainsi une chaîne d'espaces qui englobe différents lieux de spectacle. Si le salon de Madame Morisot intègre, au propre et au figuré, les différents dispositifs de la conférence belge, Mallarmé s'applique également à transfigurer dans un bref quatrain commémoratif ce dernier espace, devenu temple, et à garder dans un texte supplémentaire la trace de la somptueuse mais éphémère représentation, dont le texte imprimé ne serait que le modeste résidu :

> « Vous me prêtâtes une ouïe
> Fameuse et le temple ; si du
> Soir la pompe est évanouie
> En voici l'humble résidu »[1].

Cette dédicace de la *Conférence sur Villiers de l'Isle-Adam* aux hôtes du poète, Eugène Manet et Berthe Morisot, prolonge la reprise et la multiplication créatives du processus d'évocation. Tout comme le texte requiert une représentation appropriée et non servile, de même la représentation commande un retour au texte, de nature commémorative. Ce va-et-vient instaure entre le texte et la représentation des liens autres que ceux traditionnels d'antériorité et de subordination, de véritables liens d'autonomie et de dépendance réciproque.

La petite maison de Socrate

Mallarmé a une expérience variée de spectateur, auteur et interprète dont il fait la matière de ses écrits, même si, comme il le souligne lui-même, il ne se rend pas volontiers au spectacle. Car il est très critique envers l'art théâtral de son époque. Une remarque que Mallarmé aurait faite un mardi soir de 1894 montre que, selon lui, penser le devenir scénique d'un drame, cet appel à la scène qui marque l'écriture d'un texte[2], amène nécessairement à réinventer le drame et le théâtre : « On ne peut écrire, dit Mallarmé, un drame (un poème

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 316.
[2] Jean-Pierre Sarrazac, « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique », *Théâtre : espace sonore, espace visuel. Theater : Sound Space, Visual Space. Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp.53-54. Voir aussi l'article de Jean-Pierre Sarrazac, « Devenir scénique » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, pp. 63-66.

dialogué, c'est-à-dire un drame) sans se figurer les personnages vivre et agir sur la scène, avec le décor, le geste et le costume, la voix, quitte à concevoir un théâtre autre que celui existant actuellement »[1]. Loin de Mallarmé donc de rejeter la scène, comme on l'a trop souvent prétendu par le passé. Ce qu'il n'accepte pas, ce sont plutôt les conditions médiocres offertes par les théâtres contemporains : « Il ne faut pas que ce que nous rêvons au théâtre soit défavorablement présenté par la négligence ou l'incompréhension. Il ne faut pas livrer au public ce qui ne peut lui être offert dans de bonnes conditions. Contentons-nous de nous enfermer dans le livre, qui est un cloître »[2]. Comme un ermite, l'écrivain doit se retirer du monde dans son cloître de papier et de lettres pour mieux préparer cependant l'avenir du théâtre.

A la place du théâtre, Mallarmé prend souvent comme matière de réflexion et source d'inspiration le rituel catholique et différents arts du spectacle tels que l'opéra, le ballet, la féerie, le concert, la pantomime, la prestidigitation, où l'on rencontre en général un public diversifié et, dans certains cas, un public majoritairement populaire. Le poète ressent souvent le besoin de comparer ses propres attentes à celles des spectateurs ordinaires et ses réflexions sur le théâtre visent presque toujours un public populaire. Il participe aussi, comme spectateur et comme interprète, à des représentations parathéâtrales dans des lieux privés et publics, telles que des lectures et des récitations de poésie, des toasts poétiques et des conférences. Il écrit aussi des prologues pour le théâtre d'amateurs de Valvins dont, vraisemblablement, il est lui-même l'interprète. A la fin des années 1870, il commence à recevoir chez lui tous les mardis dans sa petite salle à manger du quatrième, 89, rue de Rome. Ces réunions informelles d'amis et d'admirateurs se transforment petit à petit en un véritable cérémonial théâtral, en partie sous l'influence de la consécration publique de Mallarmé comme maître de la poésie symboliste[3]. Les séances des mardis constituent donc une alternative personnelle au théâtre insatisfaisant de l'époque et ne doivent pas être envisagées séparément de l'intérêt du poète d'atteindre un public plus large, de non-spécialistes. Elles sont nourries par les diverses expériences théâtrales de Mallarmé et alimentent en retour ses réflexions et ses pratiques artistiques.

A part le modèle eucharistique réactualisé par l'opéra wagnérien *Parsifal*, auquel nous reviendrons, les mardis de Mallarmé subissent aussi l'influence des réunions privées d'artistes.

---

[1] André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry*. *Notes d'un témoin 1894-1922*, Paris, Edmond Bernard, 1928, 1894, 24 octobre.
[2] *Ibid.*, 1896, 30 avril.
[3] Patrick Besnier attire l'attention sur cette évolution dont la date pivot serait 1885 dans *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, Paris, Editions du Limon, 1998.

Aux deux pôles de sociabilité que sont les cafés et les bureaux des journaux et des revues, il faut donc ajouter un troisième pôle privé, les ateliers et les appartements des artistes.

L'époque romantique voit déjà s'établir des relations très intimes entre peintres, écrivains et musiciens, chez le peintre Devéria, chez Hugo, rue Notre-Dame-des-Champs, ou bien chez le peintre Jean Gigoux, dans son rez-de-chaussée de l'hôtel de Chimay, quai Malaquais. Les mercredis de ce dernier ont beaucoup de succès auprès des artistes et des critiques. On joue du piano, on chante, tandis que les peintres se livrent à des séances d'improvisation et enrichissent les albums de caricatures[1].

A son tour, Charles Nodier, membre de l'Académie française, bibliothécaire à la Bibliothèque de l'Arsenal depuis 1824, fait de son salon de l'Arsenal, jusqu'à sa mort en 1844, un véritable foyer artistique. Il rassemble les artistes chez lui le dimanche soir. Après dîner, on cause, on dit des vers, puis certains jouent à l'écarté tandis que d'autres font de la musique et dansent. Dans ses *Mémoires*, Alexandre Dumas retrace avec nostalgie les activités de ces soirées ritualisées :

> « Si Nodier, en sortant de table, allait s'étendre dans son fauteuil à côté de la cheminée, c'est qu'il voulait, Sybarite égoïste, savourer à son aise, en suivant un rêve quelconque de son imagination, ce moment de béatitude qui suit le café ; si, au contraire, faisant un effort pour rester debout, il allait s'adosser au chambranle de la cheminée, les mollets au feu, le dos à la glace, c'est qu'il allait conter. Alors, on souriait d'avance au récit prêt à sortir de cette bouche aux lignes fines, spirituelles et moqueuses ; alors on se taisait […] On n'applaudissait pas, non, on n'applaudit pas le murmure d'une rivière, le chant d'un oiseau, le parfum d'une fleur ; mais, le murmure éteint, le chant évanoui, le parfum évaporé, on écoutait, on attendait, on désirait encore ! »[2].

Les mardis de Mallarmé héritent de cet imaginaire romantique de la représentation privée qui génère un espace de liberté, propice à l'improvisation et à l'expérimentation. On retrouve une conception similaire de la parole chez Mallarmé. Adossé à la cheminée, Nodier donne libre cours à sa parole ineffable comme le murmure d'une rivière, le chant d'un oiseau, le parfum d'une fleur. C'est ainsi, grâce à son grand art de conteur, qu'il fabrique du désir que, savamment, il ne cherche jamais à assouvir. Ensuite, l'hôte invite les poètes, Lamartine, Hugo et d'autres, à dire des vers, tour à tour. Sans changer de place, « les mains appuyées au dossier d'un fauteuil, ou les épaules assurées contre le lambris », chacun laisse tomber de sa bouche le flot de sa poésie, tandis que les têtes des auditeurs se retournent de l'un à l'autre comme pour suivre le vol élevé d'une pensée unique et ses ébats parmi les éléments naturels : « tous

---

[1] Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007, p. 286.

[2] Cité dans *Le Salon de Charles Nodier et les romantiques*, Exposition à la Bibliothèque de l'Arsenal, rue de Sully, mai-juin 1927, Paris, Edition Albert Morancé, s.d., p. 11.

les esprits suivaient le vol de cette pensée, qui portée sur ses ailes d'aigle, jouait alternativement dans la brume des nuages, parmi les éclairs de la tempête, ou au milieu des rayonnements du soleil »[1].

Dans ce salon artistique romantique, la cheminée, place privilégiée de l'hôte, fonctionne comme un centre liminaire temporaire, relayé bientôt par d'autres foyers des regards, créés par la prise successive de la parole. Le jeu pendant lequel les écrivains se passent la parole à tour de rôle pour lancer leurs textes, contes et poèmes, par-dessus les têtes des participants fait naître dans les esprits une figure volatile et ludique de la pensée, à la production de laquelle participent aussi les regardants qui partagent la même aire de jeu. Ce spectacle collectif, latent toutefois, de figuration de la pensée, que se remémore avec enthousiasme Dumas, devient une motivation primordiale des mardis, un but que Mallarmé poursuit de façon pleinement consciente.

Au début de la IIIe République, de telles pratiques de sociabilité, plus ou moins ritualisées, se généralisent. Elles sont à la fois un signe et un moyen de consécration et contribuent à resserrer les liens entre artistes venant d'horizons différents, écrivains, peintres, musiciens. Chaque écrivain a son jour et son moment préféré de la journée : Leconte de Lisle reçoit le samedi soir, Zola le jeudi. A partir de février 1885, Edmond de Goncourt accueille le dimanche après-midi des hommes de lettres et des artistes dans son Grenier d'Auteuil et note ce qui s'y raconte dans son *Journal*. Les peintres tiennent aussi salon. A partir de 1886, Berthe Morisot reprend la tradition de sociabilité de sa famille et de sa belle-famille Manet et reçoit régulièrement le jeudi des peintres – Degas, Fantin-Latour, Monet, Renoir, Whistler –, des écrivains – Mallarmé, Henri de Régnier –, des critiques – Théodore Duret, Camille Mauclair –, des musiciens comme Chabrier, des hommes politiques, ainsi que des parents[2]. Fraternités dînatoires parfois, ces réunions d'artistes à dominante bourgeoise, chacune avec sa physionomie particulière grâce à la personnalité du maître et bien souvent de la maîtresse de la maison, comportent un dosage variable de conversations et d'événements artistiques, improvisés ou organisés, comme c'est le cas avec la conférence sur Villiers que donne Mallarmé chez Berthe Morisot.

A la différence de ces salons bourgeois d'artistes, comme les samedis d'Heredia où des diplomates s'entretiennent avec des journalistes et des poètes dans le fumoir tandis que les dames se retrouvent dans le salon, les mardis de Mallarmé rassemblent, de manière plus

---

[1] *Id.*
[2] Anne Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 289-290.

exclusive, des écrivains, quelques peintres et parfois des musiciens et des critiques[1]. L'étroite salle à manger de l'écrivain constitue donc un espace à part, différent des autres salons artistes de l'époque par le nombre limité des participants et les activités artistiques qui s'y déroulent. C'est volontairement un espace de rencontres entre deux générations de poètes, un espace de soutien et de communion, dont Mallarmé a énoncé l'importance dans « Salut »[2].

Il existe deux types majeurs de salons auxquels les mardis empruntent certains traits significatifs : les salons artistes, espaces qui assurent à des degrés différents une médiation entre la bohème parisienne et les salons mondains, et les salons bourgeois qui s'inspirent des activités des précédents dans le seul but de divertir leurs convives. Si différents qu'ils soient, ces salons présentent toutefois quelques points communs. Les participants sont soigneusement triés, même si les critères d'élection diffèrent d'un salon à l'autre. Cependant, le but n'en est pas de former des cercles d'*alter ego*, car la diversité des invités est une constante de presque tous les salons[3].

Chez Mallarmé néanmoins, comme dans les salons artistes à certaines occasions, se regroupent en principe des artistes amis que des affinités, des partis pris esthétiques rapprochent entre eux. Le groupe possède donc une certaine homogénéité, malgré son remarquable cosmopolitisme et la liberté de chacun de suivre sa propre voie. Une liberté à la fois historique et littéraire que Mallarmé célèbre dans « Crise de vers » en se servant de la métaphore des instruments de musique pour désigner la langue que chaque écrivain est tenu de s'inventer :

> « Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un lent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue »[4].

Les diverses affinités intellectuelles des participants mises à part, les activités artistiques des mardis visent à produire une harmonie temporaire du groupe réuni, comme les langages individuels des artistes se doivent d'enrichir la Langue commune. Mallarmé esquisse ainsi l'utopie d'une communauté artistique fondée sur le modèle de l'orchestre, exaltant la diversité.

---

[1] André Gide, *Si le grain ne meurt*, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 533-534.

[2] Dans « Déplacement avantageux », article publié en octobre 1894 dans *La Revue blanche*, reprenant « Le Fonds littéraire » publié auparavant dans *Le Figaro*, Mallarmé insiste sur la filiation de pensée qui doit s'établir entre l'élite des jeunes et leurs « aïeux par l'intelligence, dont elle tient sa vocation ». Pour Mallarmé, les jeunes qui rompent avec les carrières convenues sont des « légataires idéals », des « fils lointains » (*Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 61).

[3] Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le Monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 22-23.

[4] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, *op. cit.*, p. 207.

A l'heure où l'art théâtral traverse une crise majeure, du répertoire ainsi que de la scénographie accusée de lourdeur, l'espace privé des salons bourgeois devient un lieu de représentation et du coup un lieu privilégié de représentation sociale, « qui absorbe jusqu'à la sociabilité publique qu'offrait le théâtre »[1]. Il y a en effet une concurrence acharnée entre hôtes et hôtesses, toujours en quête de distinction sociale. Les maîtresses des maisons bourgeoises engagent des comédiens professionnels pour divertir leurs convives, car le rire contribue à la réussite de la soirée.

Remontant au XVIIe siècle, le théâtre de salon, renouvelé dans les années 1860, est revitalisé par la vogue du monologue d'inspiration fumiste dans les dernières années du siècle. Des maisons d'édition spécialisées publient des plaquettes présentant en cinq à dix pages des textes comiques à jouer dans un salon (*Devant la cheminée*, *Sans décors*), par une personne de tel sexe et de tel âge (*monologues pour jeunes gens*, *pour jeunes filles*, *pour petits garçons et petites filles*, *pour dames*, *h* ou *f* [homme ou femme]). On imprime également toutes sortes de traités permettant aux amateurs de jouer eux-mêmes la comédie ou bien de monter un théâtre de salon[2].

« La comédie dans les salons », un texte du comédien et auteur dramatique Félix Galipaux, vedette des Hydropathes, comporte des renseignements précieux sur l'art de donner la comédie à ses hôtes : le recours à des professionnels connus, l'aménagement de la scène, des coulisses et de la salle, l'emplacement des spectateurs, le programme de la soirée, l'avantage de l'inédit, les consommations et le moment approprié pour les servir[3]. Quant au lieu de spectacle, il est décrit avec la plus grande minutie. S'il conseille aux Parisiennes de faire monter un petit décor de salon pour jouer une comédie, sur une estrade encadrée par des massifs de verdure, équipée d'une petite rampe, il donne toutefois à entendre que la « scène » habituelle d'un diseur dans un salon est la cheminée, autre variante du piano. Le comédien doit neutraliser ou rendre transparent ce décor, car le succès doit être dû au monologue lui-même et à la crédibilité de l'interprétation vocale[4] :

> « en effet, le but où vous devez tendre, l'effet que vous devez produire, c'est d'halluciner si bien le spectateur qu'il cesse de vous voir, vous, votre habit noir, le décor derrière vous, si vous êtes au théâtre, la cheminée si vous êtes dans un salon, pour

[1] Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 22.
[2] Notons quelques titres de cette époque : Coquelin Ernest (dit Cadet), *Le Monologue moderne*, conférence, Paris, Ollendorff, 1881, Coquelin frères, *L'Art de dire le monologue*, Paris, Ollendorff, 1884, Leneka André et Matrat E., *L'Art de dire les* fables, monologue comique, Paris, Barbré éditeur, 1886, Coquelin Constant (dit Aîné), *L'Art du comédien*, Paris, Ollendorff, 1894.
[3] Félix Galipaux, « La comédie dans les salons (*Pour servir de cette traditionnelle préface qu'on ne lit jamais* », *Confetti*, Paris, Ollendorff, s.d.
[4] Françoise Dubor, *op. cit.*, pp. 24-26.

ne plus voir absolument que ce que vous racontez : le triomphe du diseur, c'est de se faire oublier ».

Les soirées de Mallarmé valorisent aussi la primauté de la parole monologuée dans ce décor élémentaire, rendu populaire par le théâtre de salon. Cependant, dans le théâtre artistique de la voix que préconise Mallarmé, la plus infime partie du décor est mise à profit et devient significative, quoique la parole s'exerce aussi d'une certaine manière à la faire oublier.

L'ambiance des mardis est plutôt proche de celle que Mallarmé a connue dans le salon mythique de Nina de Villard, surnommé « l'Académie des Batignolles », dont le poète loue le public d'artistes amis à l'occasion de la représentation de la scène dramatique en vers *La Rencontre* du poète Léon Dierx par la maîtresse de la maison et l'acteur Fraizier du Théâtre de la Porte-Saint-Martin[1]. Alors que les salons bourgeois sacrifient à la mode de l'époque et favorisent exclusivement les pratiques de divertissement, le salon de Nina de Villard accorde la priorité à la création artistique, musique, poésie et théâtre, sans pourtant abandonner le côté fumiste si cher à la bohème, qui se retrouve aussi, malgré toutes attentes, dans le spectacle donné par Mallarmé de sa propre personne.

Nina de Villard que Manet peint en *Dame aux éventails* est une femme originale et libre, accueillante et généreuse, qui aime s'entourer d'artistes audacieux et ne se soucie guère de défrayer la chronique par son existence que d'aucuns qualifient d'irrégulière. Femme de lettres, poétesse, comédienne et excellente pianiste, elle tient salon dans les années 1860, avec sa mère, au 17, rue Chaptal. Puis en 1874, « la princesse de la bohème » s'installe 82, rue des Moines, aux Batignolles, dans une maison avec jardin où des écrivains (Villiers de l'Isle-Adam, Charles Cros, Verlaine, Mallarmé, Jean Richepin, Alphonse Allais, Anatole France) côtoient des peintres (Manet, Forain, Cézanne, Desboutin, Degas), des compositeurs (Emmanuel Chabrier et Ernest Cabaner), des hommes politiques comme Gambetta et des médecins (le docteur Gachet, collectionneur ami de plusieurs artistes, peint plus tard par Van

[1] Stéphane Mallarmé, *La Dernière Mode*, 7e livraison, 6 décembre 1874, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 625. Dans cette « Chronique de Paris » (pp. 621-625), Mallarmé, alias J. X., fait l'éloge de la Musique qui « aujourd'hui règne sur toute âme » et brosse un tableau des théâtres parisiens où elle finit ou semble finir par s'imposer. Aux « représentations orageuses » des théâtres, le poète propose en conclusion comme alternatives plus propices à la présentation mélodieuse de la passion ou du sentiment le livre aux « feuillets blancs et discrets » et le cadre intime et amical du salon, où la parole théâtrale se mue presque en une conversation amicale : « tel autre demande avant tout les murmures amis d'un salon : c'était un chant aussi, et par la sonorité des syllabes et les entrelacs formés avec la mélodie de sentiment, que ce fier duo, *La Rencontre*, adorablement répété, l'autre soir, chez Madame de Villars devant un public d'artistes par la maîtresse de la maison et M. Fraisier de la Porte-Saint-Martin. Pas un nom dans l'assistance qui ne fût notoire à quelque titre, et quant à celui de l'auteur, acclamé et fêté par nous, rappelez-vous-le pour l'applaudir un jour sur la dernière scène fidèle à la poésie : M. Léon Dierx » (p. 625).

Gogh, et Antoine Cros, le frère du poète Charles Cros)[1]. Véritable refuge pour les artistes démunis, le salon de Nina est aussi un espace qui favorise, comme le préconise Mallarmé, les rencontres entre générations, des débutants et des artistes réputés, dans une atmosphère détendue.

En fait, Nina accueille des amis pratiquement tous les soirs et organise plusieurs fois par an des réceptions extraordinaires, par exemple pour son anniversaire, lors desquelles des spectacles sont donnés dans le jardin[2]. Le salon-jardin est principalement un lieu de prédiffusion des textes poétiques et dramatiques, à travers la lecture ou le spectacle. Alors que certains textes sont écrits spécialement pour des réceptions, comme la farce *Le Moine bleu* jouée vers la fin de 1875 et rédigée par Nina en collaboration avec Charles Cros, Jean Richepin et Germain Nouveau, d'autres pièces, comme *La Rencontre* de Dierx, louée par Mallarmé dans *La Dernière Mode*, sont créées plus tard dans des théâtres publics[3]. Quelquefois une scène est dressée avec des planches posées sur des tonneaux[4]. Dans ce salon, on goûte sans distinction des charades, des imitations d'acteurs célèbres, des pastiches de poètes connus, des poèmes, des farces, des comédies, des drames. Dans la plupart des cas, les auteurs et la maîtresse de la maison en sont les interprètes.

Dans « Une soirée chez Nina de Villard », Villiers de l'Isle-Adam commémore une soirée de poésie vers 1875 à laquelle participe aussi Mallarmé[5]. Evocatoire, comme plus tard la conférence de Mallarmé sur Villiers, le texte fait l'éloge de cette musicienne disparue en 1884 et du salon qu'elle a tenu aux Batignolles de 1874 à 1882, salon qui a préludé d'ailleurs aux groupements de la bohème artistique des années 1880, les réunions des Hydropathes et les soirées du Chat Noir[6]. Le récit de Villiers indique comment se constitue *ad hoc*, autour de quelques principes esthétiques improvisés de manière fumiste, un groupe baptisé l'école des *Pas-de-Préface*, afin d'exclure un invité de passage, « un long et bel amateur mondain », piètre défenseur du sens et du sentiment en poésie. « Le sens n'est qu'une plante parasite qui pousse, quand même sur le trombone de la sonorité », lui réplique froidement Jean Richepin,

---

[1] Françoise Dubor, *op. cit.*, pp. 23-24 et Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 309.
[2] Jean-Jacques Lefrère, Michael Pakenham, Jean-Didier Wagneur, préface à Catulle Mendès, *La Maison de la vieille. Roman contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, pp. 42-43.
[3] *La Rencontre. Poème dramatique* fut représentée trois mois plus tard, le 24 février 1875, dans la salle Taitbout.
[4] Description par Georges Lorin cité dans Jean-Jacques Lefrère, Michael Pakenham, Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 74.
[5] Ce texte fut d'abord publié dans le *Gil Blas* du 24 août 1888, quelques jours après la mort de Charles Cros, l'un des amants de Nina, et fut repris ensuite dans *Chez les passants (Fantaisies, Pamphlets, Souvenirs*), Paris, Comptoir d'édition, 1890, pp. 13-24.
[6] Ce point de vue est partagé par Jean-Jacques Lefrère, Michaël Pakenham et Jean-Didier Wagneur, *op. cit.*, p. 73.

tandis que Léon Dierx répond à sa question concernant la rime « pour l'œil ou pour l'oreille » par un mélancolique « pour l'odorat, Monsieur ». Exaspéré, le jeune élégant se tourne alors vers Stéphane Mallarmé pour l'interroger sur la place du sentiment en poésie : « Vous ne pleurez donc jamais en vers, Monsieur ? – Ni ne me mouche ! répondit, de sa voix didactique et flûtée, M. Stéphane Mallarmé en élevant, à la hauteur de l'œil, au long du geste en spirale, un index bouddhique »[1].

Ce témoignage concernant l'esprit fumiste des convives est corroboré par les souvenirs moins connus sur « ce salon unique à Paris, et même dans les départements, à l'étranger et aux imprimés » que le musicien Charles de Sivry confie au journal *Les Quat'z'arts* du cabaret éponyme en janvier 1898 :

> « Le procédé général pour se débarrasser des gêneurs était simple.
>
> A des gens qui venaient dans notre assemblée avec l'espoir secret d'y assister à la *messe noire*, ou tout au moins à des rondes orgiaques de bacchantes ivres et nues : on posait de graves questions de philosophie : on leur citait du Schopenhauer, du Swedenborg, etc., etc. Et puis – ça c'était l'épreuve définitive, Villiers de l'Isle-Adam, à peine éclairé par une lampe, – toutes autres lumières éteintes, – récitait *le Corbeau* d'Edgar Poë. Enfin Charles Cros, Dierx, Mirat, Valade et même Verlaine et Mallarmé, inondaient leurs têtes trop bien coiffées d'une formidable douche de sonnets.
>
> Les *snobs* se trottaient plus vite que ça et ne revenaient plus.
>
> Un jour, deux jeunes gens résistèrent.
>
> Ils revinrent le lendemain, courageusement.
>
> On dut ajouter une nouvelle épreuve – la question par le piano.
>
> A quatre mains, avec Nina, nous exécutâmes une ouverture de *Tristan et Yseult* qui aurait fait rougir de honte les cordes à puits et les portes grinçantes. Les snobs résistèrent et firent chorus avec les camarades, qui, les larmes aux yeux, hurlaient au chef-d'œuvre »[2].

Les deux récits mettent clairement en évidence le penchant fumiste de Mallarmé. Et si le texte de Villiers signale avec une fine ironie la voix didactique du professeur d'anglais, ce n'est que pour en faire une composante de l'humour du poète.

Certes, l'enseignement scolaire a une influence indubitable sur la voix et la gestuelle du poète professeur lors de ses mardis. Mais en classe, affublé de sa toge noire, selon la mode de l'époque, Mallarmé joue aussi un rôle[3]. D'autant plus qu'il ne semble pas avoir été un professeur rigide et borné, comme le montrent les divers projets de cours qu'il a développés

---

[1] Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Chez les passants*, *op. cit.*, pp. 13-15.

[2] Charles de Sivry, « Souvenirs sans regrets », *Les Quat'z'arts* n° 13 du 30 janvier 1898, pp. 6-7.

[3] Selon le témoignage de son ancien élève devenu écrivain et traducteur d'anglais, André Fontainas, Mallarmé avait en classe une allure imposante et solennelle : « Il y régnait une atmosphère étrange, un laisser-aller silencieux, glissant rarement au désordre, car alors un mot bref, un châtiment sans réplique rappelait à soi les coupables. Confusément nous sentions que nous n'assistions pas à des négligences indolentes ou paresseuses d'un petit professeur indifférent, ignorant ou incapable » (André Fontainas, *op. cit.*, 1908, 4 décembre).

au cours du temps, qui dévient de ce qu'on peut imaginer correspondre à un enseignement conventionnel, par le rôle essentiel attribué à la conversation[1]. Le rapport d'un inspecteur de l'éducation nationale critique sans ménagement les aptitudes pédagogiques de Mallarmé, s'étonnant justement de l'étrangeté des textes qu'il propose aux élèves :

> « Puisque M. Mallarmé reste professeur d'anglais au lycée Fontanes, qu'il apprenne l'anglais ; qu'il ne donne pas comme texte d'anglais aux élèves des chansons d'enfants de la force d'*Arlequin dans sa boutique* ou de *Hanneton vole* en français ; qu'il ne leur dicte pas pour texte de thèmes, des niaiseries comme celles-ci : " Menteur, avale ta salive, et le menteur a plus de salive qu'aucun, à cause des nombreuses paroles qu'il est obligé de proférer pour ne point dire la vérité. Quoique sa langue soit déjà fendue comme celle d'une vipère, car il parle souvent mal des autres, on la coupera encore en petits morceaux et tous les chiens de la ville en auront un." On sera tenté de se demander si l'on n'est pas en présence d'un malade »[2].

Possédant un sens particulier de l'humour, Mallarmé sème à dessein la confusion dans ses conférences lorsqu'il affirme, dans le finale toujours consacré à l'amusement ou au plaisir, qu'il est « inhabile à la plaisanterie »[3] ou qu'il sourit seulement[4]. L'amusement doit pourtant faire partie de la conférence (« étonné que j'étais, au début, devant ce manque aussitôt perçu d'aucun amusement »[5]), et mettre à l'épreuve ce que la partie sérieuse s'est efforcée de démontrer. L'amusement est l'autre face du sérieux. *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts* de 1886 présente à juste titre le poète comme un être « issu des amours tératologiques de

---

[1] Le premier projet de cours fut réalisé en 1870 à Avignon, lorsque Mallarmé obtint un congé de longue durée. Il ouvrit alors un cours privé d'anglais pour jeunes gens ou « petites demoiselles » dans la salle Saint-Martial, qui lui rapporta 150 francs par mois. Une annonce dans *Le Méridional* du 19 janvier 1870 précise : « à des conditions qui égalent à peu près la gratuité » (Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, pp. 129-130 et note 10, p. 508). Le second projet de 1872 n'aboutit pas. Dans *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, *op. cit.*, p. 28, Patrick Besnier y voit une « préhistoire » des Mardis. Une circulaire annonçait que « M. Mallarmé, Professeur de l'Université […], reçoit, rue de Moscou, 29, à deux heures et demie, le Mardi et le Samedi, les jeunes personnes que leurs parents désirent conduire à un entretien familier sur la Littérature ancienne et moderne ». Il s'agit bien d'un « Cours » dont l'auditoire devrait se composer de quinze personnes et qui coûterait vingt francs par mois. Dans le prospectus imprimé sur quatre pages par J. Claye, imprimeur de l'éditeur Lemerre, Mallarmé expose « aux familles, françaises ou étrangères, l'intention qui préside à ce Cours » : autrefois, le charme des salons était entretenu par le goût littéraire très élevé des femmes, mais à cause du manque de culture nécessaire, ce goût tend à se perdre ; Mallarmé serait le guide dont le besoin se fait sentir dans le monde actuel : « mais un jeune esprit ne doit pas affronter, sans un guide, le monde ignoré des livres » ; il se propose donc de donner des principes stables qui se retrouvent chez tous les grands auteurs et de faire aimer ces maîtres ; mais l'aspect le plus important du cours serait de les initier à l'art de la conversation : « Mais celui-ci [le cours] présente une particularité faite pour rehausser leur valeur : c'est qu'il admet la participation directe de chacune des jeunes personnes à l'entretien et les prépare, dans une familière et sérieuse causerie, aux premiers secrets de la conversation, destinée à conserver son ancien lustre » (Stéphane Mallarmé, « Aux familles. Après-midi littéraires », *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, pp. 935-936).

[2] Cité dans Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941-1942, p. 414.

[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 74.

[4] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 50.

[5] *Ibid.*, p. 49.

mademoiselle Sangalli, du Père Didon et de l'illustre Sapeck »[1], c'est-à-dire une danseuse, un prédicateur et un fumiste. Comme Flaubert pour qui « l'artiste est une monstruosité »[2], Mallarmé reconnaît à son tour être lui-même un monstre. Dans ses *Notes sur les mardis de Mallarmé*, le gendre du poète, le docteur Edmond Bonniot, écrit que le devoir du poète est – confie Mallarmé à ses visiteurs – de s'occuper de sentiments extraordinaires, monstrueux, de les transposer au-dessus de l'humanité. Le poète aurait également raconté que Rodin serait venu le voir et lui aurait dit : « Mais vous êtes un monstre », ce à quoi il aurait répliqué : « Je l'espère bien »[3].

Le récit de Villiers met bien en évidence la manière dont une assemblée d'artistes différents se manifeste spontanément en tant que groupe à travers non seulement une pratique collective fumiste de solidarité, mais aussi à travers une représentation poétique. Cette façon d'être et d'apparaître à soi-même d'une collectivité artistique apporte des nuances à notre conception de l'école littéraire, véhiculée par la presse, la critique, l'histoire littéraire et le système scolaire. Depuis le XIXe siècle, peut-être sous l'influence des pratiques d'enseignement dans le domaine des beaux-arts, on considère que les écoles littéraires fonctionnent selon un principe hiérarchique qui suppose un enseignement théorique et esthétique de maître à disciples. Elles impliqueraient donc une homogénéité, une unité de pensée et une idéologie collective, ainsi que des programmes, des manifestes et des moyens éditoriaux. Elles seraient en outre animées par la volonté de bousculer l'ordre esthétique établi afin de s'assurer la conquête d'une position de notoriété, d'une légitimité dans le champ littéraire[4]. Pourtant, les groupes, dont font partie des artistes venant d'horizons différents, souvent polyvalents, et non pas seulement des écrivains, sont souvent moins stables qu'on ne le croit, soumis à des tensions internes variables, générées par les trajectoires individuelles, ainsi qu'à des pressions extérieures, dues par exemple à divers choix sociaux ou politiques. On comprend alors le rôle fondamental que jouent dans la construction sans cesse renouvelée d'une identité collective les réunions et les représentations qui s'y déroulent, que les artistes

---

[1] Cité dans Daniel Grojnowski, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, *op. cit.*, p. 609. *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts* a paru anonyme, mais les auteurs sont Félix Fénéon, Paul Adam, Oscar Méténier et Jean Moréas.

[2] Lettre à sa mère, citée dans Nancy Huston, *Journal de la création*, Paris, Seuil, 1990, p. 17.

[3] Edmond Bonniot, *Notes sur les mardis de Mallarmé*, le 14 février 1893, *Revue Les Marges*, 1936, cité dans le film de Jean-Paul Fargier, « Les Mardis de Mallarmé », La Sept ARTE ; Réunion des musées nationaux ; Musée d'Orsay, On line Productions, 1998.

[4] Constanze Baethge, « Ecoles littéraires » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, éd., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006. pp. 170-171.

conçoivent parfois, et c'est bien le cas ici, comme un modèle communautaire pouvant être transposé à l'échelle de la société.

Les représentations diverses qui ont lieu dans le salon de Nina de Villard accordent une grande place à l'improvisation, au hasard. Elles affichent une gradation qui va de la parodie à l'ineffable poétique, en mélangeant lecture, conversation et récitation. Après le départ précipité du jeune élégant, l'écrivain Jean Marras lit aux autres une féerie parodique, dans laquelle les amoureux s'expriment en langue médicale. La conversation s'engage ensuite par groupes. Tard dans la nuit, ils se réunissent tous, hommes et femmes, autour de quelques verres de champagne, placés sur une table sous les ombrages. Nina de Villard prie Léon Dierx, « qui donne l'idée de l'un de ces enfants du Rêve, désireux de ne s'éveiller qu'au-delà de toutes les réalités »[1], de dire quelques vers. A celui-ci de réciter « Au jardin », long poème en alexandrins qui décrit un groupe de femmes indolentes se reposant dans un jardin citadin à la tombée de la nuit, et qui semble mettre en pratique l'idée lancée plus tôt de la rime pour l'odorat :

« Le soir fait palpiter plus mollement les plantes
Autour d'un groupe assis de femmes indolentes
Dont les robes, qu'on prend pour d'amples floraisons
A leur blanche harmonie éclairent les gazons.
Une ombre, par degrés, baigne ces formes vagues,
Et sur les bracelets, les colliers et les bagues
Qui chargent leurs poignets, leurs poitrines, leurs doigts,
Avec le luxe lourd des femmes d'autrefois,
Du haut d'un ciel profond d'azur pâle et sans voiles
L'étoile qui s'allume allume mille étoiles.
Le jet d'eau, dans la vasque au murmure discret,
Retombe en brouillard fin sur les bords. L'on dirait
Qu'arrêtant les rumeurs de la ville au passage,
Les arbres agrandis rapprochent leur feuillage
Pour recueillir l'écho d'une mer qui s'endort
Très loin, au fond d'un golfe où fut jadis un port.
Elles ont alangui leurs regards et leurs poses
Au silence divin qui les unit aux choses
Et qui fait, sur leurs seins qu'il gonfle, par moment,
Passer un fraternel et doux frémissement.
Chacune, dans son cœur, laisse, en un rêve tendre,
La candeur de la nuit par souffles lents descendre ;
Et toutes, respirant, ensemble, dans l'air bleu
La jeune âme des fleurs dont il leur reste un peu,
Exhalant en retour leurs âmes confondues
Dans les parfums où vit l'âme des fleurs perdues »[2].

[1] Villiers de l'Isle-Adam, « Une soirée chez Nina de Villard », *Chez les passants*, *op. cit.*, p. 23.
[2] *Ibid.*, pp. 23-24. « Au jardin » sera publié dans le dernier recueil de Dierx, *Les Amants*, Paris, Lemerre, 1879.

Grâce aux reflets, aux échos et aux odeurs qui se répondent et s'échangent, aux nombreuses correspondances qui se tissent entre l'un et le multiple, le poème suggère l'interpénétration et l'unité profonde des choses qui apaisent toute perte irrémédiable en éveillant une rêverie marine. Le poète réunionnais identifie ainsi partiellement la situation de la récitation à une situation fictive poétique, où l'âme féminine en harmonie avec la nuit étoilée et parfumée, se laissant bercer par le rêve de la mer, est une figure centrale, à la fois une et multiple. L'esthétique à bâtons rompus que Mallarmé développe pendant ses mardis, qui complète ses autres activités littéraires, s'appuie sur des figures insaisissables semblables, ainsi que sur des schémas performatifs similaires d'une identification partielle. A la place du jardin de Nina, Mallarmé choisit pourtant un espace d'intérieur, clos, même lorsqu'il rêve, lors des mardis, d'un imposant édifice théâtral de verre fonctionnant le jour comme un jardin d'hiver plein de grottes. Ce monument serait couronné d'une gloire électrique qui représenterait sur un char triomphal le héros moderne attiré par la « flamme » supérieure :

> « Et, plus tard, où est le jardin des Tuileries, sur cet espace défendu miraculeusement contre la bâtisse par les arbres, on construira le sublime Palais, le monument de l'âge à venir. Ce sera, arqué d'armatures de fer, un dôme gigantesque de verre, et, pour couronner sa suprême légèreté, se dressera quelque char triomphal et démesuré, portant le héros, les yeux fixés vers la flamme supérieure simulée par un feu électrique dont la hauteur dissimule la tige produite et les fils. Et le Palais, théâtre le soir, sera, la journée, jardin d'hiver, et parmi les grottes de verre ouvragé, je rêve, mon cerveau comme un crabe gigantesque, s'applaudissant lui-même de ses pinces, à la joie des enfants »[1].

Les mardis de Mallarmé sont bien plus que des réunions informelles. Ils comportent, il est vrai, des conversations au sens habituel du terme et parfois des lectures. Mais ils donnent naissance aussi en même temps à un véritable cérémonial, un « théâtre miniature » dont Patrick Besnier a analysé les enjeux principaux dans *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*[2]. Comme la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, le théâtre des mardis se nourrit du projet rituel sériel qui a hanté Mallarmé toute sa vie. C'est à la fois une expérimentation et une preuve de ce que ceci pourrait être.

La plus ancienne allusion aux mardis se trouve dans une lettre de Mallarmé au romancier Marius Roux, ancien ami de Zola, qui date de 1877. L'intimité qui caractérise les réunions au début se mue en rituel avec les premiers signes de reconnaissance que reçoit le

---

[1] Cité dans Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits 1887-1936*, Paris, Pygmalion, 2002, p.62. Mallarmé aurait tenu ce propos mardi le 15 février 1887.

[2] Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 20. L'auteur analyse notamment ce qui rapproche les mardis de Mallarmé des opéras de Wagner : la lumière rose comme au Venusberg de *Tannhaüser* (p. 37), la structure relationnelle père-fille comme dans *Parsifal* (p. 70). Notre propre étude prolonge cette étude qui démontre la nature rituelle des réunions, en se focalisant sur les rapports analogiques du décor domestique et de la parole du maître.

poète, après la parution des *Poètes maudits* de Verlaine en 1883 et d'*A rebours* de Huysmans en 1884. Ces rencontres ne sont guère régulières, étant même interrompues pendant trois ans après la mort du fils de Mallarmé, Anatole. Le nombre des invités peut varier considérablement d'une soirée à l'autre et des transgressions imprévues du code implicite de comportement peuvent surgir à tout moment, abolissant la distance que la soi-disant règle du silence installe entre maître et invités pendant la seconde partie de la soirée.

Mallarmé reçoit ses visiteurs dans sa petite et modeste salle à manger du 87, rue de Rome (89 à partir de 1884). Cette pièce reflète la situation paratopique du poète qui « dans une époque comme celle-ci […] est en grève devant la société »[1]. Le poète assume le dénuement comme condition même de l'art. Il existe plusieurs témoignages sur l'inconfort, ainsi que sur l'aspect désuet ou rustique des meubles de la salle à manger de Mallarmé : pauvre salle à manger, canapé fort mauvais, débile étagère, mobilier médiéval, horloge paysanne[2].

Mallarmé convertit la salle à manger, avec sa table ronde Louis XVI et son bahut, en un lieu de réunion. De cette façon, il propose dans une atmosphère privée, d'intimité et de proximité, un équivalent de l'espace des banquets et fraternités dînatoires de l'époque, un espace communautaire d'échange modeste, qui rend la parole analogue à la nourriture et à la boisson. La similitude avec le repas est seulement suggérée par l'endroit et le mobilier, car Mallarmé n'offre pas de dîner. Cette absence relevée par le décor peut être rapprochée de l'exigence mallarméenne d'une représentation semblable à l'eucharistie, mais néanmoins « soustraite au mets barbare » :

> « Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement – en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype des cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe »[3].

Ce rejet de l'aliment apparaît aussi dans le poème en prose « Un spectacle interrompu » de *Divagations*. Spectateur de la féerie *La Bête et le Génie*, le poète témoigne avec une grande déception du final où « un morceau de chair, nu, brutal » annule l'effet magique de la représentation. Par l'union momentanée d'un mime génial et d'un ours apprivoisé, le

---

[1] Jules Huret, *op. cit.*, p. 104.

[2] Patrick Besnier, *op. cit.*, pp. 33-35. Voir aussi Jean-Paul Fargier, « Les Mardis de Mallarmé », *op. cit*. La bibliographie du film comprend notamment Edmond Bonniot, « Notes sur les mardis de Mallarmé », *op. cit* ; André de Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry*, *op. cit*. ; « Notes de Jean de Tinan » publiées par Jean-Paul Goujon dans *Littératures*, 1994 ; et le récit du poète américain d'origine japonaise Sadakitchi Hartmann, *The Art Critic*, 1893.

[3] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *Divagations*, *op. cit.*, p. 241.

spectacle avait réussi à confronter et à faire identifier la foule « en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène » :

« Le charme se rompit : c'est quand un morceau de chair, nu, brutal, traversa ma vision dirigé de l'intervalle des décors, en avance de quelques instants sur la récompense, mystérieuse d'ordinaire après ces représentations. Loque substituée saignant auprès de l'ours qui, ses instincts retrouvés antérieurement à une curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral, retomba à quatre pattes et, comme emportant parmi soi le Silence, alla de la marche étouffée de l'espèce, flairer, pour y appliquer les dents, cette proie »[1].

Le refus de l'aliment et des décors d'où surgit la viande, de la réalité brute qui bloque tout essor spirituel, est corollaire d'une esthétique qui accorde la primauté à l'essor de l'imagination.

L'espace privé du petit salon acquiert une valeur symbolique grâce au cérémonial qui s'y déroule. Les textes publiés des *Divagations* le confirment en intégrant les meubles familiers comme la cheminée dans un réseau de figures de l'intériorité.

Un croquis réalisé en 1919 par un participant aux mardis, Pierre Louÿs, pour l'écrivain Jean Cassou montre l'arrangement de la salle à manger (fig. 4)[2]. Le poète se tient à l'opposé des fenêtres, à côté du feu intérieur, comme pour signifier que la création artistique a lieu, d'une certaine manière, contre la nature. Il occupe en outre une position marginale, excentrique par rapport à ses visiteurs. Retiré dans un coin, il ne se trouve pas dans une position frontale, comme au théâtre institutionnel ou en classe. Jacques Derrida a attiré l'attention sur la figure du « coin » chez Mallarmé qui rappelle le pli textuel, pli de la page et pli de la rime[3].

Mallarmé parle adossé à la cheminée, dans l'attitude que Bernard Lazare fixera pour les contemporains en 1895 :

> « Le souvenir des soirées de la rue de Rome restera toujours dans la mémoire de ceux que Stéphane Mallarmé admit auprès de lui, dans ce salon discrètement éclairé, auquel des coins de pénombre donnent un aspect de temple, ou plutôt d'oratoire. On parle bas dans ce salon, parce que même les intrus sentent confusément qu'on devrait y entendre seulement la voix du maître qui apparaît, adossé à la cheminée, tenant à la main la fine cigarette ou la pipe, dans l'attitude que Whistler a su si bien restituer au frontispice de l'édition populaire des œuvres du poète »[4].

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Un spectacle interrompu », *Divagations, op. cit.*, p. 92.
[2] Patrick Besnier, *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, *op. cit.*, p. 4.
[3] Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, p. 336.
[4] Bernard Lazare, « Stéphane Mallarmé », *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui. Ceux de demain*, Paris, Perrin et Cie, 1895, pp. 243-244. L'importance du frontispice de Whistler aux yeux des contemporains est rendue par la façon dont Rodin imagine un médaillon à Mallarmé : « Je verrais sur un piédestal très simple, de forme élégante et pure, l'antéfixe ou sorte de coquille à peine concave ou palme, où nettement fidèle, au moyen, s'il faut de la mécanique se reproduirait le Mallarmé, si précis, si entier, si compris, de Whistler. On n'en peut

Le frontispice de Whistler pour *Vers et prose*, dans lequel la cheminée n'apparaît pas, sinon dans les contours flous et les ombres du portrait, comme la pipe uniquement suggérée, joue donc le même rôle que le sonnet « Salut » au seuil des *Poésies*. Il introduit dans le paratexte du volume une marque de présence physique, qui place la lecture sous le signe d'un face à face, mais qui prouve en même temps la nécessité d'une corrélation entre l'écrit et la performance orale. Les écrits qui forment le recueil surgiraient ainsi des méditations à haute voix du poète devant sa cheminée.

L'artiste se produisant devant la cheminée est une position en vogue non seulement dans les salons mais aussi dans les cabarets de l'époque. La cheminée est, on l'a vu, une figure spatiale constituante de la communauté artistique et mondaine au Chat Noir. De la sorte, la pose de Mallarmé fait coïncider une mode avec un choix esthétique personnel. Ou plutôt elle approfondit la signification d'un fait social. Car pour lui, la cheminée représente à la fois un relais lumineux familier du drame cosmique représenté par le soleil crépusculaire et la figure intime du théâtre tel qu'il devrait être, certainement aussi, grâce au double sens du mot « foyer » et à la rime théâtre/âtre[1].

Dans un fragment de « Crayonné au théâtre » paru pour la première fois dans *La Revue indépendante* en avril 1887, Mallarmé souligne non seulement la parenté entre l'âtre et le théâtre, mais aussi le rôle de supplément que le premier joue par rapport au dernier, stimulant la méditation critique révélatrice sur le ballet. La pensée et le sujet de cette pensée (la danse) sont de ce fait identifiés au feu, au « vieux secret d'ardeurs et de splendeurs qui s'y tord », dans un crescendo dynamique réglé par la métaphore filée :

> « Aussi quand le soir n'affiche rien, incontestablement, qui vaille d'aller de pas allègre se jeter en les mâchoires du monstre et par ce jeu perdre tout droit à le narguer, soi le seul ridicule ! n'y a-t-il pas occasion même de *proférer* quelques mots de coin du feu ; vu que si le vieux secret d'ardeurs et de splendeurs qui s'y tord, sous notre fixité, évoque, par la forme éclairée de l'âtre, l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule au lointain, c'est ici gala intime.
> Méditatif :
> Il est (*tisonne-t-on*), un art, l'unique ou pur, qu'énoncer signifie produire : il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmera : tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister »[2].

---

faire un autre ; celui-là est complet, et, sans le modèle, vivant, qui donc tenterait mieux ? Une femme classique d'attitude simple signifierait la poésie de Mallarmé » (André Fontainas, *op. cit.*, 1898, 19 novembre).

[1] Voir aussi Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 25.

[2] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 162. C'est nous qui soulignons.

Une identité à distance se met en place par glissement, grâce à la figure des flammes dansantes de l'âtre, entre les mots de coin du feu que *profère* le poète et l'art privilégié, non verbal de la danse, qui n'admet aucun commentaire, même élogieux : « Il [l'art de la danse] consentit à prendre pour matériaux la parole : de celle-ci rien ne reste après l'édification mais il a épuisé jusqu'aux chuchotements. Seul, le sanglot, survivant à toute expression ; ou ce suspens de la lucidité devenu la larme sublime de nos yeux »[1]. C'est pourquoi Mallarmé préfère finalement la formule « tisonne-t-on » à celle qu'il avait employée auparavant dans *La Revue indépendante*, « invente-t-on ». La réflexion à haute voix du poète devant « le vieux secret d'ardeurs et de splendeurs » de sa cheminée accomplit donc ce que le ballet tel qu'il devrait être saurait matérialiser sur les planches.

Comme l'indique son étude de la célèbre « danse serpentine » que l'américaine Loïe Fuller fait découvrir en novembre 1892 au café-concert des Folies-Bergère, en se servant avec grand succès de voiles amples et de lumière oxhydrique, le poète doit aussi s'efforcer d'opérer un retour au langage afin de muer une mode passagère en une vision de l'art, d'en extraire la signification pour l'ensemble de l'art théâtral : « A mon avis, importait, où que la mode disperse cette éclosion contemporaine, miraculeuse, d'extraire le sens sommaire et l'explication qui en émane et agit sur l'ensemble d'un art »[2]. Le poète doit proposer une interprétation verbale révélatrice de ce qui se joue ailleurs, mais ce que les flammes de sa cheminée lui rappellent présentement.

Que dévoile au poète ce « genre sublime », « imaginatif », cet « art emblématique » ou « allégorique », « la forme théâtrale de poésie par excellence »[3] ? Une identification à part, appelée « hymen », dont le double sens indique à la fois une union et une séparation, de l'humanité et de ses figures stylisées. Les quelques mots de coin du feu proférés par le poète et consignés dans « Crayonné au théâtre » indiquent clairement ce qui arrive au spectateur lorsqu'il regarde la danseuse mimer certains objets : fleur, onde, nuée et bijou. (Dans « Ballets », la danseuse est « une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre

[1] Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante* n° 6, avril 1887, pp. 61-62. Dans son étude sommaire de la « danse serpentine » de Loïe Fuller, Mallarmé souligne encore une fois que la performance de la danseuse interdit toute parole, même chuchotée : « Tacite tant ! que proférer un mot à son sujet, durant qu'elle se manifeste, très bas et pour l'édification d'un voisinage, semble impossible, à cause que, d'abord, cela confond » (« Autre étude de danse », *Divagations*, *op. cit.*, p. 176).

[2] *Id.* Cette étude avait d'abord paru, sous une forme plus élaborée, intitulée « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », dans *The National Observer* du 13 mai 1893 (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, pp. 312-314).

[3] Voir pour ces qualifications les différentes études de Mallarmé sur la danse dans *Divagations*, *op. cit.* : « Crayonné au théâtre », pp. 162-163 ; « Ballets », p. 173 ; « Autre étude de danse », p. 175.

forme, glaive, coupe, fleur »[1]). Le spectateur juxtapose sa « nudité spirituelle » à la « forme envolée » pour qu'elle la sente analogue en se l'adaptant « dans quelque confusion exquise ». Signes de la beauté « éparse », multiforme, les divers éléments mimés composent l'image fluctuante et confondante d'une intériorité unique. La danseuse est donc une médiatrice qui favorise cette identification ambiguë, mais néanmoins agréable et gratifiante, en réalisant d'abord elle-même sur les planches l'étrange « hymen » entre l'élément mimé et son humanité féminine :

> « Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapter dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée – rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie ? L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique : il enlacera autant qu'animera, pour en marquer chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère, tellement que la représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors. A déduire le point philosophique auquel est situé l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*. »[2]

La danseuse donne à voir les corrélations, que Mallarmé nomme Musique, entre ses gestes et les éléments mimés, en les enlaçant, en les animant, en ponctuant les rythmes. L'identification est subliminale, confuse et dynamique. Elle est prise dans un déroulement de figures chiffré et limité dans le temps. A peine une forme est-elle suggérée qu'elle se volatilise et toute conviction est prise dans un vertige créateur de plaisir : « visions sitôt éparses que sues »[3].

Cette vision « silencieusement [écrite] » et donnée à lire par les pieds – fleurs aériennes – de l'« inconsciente révélatrice » est une source d'inspiration pour l'art du poète :

> « Oui, celle-là (serais-tu perdu dans la salle, spectateur très étranger, Ami) pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur d'abord *de ton poétique instinct*, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le

[1] Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op. cit.*, p. 171.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163.
[3] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 176.

voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est »[1].

L'identification, cette fois de la danseuse en mouvement et du poète émerveillé, est pareille à un échange de fleurs, un « commerce » mystérieux qui n'annule pas le voile entre la nudité conceptuelle et l'écriture figurative chorégraphique[2]. Mallarmé souhaiterait intégrer cette double identification dynamique, fondée sur la disjonction, dans sa conversation des mardis, surtout dans le rapprochement qu'il opère entre la parole et ce qu'on pourrait appeler le décor de ses soirées, associé à la danse par la figure de la cheminée.

La danse constitue en fait un sujet privilégié des mardis, Mallarmé décrivant souvent l'idée comme une danseuse. Ainsi Edmond Bonniot note-t-il en janvier 1893 que Mallarmé raconte un soir « l'anecdote d'un homme qui lorsqu'il avait une idée se collait un pain à cacheter sur le front. Tout alors dans la maison, femme, enfants, domestiques, devaient faire silence. Moi, dit-il, en se touchant le front du doigt, j'ai toujours une danseuse là »[3]. Plus éclairantes encore sont les notes fidèles prises par Henri de Régnier en mars 1889, restées longtemps inédites :

> « L'autre soir, j'ai entendu de Mallarmé les plus belles choses qu'il ait dites sur le théâtre et sur la danse, et je les note un peu au hasard, presque pieusement, car c'est un peu un devoir de recueillir ce qu'a dit cet homme, dont l'irrécusable génie vivra peut-être seulement en quelques amicales et fidèles mémoires :
>
> "Le théâtre actuel est vraiment une chose singulière. On a délaissé ce trou profond et magique, ce lieu de clarté que crée la rampe et on y fait descendre des loges, des dames et des messieurs qui viennent s'y raconter leurs petites affaires. Mais on ne devrait venir au théâtre que *pour voir ce qu'on ne voit nulle part.* Un seul spectacle doit y être offert à ceux à qui est cette représentation : l'homme.
>
> "C'est à ceux qui ont conscience d'eux-mêmes et de la nature qu'échoit le devoir d'en offrir la représentation aux autres, moins conscients et natalement aveugles.
>
> "Le théâtre serait la combination [*sic*] de la danse, de l'orchestre, de la voix et des vers.
>
> "L'inconscience des siècles passés et contemporains est effroyable. Pourtant, involontairement, ils ont laissé se créer en eux les éléments que doit étudier et mettre en œuvre celui qui comprend leur raison d'être.
>
> "La danseuse : c'est un être merveilleux, qui doit arriver à l'improviste par une trappe et, par sa présence, exorciser le lieu de la scène, où elle luttera, sur un ciel pur désormais, avec le mime dont elle est l'idée.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op. cit.*, p. 174.

[2] Sur les rapports de la littérature et la danse, voir Mary Shaw, « Dance : Rite… énoncé de l'Idée », *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 51-68.

[3] Voir la description détaillée des mardis dans le film de Jean-Paul Fargier, « Les Mardis de Mallarmé », *op. cit.* Dans *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry*, André de Fontainas transcrit une remarque de Mallarmé qui le montre très intéressé par le ballet : « Si, dit-il, moi, qui sais bien le ballet, en quoi il est actuellement faussé et ce qu'il devrait être, j'avais par impossible, grâce à l'intervention d'amis très puissants, un ballet à l'Opéra, il est certain que je ne pourrais y obtenir rien de ce que je désirerais, et ne serais même pas compris » (*op. cit.*, le 30 avril 1896).

“Les deux premiers mouvements de la danseuse sont ceux-ci :

“elle parcourt la scène à très petits pas, ce qui donne la double illusion ou que la scène est immense ou qu’elle est très petite ;

“elle la franchit d’un bond, ce qui produit, inversement, la même sensation.

“La danseuse n’est pas un être, elle est une idée, elle est le mouvement, le vent, la brise.

“Ainsi, supposez ceci : une danseuse apparaît en un vieux palais et va vers un miroir, puis vers un autre et, chaque fois, l’être qu’elle a vu se figure par le surgissement d’une autre danseuse derrière la première.

“Ainsi se constitue et se justifie le ballet.

“Il faut plusieurs danseuses pour que leur rôle successif les impersonnalise et que nulle n’occupe l’attention trop longtemps.

“Un autre exemple : un héros rentre au palais immémorial. Le chœur lui dit les échos du passé, puis la danseuse est l’idée avec laquelle il lutte !

“La danseuse est le signe de l’orchestre” »[1].

Une étrange parenté se dégage de ces réflexions critiques sur le théâtre et la danse avec certains fragments des *Divagations*, notamment l’étude sur Loïe Fuller. Mallarmé insiste sur la nécessité d’une scène libre (« ciel pur ») à laquelle la mobilité chorégraphique confère une signification de non lieu comme dit Jean Duvignaud, de non-construction de l’espace et de liberté[2]. Les rapports de la danseuse à l’espace où elle surgit et à l’orchestre dont elle illustre les sonorités par ses tissus ondoyants créent le décor imaginaire ainsi que l’action. Les ballets qu’imagine Mallarmé ont comme sujet la lutte qui divise le moi en corps et esprit, transposée dans un conflit extérieur entre le mime et la danseuse. Ce conflit de l’homme et de l’idée, du masculin et du féminin, de l’un et du multiple se déroule dans le cadre simplifié d’un vieux ou immémorial palais. Pour Mallarmé, cet espace qui rappelle l’unité de lieu de la tragédie classique se confond avec l’édifice théâtral lui-même rendu à sa fonction séculaire de magnifier l’homme : « notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d’arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel »[3]. Le théâtre est le « palais » du poète dans « Le Genre ou des Modernes »[4]. « Palais » désigne aussi l’œuvre d’un écrivain de génie : « quelque palais ininterrompu et ouvert à la royauté de chacun »[5]. L’espace scénographique consacre donc, par son statut de métaphore, l’analogie entre le texte et le spectacle. Tout comme l’écriture, la danse effectue le sacre de l’homme :

[1] Henri de Régnier, *op. cit.*, pp. 168-169.
[2] Jean Duvignaud, *op. cit.*
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », *Divagations*, *op. cit.*, p. 180.
[4] *Ibid.*, p. 179. Descartes comparait déjà les écrits à des palais dans son *Discours de la méthode.*
[5] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les lettres*, *op. cit.*, p. 63.

« un sacre s'y effectue en tant que la preuve de nos trésors » de « Crayonné au théâtre » correspond ainsi à l'autre affirmation de « Quant au livre », « la poésie sacre »[1].

Dans des œuvres comme *Papillon* et *Violette* (1892), Loïe Fuller faisait tournoyer le tissu de son costume, créant des formes qui évoquaient magnifiquement des éléments naturels, papillons ou fleurs, en perpétuelle métamorphose. Elle exécutait ses danses sur une scène tendue de noir, éclairée par des projecteurs électriques colorés. Sa danse originale a inspiré Mallarmé et beaucoup d'autres artistes qui l'ont décrite et dessinée.

Comme un oiseau se débattant dans la tempête, Fuller parvient, écrit Mallarmé, à suggérer un décor marin. Par le jeu de ses robes inventées et les effets de lumière, elle compose un tableau dans lequel le poète reconnaît ses propres hantises du naufrage, dont on peut suivre l'évolution des *Poésies* à *Un coup de dés* :

> « Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante ça et là de l'idée à la rampe […]
> Ainsi, ce dégagement multiple autour d'une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orageux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre […] morte de l'effort à condenser hors d'une libération presque d'elle des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume »[2].

Tour à tour fleur, papillon, vague, flamme, la « figurante » muette produit, comme le dit Mallarmé, un spectacle crépusculaire, une « fantasmagorie oxhydrique » semblable aux paysages changeants du théâtre d'ombres d'Henri Rivière. Elle transforme la scène en une « grotte » où elle donne à voir le « vertige » d'une âme « mise à l'air »[3].

La danseuse dynamise les composantes du théâtre d'ombres : ses robes vaporeuses sont un écran mouvant qui anime les ombres et les projections de lumières, en les faisant évoquer des formes élémentaires.

Mallarmé réduit la scène de danse à l'essentiel – le rideau, la rampe et l'orchestre – et note que le spectacle peut avoir lieu dans n'importe quel local (« dans une salle de gala et tout local »). En fait, c'est la démarche aérienne de la danseuse dès sa première apparition et rien d'autre qui transforme les planches en un lieu de la *figure* :

> « Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? furieux, la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site pas songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure. »

L'allitération en « f » met davantage en évidence le dernier mot « figure », récurent chez Mallarmé. La figure est identifiée ici au motif fondamental de la fleur.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163 et « Quant au livre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 217.
[2] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 175-176.
[3] *Ibid.*, pp. 174-175.

Lors des mardis une consécration semblable du lieu arrive grâce à l'effacement du décor et à la mise en relief de la parole réflexive. Car pour le poète, on l'a vu avec sa conférence sur Villiers, l'appartement, comme la scène transformée par la danseuse, est une grotte : « grotte de notre intimité » dans les deux sens du mot, lieu privé qui expose aussi notre vie intérieure.

Après les éventuels rendez-vous individuels et un moment consacré à la conversation, vient l'heure où le maître se met à réfléchir à haute voix sur des sujets variés, d'où sortiront ses futures *Divagations* : « un ne vient guère qu'avec ces quelques phrases des *Divagations*, qui ne sont que l'écho de sa parole »[1]. Comme le précise Geneviève Mallarmé, « on plie sur elle-même en demi-cercle la table ancienne » pour faire plus de place[2]. Cette manipulation lui donne en même temps l'aspect d'une scène où se déroulera un théâtre silencieux d'objets. On y apporte un pot de vieux chine plein de tabac, du papier à cigarettes, un vase avec un bouquet et on arrange la suspension de la lampe entourée d'un volet de crépon japonais. On baisse la lumière pour laisser le décor dans la pénombre : « Le décor réel doit être présent dans sa singularité, mais aussi oubliable, grâce à la magie lumineuse »[3]. L'aspect ancien, usé des objets, ainsi que leur suppression partielle par le jeu de lumière est une manière de rendre visible leur transformation en symboles. La quasi disparition de l'objet, équivalente à une sublimation, montre ce que la parole accomplit avec le référent. Ce qui arrive dans les différents coins de la salle à manger annonce et accompagne le processus d'abstraction inhérent au langage, que Mallarmé s'efforce constamment à faire ressortir dans ses pratiques langagières.

Comme dans le théâtre d'ombres du Chat Noir et le Théâtre Minuscule de *La Plume*, le décor est séparé de la voix. Cependant, le poète ne le décrit pas, ne s'y réfère pas. La séparation absolue qui fonde l'analogie permet de mettre en évidence le processus de l'abstraction non seulement au niveau de chaque objet et du langage, mais aussi entre les objets et le langage. L'abstraction au sens que ce mot a dans le domaine des arts plastiques à l'époque – processus d'abstraction de la nature[4] – se joue donc aussi entre le décor morcelé, non unitaire et le discours, la multiplicité des choses et l'unicité de la voix. Le monologue de Mallarmé est à son tour ouvert à une richesse de sujets dont il s'agit pour le poète d'interpréter et de donner à lire la portée générale. Le rapport entre le décor et la parole

---

[1] Edouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Albert Messein, 1936, p. 29.
[2] Geneviève Mallarmé donne ces précisions dans *La Nouvelle Revue Française* de novembre 1916, citées dans Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 216.
[3] Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 38.
[4] Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003.

démontre de la sorte l'identité des contraires, fondamentale pour la vision de l'être humain et de la société que propose Mallarmé, dans ce cas-ci de l'un et du multiple.

Mallarmé évoque ses artistes préférés, ses amis disparus et ceux qui sont absents. Il réfléchit à haute voix sur la peinture et divers arts du spectacle – les peintres impressionnistes qui laissent deviner plus qu'ils n'expriment, la perfection et l'impersonnalité que poursuit son ami Whistler, Wagner, les concerts, le théâtre, la danseuse qui crée elle-même son décor. Il parle aussi de choses qui peuvent paraître futiles : la ponctuation, divers paysages, l'alcool qui augmente les facultés de l'artiste, la mode. Quelquefois il énonce ses idées en matière d'esthétique. Les propos sont bien variés, apparemment sans aucun rapport entre eux, mais ils relèvent généralement de l'esthétique de l'abstraction chère au poète :

> « Tous ces sujets si divers, si différents, Stéphane Mallarmé les illumine de clartés imprévues, passant de l'un à l'autre avec une aisance incroyable, par d'insensibles transitions qui font ressembler ses causeries à une chatoyante et multicolore tapisserie, dont les images dissemblables sont liées entre elles par des motifs si ingénieux, que les légendes multiples qu'enserre la trame paraissent n'être plus qu'une seule et même légende »[1].

La causerie de Mallarmé ressemble donc aux motifs des arts décoratifs, de la tapisserie qui se trouve près de lui.

Selon certains, Mallarmé fait figure de « Maître absolu, dont la parole d'essence supérieure doit être religieusement acceptée par tous » et dont les mardis établissent un véritable culte[2]. A vrai dire, les opinions des invités de Mallarmé sont bien partagées quant à cette posture d'autorité absolue. Après sa première visite, Pierre Louÿs affirme que « Mallarmé pontifie d'une façon insupportable »[3], mais plus tard il s'avère un admirateur fidèle. D'autres visiteurs comme Adolphe Retté s'acharnent à critiquer le théâtre monologué de Mallarmé, sans penser à le voir sous son aspect de jeu. Le poète et critique américain Sadakitchi Hartmann, par contre, souligne que Mallarmé a une attitude de pair ou d'ami envers les autres et qu'il parle sans arrogance[4]. En effet, dans l'interview accordé à Jules Huret, Mallarmé s'oppose à sa désignation de chef d'école et « répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle »[5]. Ce refus d'enseigner des règles se donne aussi à lire dans le sonnet inaugural des *Poésies.*

---

[1] Bernard Lazare, *op. cit.*, p. 245.
[2] Patrick Besnier, *op. cit.*, p. 46.
[3] *Ibid.*, p. 61.
[4] Jean-Paul Fargier*, op. cit.*
[5] Jules Huret*, op. cit.*, p. 104.

Les transcriptions faites par l'exigeant poète Henri de Régnier, malgré le dépit qu'elles transmettent de ne pas pouvoir saisir la parole de Mallarmé dans toute son ampleur, font quand même deviner une personnalité complexe, qui compense les réflexions sérieuses par des remarques amusantes et même fumistes. Ainsi, un soir de janvier 1893, Mallarmé expose sa vision moderne de l'au-delà plus clairement peut-être que dans *Divagations*, en complétant ses explications sérieuses avec une description burlesque de la relation qu'entretient l'homme avec le chapeau haut-de-forme :

> « "Oui, disait-il, il y a un au-delà. Les siècles passés l'ont placé, par une sorte d'habile tricherie, en dehors de l'homme. […] Puis l'autre erreur a eu lieu de borner l'homme à sa vie. La vérité est que, pour l'homme, l'au-delà est en lui-même. L'au-delà est la connaissance du monde. Il y a, à la surface de la terre, une aristocratie qui a cette connaissance : ce sont les héros. L'homme est le héros. L'acquisition de cette connaissance, je l'appelle la littérature – le vrai nom serait : la musique. C'est percevoir des rapports, recréer une représentation ordonnée des choses, s'élever jusqu'à l'idée." […]
> Et il ajoutait : "Le costume moderne est une étonnante caricature de l'homme. Ainsi, chaque homme porte sur sa tête son au-delà, égalitaire, le même pour tous : c'est le chapeau à haute forme." Et il disait, en souriant : "L'homme, avec ses membres, a un air déraciné et noueux et mal en équilibre. Retournez-le et le voici à l'aise et d'aplomb dans le pot de son chapeau. " »[1].

Éludant toute rigidité doctrinaire, ces propos font du haut-de-forme une figure démocratique de ce que la littérature-musique s'efforce aussi à rendre en mettant en lumière des rapports, c'est-à-dire la connaissance du monde. La transposition en mode comique de l'énonciation sérieuse s'apparente aux pratiques caractéristiques des cabarets artistiques. Elle fait de la mode l'autre face de la littérature et de la démocratie égalitaire le pendant de l'élite héroïque. Ces considérations vont inspirer la réponse que donnera Mallarmé à une enquête sur le chapeau haut-de-forme, publiée par *Le Figaro* du 19 janvier 1897, ainsi que sa décision d'en faire un élément thématique et scénographique essentiel du « Livre ».

On a souvent comparé Mallarmé à Socrate : « Quel Platon racontera ce Socrate ? » se demande par exemple Edouard Dujardin, tandis que Bernard Lazare affirme sans hésitation que « ceux qui l'auront entendu et auront chéri sa parole, raconteront sa vie comme le bon Xénophon raconta celle de Socrate »[2]. En effet, plusieurs ressemblances peuvent être relevées entre Mallarmé et Socrate. Premièrement, comme Socrate, Mallarmé ressemble à un satyre. Le poète a publiquement accepté cette identification dans l'invitation au banquet de *La Plume* qu'il a présidé, ainsi que dans les dédicaces qu'il a rédigées pour *L'Après-midi d'un*

[1] Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 319.
[2] Edouard Dujardin, *op. cit.*, p. 29 et Bernard Lazare, *op. cit.*, p. 249.

faune. L'hybridité du satyre, a moitié homme à moitié animal, est pour Mallarmé essentielle. Mais, s'il a été comparé à Socrate par ses contemporains, c'est plutôt en vertu de l'importance qu'il accorde à la parole et la rareté de ses publications.

De son côté, Mallarmé se complaît à appeler son salon « la petite maison de Socrate » : « Vous savez que vous êtes toujours attendu, puisque vous êtes un des plus anciens parmi les amis qui remplissent si fidèlement la petite maison de Socrate », écrit-il à Léo d'Orfer en juin 1888[1]. De cette manière, Mallarmé cherche une légitimation du discours poétique en le rapprochant du discours philosophique. Comme le dialogue socratique, sa causerie vise à déjouer toute maîtrise dogmatique. Si Mallarmé reçoit de nombreux jeunes chez lui, le poète ne pose pas en maître au sens traditionnel du terme. Comme chez Socrate, le maître n'est détenteur d'aucune vérité, mais la cherche en même temps que le disciple. Par sa célèbre formule « Connais-toi toi-même », Socrate souhaite faire accoucher la vérité que le disciple porte en lui mais qu'il a oubliée[2]. Faire advenir une divinité intérieure est également fondamental chez Mallarmé, à cette seule différence que la transcendance, immanente selon lui, ne précède pas sa présentation. Comme l'a montré Derrida dans « La double séance », Mallarmé déplace les postulats platoniciens par des transformations qui relèvent de la langue ou de l'écriture, de la syntaxe[3]. Ainsi, Mallarmé réintroduit dans la cité le poète dramatique que Platon a chassé comme un charlatan inutile, voire nocif, dans *La République*[4].

La salle à manger de Mallarmé est une hétérotopie, une sorte de musée dont la modernité des toiles impressionnistes contraste avec la vétusté des meubles et des tapisseries. Au-dessus de la cheminée où se tient Mallarmé, plusieurs tableaux font écho à son monologue composé de divagations disparates. Le poète aime se faire photographier dans ce coin de la maison et se faire connaître à ses contemporains dans cette posture[5]. Dans l'esquisse de Manet *Hamlet et le fantôme de son père* (vers 1877), le spectre est figuré par un blanc sans contours, tandis que le prince sans visage précis – « juvénile ombre de tous », « un imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction » selon Mallarmé[6] – est rendu par quelques traits et hachures noirs rapidement dessinés. Dans *Le Train à Jeufosse* (1884), Monet figure le train seulement par sa fumée. Dans le portrait du poète par Manet (1876), mis en exergue de cette

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Léo d'Orfer, juin 1888, *Correspondance* III, p. 218.
[2] Jean Brun, *Socrate*, Bucureşti, Humanitas, 2006.
[3] Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, p. 260.
[4] Platon, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 2002 et Catherine Naugrette, « A l'origine du drame : la *mimèsis* », *Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan-Université, 2000, pp. 45-63.
[5] Une des ces photographies que nous reproduisons porte comme titre « Nos contemporains chez eux ».
[6] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 167-168.

partie, Mallarmé fixe de son index les feuilles d'un livre, tout en tenant entre ses doigts un cigare dont la fumée s'échappe au-dessus du texte. La fumée juxtaposée au texte immobile matérialise la rêverie que déclenche la lecture et suggère ce qu'une œuvre devient quand elle est lue.

Lorsqu'il parle adossé à la cheminée, Mallarmé tient toujours une cigarette ou une pipe à la main. Selon le témoignage d'André Gide, le poète et ses invités fument énormément : « Mallarmé fumait sans cesse, de préférence une petite pipe de terre »[1]. « Hier chez Mallarmé, dans la fumée des cigares qui tramait entre nous son infinitésimale toile d'araignée, nous étions là quelques-uns à parler de Hugo », écrit aussi Henri de Régnier[2].

Annonçant les idées de Bertolt Brecht sur le théâtre des fumeurs[3], Mallarmé utilise la fumée comme un moyen de réflexion, dans un sens plus large que celui de Brecht : la fumée, comme d'autres processus tels que le parfum dégagé par le bouquet de fleurs, rend sensible le processus d'abstraction inhérent à la pensée ; mais en même temps, les fils mouvants de la fumée que produit la bouche, source également de la parole, relient silencieusement entre elles les diverses figures de l'abstraction : ils aident à mettre en place la réflexion analogique. Pareille à une toile d'araignée, à un *textus* en mouvement, la fumée rapproche aussi les participants entre eux, ce qui n'échappe pas à Henri de Régnier. Analogue aux divagations du poète, la fumée doit permettre l'identification à la figure de la pensée suggérée sous la forme d'une « confusion exquise » et la création d'une communauté.

La cheminée, les tableaux, la tapisserie usée, la lampe, la fumée, les fleurs, les vapeurs de l'alcool renvoient à une transformation, un allégement et une dynamisation du réel : combustion, évaporation ou sublimation. Toutes ces choses donnent à voir le processus dynamique de l'abstraction que Mallarmé attribue déjà au langage dans ses *Notes sur le langage* de 1869-1870. Là, Mallarmé propose d'étudier le langage dans la conversation, celle-ci permettant à la fois de « pratiquer » l'abstraction et de produire une abstraction du langage lui-même :

> « *C'est donc puisque nous retrouvons dans la conversation le procédé essentiel du Langage, qui est d'abstraire ; dans la conversation que nous étudierons le Langage, et*

[1] André Gide, *op. cit.*, p. 534.
[2] Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 373.
[3] Dans *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, New York, Hill and Wang, 2001, l'éditeur John Willett attire l'attention sur cette préoccupation de Brecht. Celui-ci voit dans l'acte de fumer des spectateurs un moyen de détachement et de réflexion critique, de concentration sur soi, un moyen de faire obstacle à l'illusion (pp. 8, 39, 44 et 171).

C'est donc, puisque la conversation nous permet une abstraction de notre objet, le Langage, en même temps que site du Langage, elle nous permet d'offrir son moment à la Science

Ainsi nos deux termes ne se tiennent dans l'adhésion momentanée de notre esprit que grâce au procédé de la conversation »[1].

L'abstraction linguistique et métalinguistique, invisible parce qu'elle relève de l'intelligible, trouve ses figures multiples, individuelles et collectives, dans les objets qui subissent une métamorphose analogue. Cet instant de la production de la notion est déjà caractérisé par Mallarmé dans ses *Notes sur le langage* comme un moment de réflexion : « Le moment de la Notion d'un objet est donc le moment de la réflexion de son présent pur en lui-même ou sa pureté présente. / —— En tirer une époque de réflexion du langage/ ———— la pensée vient de sortir de la conversation : nous nous servirons de cela pour y rentrer »[2].

Tout se passe comme si Mallarmé cherchait à théâtraliser l'affirmation de Baudelaire dans le *Salon de 1846* : « La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses »[3]. L'idée d'abstraction était associée depuis le XVIIIe siècle au beau idéal : il n'existe pas comme tel dans la nature, d'où il doit être littéralement abstrait. Ce processus implique une élimination, une généralisation et une simplification : on élimine les accidents de la nature au profit de son caractère permanent et universel[4]. Une lettre de Van Gogh illustre parfaitement ce « glissement de l'objet représenté vers la représentation comme telle » : « Un conseil, ne peignez pas trop d'après nature – L'art est une abstraction ; tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître créer »[5]. Le mot s'applique aussi à un état de rêverie prolongée, à l'isolement du monde environnant par la pensée qui place le rêveur dans une position marginale dans la société. C'est exactement la situation du poète selon Mallarmé.

Comme l'observe Georges Roque, l'intérêt croissant pour les arts décoratifs est une des sources de l'abstraction. En effet, de nombreuses grammaires de l'ornementation fleurissent dans les années 1880. Cet intérêt est hautement prononcé chez Mallarmé : il se révèle déjà dans les descriptions détaillées du journal de mode que le poète composa presque tout seul en 1874, *La Dernière Mode*. Les deux principaux éléments de ce langage de l'ornementation sont la ligne et la couleur, qualifiés d'abstraction depuis Baudelaire (dans son *Salon de 1846*).

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 509.
[2] *Id.*, f° 11.
[3] Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992, p.153.
[4] Georges Roque, *op. cit.*, pp. 48-49.
[5] *Ibid.*, p. 42.

De son côté, Mallarmé met souvent l'accent sur la ligne et le dessin, comme l'indique aussi le titre d'une des sections principales des *Divagations*, « Crayonné au théâtre ». L'abstraction serait, selon ses diverses caractérisations de l'écriture chorégraphique, un processus dynamique de déroulement arabesque qui laisse entrevoir ou qui fait rêver à des formes élémentaires, simplifiées dans lesquelles l'esprit prend plaisir à se reconnaître.

Le moment où Mallarmé fait circuler des verres rappelle la Cène à laquelle Wagner a accordé une place prépondérante dans son opéra *Parsifal*[1]. La communion par la boisson réinterprète le rituel catholique de l'eucharistie, dans lequel le pain et le vin se transforment en présence divine. Effectivement, la représentation du divin intériorisé, dieu devenu homme avalé, est la question centrale du rituel institué par les mardis.

L'utilisation de l'espace – sa mise en analogie avec et son effacement devant la parole divagante – figure le divin qui relève de l'ordre de l'intelligible. Par la manière dont elle est organisée, la parole et son alternative silencieuse, la fumée, transforment les objets en symboles de la pensée. C'est la pensée en tant que processus que Mallarmé tente de rendre visible par un enchaînement de figures de l'ordre des choses et de l'ordre des mots qui, comme la figure que décrit Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation*, échappent à l'immobilité :

> « Et en effet, avec Dieu, mais aussi avec le Christ, avec la Vierge, avec l'Enfer aussi, les lignes, les couleurs, les mouvements s'arrachent aux exigences de la représentation. Les Figures se dressent ou se ploient, ou se contorsionnent, libérées de toute figuration […] On ne peut pas dire que le sentiment religieux soutenait la figuration dans la peinture ancienne : au contraire il rendait possible une libération des Figures, un surgissement des Figures hors de toute figuration »[2].

Comme l'a montré Jean-Luc Nancy, les religions monothéistes ont interdit l'image idolâtre, « pensée comme présence close, achevée dans son ordre, « ouverte sur rien ou par rien d'autre »[3]. Cette interdiction de l'image interprétée comme présence massive, où rien ne s'ouvre, s'est alliée avec la critique platonicienne de la copie comme reflet dégradé de l'idée pour donner naissance à une méfiance profonde envers les images, constitutive de l'art occidental. La figure de Mallarmé essaie d'échapper à toute possibilité de fixation et d'achèvement, afin d'évoquer l'irreprésentable divinité intérieure : « la Figure que Nul n'est », nomme-t-il « chaque attitude mimique » dans « Richard Wagner »[4].

---

[1] Patrick Besnier, *op. cit.*, pp. 70-71.
[2] Gilles Deleuze, « Note sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002, pp. 18-19.
[3] Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 66.
[4] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 157-158.

La figure mallarméenne prend forme au croisement de la peinture, de l'art décoratif et de la danse, que le poète inclut dans « la figuration plastique » dans « Richard Wagner » et qu'il considère « seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'idée »[1]. A ces domaines s'ajoute aussi la pantomime. Si la figure désigne un être humain, comme en peinture, elle devient typique : Verlaine est, par exemple, « l'humaine figure souveraine »[2]. Comme le satyre, la figure rassemble les contraires. Elle est à la fois humaine et naturelle, concrète et abstraite, notamment dans l'exploit de l'homme et de l'ours décrit dans « Un spectacle interrompu » :

> « Au geste du pantin, une paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts, je compris, qu'il avait, l'ingénieux ! capté les sympathies par la mine d'attraper au vol quelque chose, *figure* (et c'est tout) de la facilité dont est par chacun prise une idée : et qu'ému au léger vent, l'ours rythmiquement et doucement levé interrogeait cet exploit, une griffe posée sur les rubans de l'épaule humaine »[3].

La figure, statique ici, englobant et maintenant toutefois la tension du geste, est dessin rapide, forme simplifiée, contour qui indexe le processus de la pensée.

Par sa conception de la figure, Mallarmé met en question la critique du théâtre que Platon développe dans *La République*, surtout dans l'allégorie de la caverne. Mallarmé mentionne une seule fois Platon, de manière élogieuse, dans les notes de sa conférence *La Musique et les Lettres* : « j'eusse évité, encore, de gréciser avec le nom très haut de Platon »[4]. Pourtant, en considérant l'appartement comme une grotte, Mallarmé attire l'attention sur ses affinités théoriques avec Platon. Derrida a été le premier à souligner ce lien en analysant « l'entre » de Mallarmé, l'existence d'un milieu qui « met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires »[5]. Pour expliquer cette logique du hymen, « l'espacement qui n'est rien »[6], Derrida emploie justement le mot « antre », qui rapproche de la caverne platonicienne l'espacement de Mallarmé: « Entre peut aussi bien s'écrire avec un a [...] Les deux (e)(a)entres ne sont-ils pas le même ? »[7].

Chez Platon, le poète est un imitateur de la semblance, éloigné de trois niveaux de ce qui est réellement. Il est un fabriquant de fantômes qui travaille dans le domaine de l'illusion[8]. Dans l'allégorie de la caverne, la métaphore du théâtre d'ombres sert à décrire cette

---

[1] *Ibid.*, p. 154.
[2] Stéphane Mallarmé, « Quelques médaillons et portraits en pied », *Divagations*, *op. cit.*, p. 119.
[3] Stéphane Mallarmé, « Un Spectacle interrompu », *Divagations*, *op. cit.*, p. 91. C'est nous qui soulignons.
[4] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit*., p. 76.
[5] Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, p. 261.
[6] *Ibid*., p. 263.
[7] *Ibid*., p. 261.
[8] Platon, *La République*, *op. cit.*, 599a et d, pp. 487-488.

production de fantômes et à la critiquer comme étant mensongère. Jean-Luc Nancy a néanmoins attiré l'attention sur la réversibilité des affirmations de Platon :

« D'un côté l'*absens* condamne la présence qui se donne comme complétude du sens, de l'autre l'*idée* abaisse l'image sensible qui n'est que son reflet, le reflet dégradé d'une plus haute image. Mais d'un côté l'absens ouvre son retrait dans le monde même, et, de l'autre, l'image sensible indique ou indexe l'*idée* »[1].

Chez Mallarmé, contrairement à Platon, le fantomatique devient positif. Indexant l'idée, il constitue la seule voie ouverte à la connaissance. La caverne platonicienne devient chez Mallarmé un dispositif scénographique métaphorique où les choses et les mots se muent en ombres. La figure mallarméenne va ainsi à l'encontre de la conception habituelle de l'image. Au lieu d'être une « image-étiquette », un signe univoque ayant la prétention de représenter une réalité, elle constitue plutôt une « image-processus », inscrite dans une action et porteuse d'une énergie ou d'un rythme, comme les images découvertes dans les grottes préhistoriques[2].

Mallarmé tente, comme on a vu, de transférer dans sa causerie des principes actifs dans le domaine plastique et la danse, voire occasionnellement le spectacle de foire. Derrida écrit à ce propos que « les effets de grotte » sont « des effets de glotte » : « Les effets de grotte sont le plus souvent des effets de glotte, traces laissées d'un écho, empreinte d'un signifiant phonique sur un autre, production de sens selon les retentissements d'une double paroi »[3]. En effet, dans *Divagations*, Mallarmé présente les interactions des mots comme « une réciprocité de feux » dans une grotte :

> « – Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence »[4].

Les reflets que la diction installe entre les mots substituent à leur défilé, à la « suite ordinaire » qui se manifeste comme telle dans le théâtre de grotte platonicien, un procès spéculaire qui accumule les scintillations autour d'un centre fictif, effet du « suspens vibratoire ». La « réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » augmente le vague insaisissable et surprenant de ce milieu que le poète nomme esprit.

---

[1] Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 68.
[2] François Bugaud, « Espaces membranaires du théâtre », *Vives Lettres* 15, *op. cit.*, p. 26. Dans une perspective anthropologique, Bugaud analyse ce qui lie les cavités du corps aux grottes préhistoriques, premier site de rituels des hommes, et aux autres cavités théâtrales jusqu'à nos jours. La cavité y apparaît comme un lieu de connaissance à part, qui mobilise le corps dans ce qu'il a de léger, de vide.
[3] Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, p. 334.
[4] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, *op. cit.*, p. 233.

La parole du maître s'imprègne donc des propriétés des objets et de l'espace environnant, sans cesser de renvoyer à d'autres projections égales, mais non verbales, qui devraient s'adresser à une multitude de gens. Ainsi, une divagation du poète, remontant selon Edmond Bonniot au 24 octobre 1893, imagine les fêtes publiques futures qui donneront à voir au peuple des emblèmes sous la forme d'un concert nocturne lumineux :

> « Il viendra probablement un jour où par un jeu de clavier électrique se dessineront dans la nuit des motifs paon, galère, etc., etc. Les rampes d'illumination dessinant les lignes principales d'un édifice semblent l'affranchir de son peuple qui l'a vomi. Ses réjouissances ont un caractère funèbre, infernal. La mort donnant une fête le ferait ainsi »[1].

Au lieu d'inspirer des figures chorégraphiques, le piano produirait sous les doigts d'un musicien technicien, sans aucun accompagnement sonore, des figures électriques qui, comme d'habitude, indiquent à la fois l'un et le multiple. Lorsqu'il déploie sa queue en éventail, le paon, par exemple, fait découvrir mille yeux. Ces « motifs » décoratifs dont la série s'annonce ouverte, comme toujours, on les retrouve ailleurs chez Mallarmé, en particulier dans les *Notes en vue du « Livre »*. Telle la figure du bateau, centrale dans les poèmes et les projets théâtraux du poète.

Le concert lumineux est un double spectacle, montrant des emblèmes et un édifice théâtral. Les guirlandes étincelantes font voir aux gens assemblés en plein air les lignes principales, la figure d'un bâtiment que ces gens mêmes semblent avoir « vomi ». Comme le suggère cette métaphore culinaire inversée, pour Mallarmé, la fête théâtrale doit représenter une intériorité commune à tous, tout en montrant le principe même de représentation par la séparation fondatrice entre l'édifice et *son* peuple, entre une « scène » illuminée et les spectateurs réunis. Se tenant la nuit, cette représentation serait régie par une esthétique funèbre. Le soleil platonicien est remplacé par des guirlandes électriques qui exaltent la mort. La figuration mallarméenne de l'idée est hantée par la mort et le néant, mais produit un retournement positif de l'angoisse existentielle provoquée par la disparition du soleil. Ce serait une fête de la mort, mais une fête où tout le monde se réjouirait.

[1] Jean-Paul Fargier, *op. cit.*

3.2. Lieux de rencontre

Le « cloître brisé »

« Il ne faut pas livrer au public ce qui ne peut lui être offert dans de bonnes conditions. Contentons-nous de nous enfermer dans le livre, qui est un cloître »[1]. Tel serait, rappelons-le, le sacerdoce de l'écrivain moderne selon Mallarmé. La tâche du poète « exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels », écrit-il encore, est « l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes »[2]. Pourtant, ce sont la distance subie-voulue vis-à-vis des spectacles contemporains et son travail spécifique sur le vers qui permettent au poète visionnaire de penser avec plaisir, sans contraintes et d'une façon peut-être plus impartiale au « Spectacle futur » qui remplacera l'ancien théâtre, « le Théâtre d'avant la Musique »[3].

Il convient donc de toujours mettre en rapport le rejet relatif du théâtre contemporain chez Mallarmé avec son aspiration à une représentation populaire d'exception à venir. Alors que Zola appelle de ses vœux un auteur de génie, capable de révolutionner aussitôt la scène, de « planter enfin le véritable drame humain à la place des mensonges ridicules qui s'étalent aujourd'hui »[4], Mallarmé incite plutôt à une *préparation* collective, à long terme et à de multiples niveaux, des fêtes futures :

« l'ère a déchaîné […] chez une multitude la conscience de sa judicature ou de l'intelligence suprême, sans préparer de circonstances neuves ni le milieu mental identifiant la scène et la salle […]

Héroïques, soit ! artistes de ce jour, plutôt que peindre une solitude de cloître à la torche de votre immortalité ou sacrifier devant l'idole de vous-mêmes, mettez la main à ce monument, indicateur énorme non moins que les blocs d'abstention laissés par quelques âges qui ne purent que charger le sol d'un vestige négatif considérable »[5].

Paradoxalement, les artistes contemporains, héros modernes, sont encouragés cette fois à abandonner la « solitude de cloître » pour se consacrer à la représentation de l'avenir.

Sans être directement destinée au théâtre, l'écriture critique et littéraire se doit, elle aussi, de préparer l'avènement de ces fêtes. Paru en 1897, le recueil des *Divagations* est, comme l'indique la note initiale rédigée par Mallarmé, « un livre comme [il] ne les aime pas,

---

[1] André Fontainas, *op. cit.*, 1896, 30 avril.
[2] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *op. cit.*., p. 153.
[3] *Ibid.*, pp. 154-155.
[4] Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 3.
[5] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *op. cit.*., pp. 165-166.

ceux épars et privés d'architecture »[1]. Composé de « riens », comme désigne Mallarmé ses « anecdotes ou poèmes » en faisant appel au même qualificatif utilisé dans « Salut », l'« assemblage » fort hétérogène des *Divagations* s'apparente au journal, tout en revendiquant en même temps sa différence par rapport à cette pratique envahissante du langage, « l'universel reportage »[2].

Au seuil même du livre est exposée brièvement sa construction, qui rappelle les « effets de grotte », cette « réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence »[3]. « Par une vertu commune », écrit l'auteur, par les « points d'illumination » communs à ses divers fragments[4], le recueil finira par produire peut-être, « à travers tout ce hasard », « certaines vérités, vers le jour ». La production scripturale rendue ainsi impersonnelle se donne comme destinataires quelques rares personnes isolées, l'auteur lui-même, puis éventuellement « tel autre » :

« Nul n'échappe décidément, au journalisme ou voudrait-il, en produit pour soi et tel autre espérons, sans qu'on jette par-dessus têtes, certaines vérités, vers le jour »[5].

Dans une seule phrase, Mallarmé comprime une affirmation et une négation, en faisant de « certaines vérités » le complément de deux verbes distincts, « produire » et « jeter ». Il présente ainsi sa publication comme l'alternative journalistique originale, adressée à soi-même, et éventuellement à tel autre lecteur individualisé, d'une projection explosive de « certaines vérités » au-dessus de la foule.

Comme dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, le livre est comparé à un lieu de mémoire, non plus un palais tombal, mais un vestige religieux visité par un promeneur solitaire. Dans la posture du lecteur que le livre élabore dans son paratexte, l'auteur voit un autre lui-même, « étranger » errant dans un *cloître* qui « quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine ». Le texte occupe par conséquent une place intermédiaire entre la remémoration d'un culte désaffecté et une représentation populaire à venir. Il participe du même ordre spectral que la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam ou le rituel des Mardis. La doctrine (étymologiquement, « enseignement ») ou « sujet, de pensée, unique » comporte ici de nouveau une figuration olfactive, dont l'emploi du conditionnel à l'intérieur même d'une

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, p. 82.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 233.
[4] Dans « Bibliographie », l'article final de *Divagations*, Mallarmé mentionnera comme limites des fragments, des « cassures du texte », « leurs points d'illumination » (Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, pp. 276-277).
[5] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, p. 82.

comparaison souligne non seulement la virtualité mais aussi l'aspect évolutif, la dynamique verticale.

Ce qui se passe dans l'esprit de chaque lecteur serait ainsi homologue à ce qu'une représentation extérieure pourrait montrer à la foule entière. Mallarmé souligne à plusieurs reprises que le théâtre de l'esprit que constitue la personnalité multiple de chacun devrait être le prototype de l'autre théâtre, à la fois texte et mise en scène : « il en est de la mentale situation comme des méandres d'un drame », écrit-il dans « Crayonné au théâtre », alors que dans « Hamlet », il note que « l'œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence »[1].

Divagations, clin d'œil ironique à ceux qui proclament Mallarmé fou[2], provient du mot latin *divagari*, errer ça et là, et de *vagus* qui signifie avant tout errant, nomade, en mouvement perpétuel, mais qui peut aussi qualifier l'élément liquide. En français moderne, cette polysémie étymologique se reflète dans une homonymie encore plus riche, qui relie linguistiquement le recueil des *Divagations* à l'œuvre entière de Mallarmé, « vague » pouvant désigner à la fois l'onde, le vide, l'imprécis, le mouvant. A travers un mot unique, utilisé cependant au pluriel, avec un préfixe qui suggère la disjonction[3], le titre du recueil identifie la création du texte, à savoir la rêverie et l'écriture par digressions, à sa réception, décrite comme une promenade imaginaire.

Dans un quatrain de circonstance, Mallarmé compare à un promenoir son recueil *Pages*, où apparaît pour la première fois le titre « Divagation » : « Offre à sa vision amie un promenoir/ Mainte page du livre illustré par Renoir »[4]. Le poète se plaît souvent à décrire les textes comme des lieux où l'on prend plaisir à se promener. Au début de sa conférence *La Musique et les Lettres*, Mallarmé souligne l'existence « d'une continuité dans les chefs-d'œuvre » chez le même auteur et dans une même littérature. Le génie, écrit-il, ne projette jamais « d'espaces vagues ou à l'abandon, entretenant au contraire une ordonnance et presque un remplissage admirable d'édicules moindres, colonnades, fontaines, statues – spirituels – pour produire, dans un ensemble, quelque palais ininterrompu et ouvert à la royauté de chacun,

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, *op. cit.*, p. 161 et « Hamlet », *op. cit.*, p. 168.
[2] Mallarmé assume cette accusation dans *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 71.
[3] L'utilisation du préfixe « di- » marquant la division est à rapprocher de l'usage que fait Mallarmé de l'élément grec « dia » dans le nom d'Hérodiade, que Mary Shaw rattache au thème central des *Noces d'Hérodiade*, à savoir la découverte par Hérodiade de son unité dans la dualité (*Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1993, p. 112).
[4] Dédicace à Renoir de *Pages* (1891), Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 317.

d'où naît le goût des patries »[1]. Remettant en circulation la conception architecturale de l'esprit et de ses productions qui remonte au XVIIe siècle, le poète conçoit l'œuvre d'un écrivain et les ouvrages d'une nation comme un palais immense où l'on se promène pour admirer la très riche ornementation. Cette majestueuse représentation de l'écriture apporterait à chaque citoyen une identification idéalisante.

La réception d'un texte implique donc pour Mallarmé sa fictionalisation spatiale, la contemplation mobile de son architecture, qui s'avère connaissance socratique de soi. La mise en espace mouvante qu'entraîne la lecture apparaît toujours comme l'alternative individuelle d'une théâtralisation, comme l'indique l'introduction du volume critique. Le cloître brisé, c'est le livre qui s'ouvre au théâtre.

Divagations est composé de nombreux fragments publiés auparavant dans différents journaux nationaux et internationaux. Du point de vue de la structure, le volume mélange des articles isolés et des parties qui regroupent plusieurs titres. En rassemblant ses morceaux critiques, Mallarmé non seulement les récrit pour les peaufiner, mais il effectue aussi d'abondants montages et permutations, fait novateur dans un recueil critique d'une telle ampleur. Il aboutit ainsi à une isolation, à une autonomisation des paragraphes qui accentue leur portée générale, bien que la circonstance des fragments soit soigneusement notée dans une « Bibliographie » à la fin du volume, comme il arrive aussi dans *Poésies*.

Le recueil se caractérise par une esthétique de l'effacement qui anime l'écrit et perfectionne sa spécificité journalistique. Cette esthétique qui transforme les fragments en poèmes critiques est exposée dans la « Bibliographie » finale, datée de « Valvins – Novembre 1896 :

« Raison des intervalles, ou blancs – que le long article ordinaire de revue, ou remplissage, indique forcément à l'œil qui les prélève par endroits, cependant, quelques écailles d'intérêt : pourquoi ne pas le restreindre à ces fragments obligatoires ou miroita le sujet, puis, simplement remplacer, par l'ingénuité du papier, les transitions quelconques ? Une publication, vive, au sommaire marquant le milieu, exact, entre des articles écourtés de journal et la masse oisive où flotte maint périodique, commande la façon. Les cassures du texte, on se tranquillisera, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit*, p. 63.

que fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique »[1].

Les transitions quelconques du long article de revue, qui n'ont qu'une fonction de remplissage, seraient remplacées par « l'ingénuité » blanche du papier, pour ne garder du texte que « quelques écailles d'intérêt » (notons la métaphore maritime !), « ces fragments obligatoires où miroita le sujet ».

A l'esthétique du blanc va s'ajouter une représentation lumineuse du texte que signalent déjà le verbe « miroiter » et l'expression « points d'illumination ». La conception fragmentaire du recueil sous forme de reflets scintillants trouve sa mise en abyme dans le lustre de théâtre, image, entre autres, de l'œuvre dramatique :

« et ainsi que resplendit le lustre c'est-à-dire, lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien »[2].

Pareils aux mille cristaux du lustre qui font briller le vide central, les fragments du texte dramatique doivent mettre en lumière un milieu purement mental, hypothétique, dont la valeur d'action réelle est mise en suspens. Les morceaux illuminent le rien de la fiction à travers un jeu de renvois réciproques qui substitue à l'action dramatique classique ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'infradramatique », dont relèvent les « conflits intrasubjectifs et intrapsychiques »[3].

La description du lustre s'applique parfaitement, comme l'a montré Jacques Derrida, à la pantomime *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte, dont Mallarmé fait l'éloge dans son article « Mimique »[4]. En pratiquant l'autocitation comme s'il voulait mettre à distance ou généraliser ses propres dires, le poète soutient que « la scène *n'illustre* que l'idée, pas une action effective », se bornant à anticiper ou rappeler le meurtre de Colombine par Pierrot, dans « une allusion perpétuelle » qui « installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction »[5]. Pour Bertrand Marchal, cette phrase représente à juste titre « la formule par excellence de la

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Bibliographie », *Divagations*, *op. cit*, pp. 276-277.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.,* p. 163.
[3] Jean-Pierre Sarrazac a montré que la forme dramatique se renouvelle à la fin du XIXe siècle en élargissant la conception de l'action à « l'infradramatique ». « Le drame-de-la-vie » vient ainsi remplacer « le drame-dans-la-vie » (« La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*
[4] Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*, pp. 223-224 et 257.
[5] Stéphane Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 178-179. Le verbe « illustrer » que nous qui soulignons et le substantif « lustre » font partie de la même famille de mots. C'est un exemple de reflets entre des fragments éloignés.

fiction mallarméenne »[1]. La formule est également à l'œuvre dans *Divagations*, dont la composition sème la confusion entre les temps et les lieux de l'écriture.

Des fragments éloignés se mirent l'un dans l'autre et s'éclairent réciproquement. La concentration syntaxique et le morcellement en passages, indique Mallarmé dans sa « Bibliographie », présentent la pensée en évolution, autre sens du mot « réflexion » : ils permettent plus précisément de « mobiliser, autour d'une idée, *les lueurs diverses de l'esprit*, à distance voulue » et, pour un poète qui pratique d'habitude le vers traditionnel et non pas le vers libre, de « montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs […] *tels rythmes immédiats de pensée* ordonnant une prosodie »[2]. La réflexion crée donc un rythme et sert à imaginer la configuration mouvante et fluide de l'esprit. « Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun », écrit le poète dans « Crise de vers », tandis que dans sa conférence *La Musique et les Lettres* il se sert de la même métaphore du nœud pour affirmer que « toute âme est un nœud rythmique »[3].

Les « poèmes critiques » des *Divagations* traitent « un sujet, de pensée, unique »[4] : « une littérature à double face », écrit Bertrand Marchal, livre et théâtre dépositaires du mystère de l'homme, « le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur »[5], et par là seuls capables de refonder la cité moderne[6]. Dans son essai *Règles pour le parc humain*, Peter Sloterdijk a montré à bon droit que l'établissement médiatique de la culture de masse dans le monde industrialisé a remis en question le modèle humaniste du livre comme lettre liant des lecteurs éloignés[7]. Mais déjà à la fin du XIXe siècle, l'essor sans précédent de la presse amorce la crise de ce modèle social. Dans son volume critique, Mallarmé montre que le modèle du livre comme lettre – et comme spectacle imaginaire que le lecteur déçu par sa vie médiocre en société se donne à lui-même – ne suffit pas à consolider le lien social, si de nouveaux accords ne sont pas inventés entre l'écrit et le théâtre[8]. L'éveil du roman au théâtre démontre cette nécessité : même s'il y voit un retour à la vision classique du théâtre français, Mallarmé loue l'initiative de Zola d'adapter au théâtre non pas toute mais un

[1] Bertrand Marchal, « Mimique » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1632.
[2] Stéphane Mallarmé, « Bibliographie », *op. cit*, pp. 276-277. C'est nous qui soulignons.
[3] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », o*p. cit.*, pp. 207-208 et *La Musique et les Lettres*, *op. cit*, p. 64.
[4] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit*, p. 82.
[5] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », o*p. cit.*, p. 181.
[6] Bertrand Marchal, « Divagations » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1611.
[7] Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
[8] Mallarmé serait ainsi à l'origine d'une pensée du théâtre comme « lettre aimante » montrée au public (Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest, Les Cahiers de l'Egaré, 1996, p. 90).

tome de son œuvre de romancier si bien échafaudée[1]. Si l'armature de l'œuvre est puissante, il suffit de destiner une seule partie au théâtre et de proposer ainsi une relation métonymique entre la scène et l'écriture.

Ne cachant pas son amère ironie, Mallarmé affirme que tout citoyen a le droit de réclamer à l'Etat « comme compensation de l'amoindrissement social », une « pompe », un « resplendissement », une « solennisation auguste du Dieu qu'il sait être ». Incapable d'invoquer une légitimité divine comme « les royaux pantins » qui se moquaient des besoins de leurs sujets, l'Etat démocratique néglige d'exhiber collectivement un « sceau » du pacte social et exclut celui qui défend l'importance politique et sociale d'un tel acte : « Satisfait d'être arrivé dans un temps où le devoir qui lie l'action multiple des hommes, existe, mais à ton exclusion (ce pacte déchiré parce qu'il n'exhiba point de sceau) »[2].

Refusant une argumentation abondante, bien élaborée après coup, Mallarmé s'évertue à figurer sa pensée sur la littérature et la société au moment même où elle se cherche, dans ses déroulements et ses ramifications multiples. Faire se lever « la figure d'élan idéal » que l'abstrait XVIIe siècle ne parvient pas à « vivifier » sur les planches, « le prodige de Soi ou la Fête ! »[3], tel est son projet scriptural. Un projet qui prend forme dans le monologue des mardis et qui se proclame équivalent à un théâtre pour la foule encore à venir. Voulant lier le livre au théâtre, l'ensemble d'écrits parcellaires s'appuie sur cela même qui remet en question l'action sociale du livre : le journalisme. Réinventer les rapports du livre au théâtre implique donc un travail hybride sur des formes caractéristiques du journal et de la revue : « Un journal reste le point de départ »[4].

L'auteur des *Divagations* énonce indirectement son dessein de figurer la pensée, une pensée qui est faite avant tout de vide, de trous : plutôt que d'« étaler la banalité », les écrivains contemporains devraient « tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée »[5]. Comme dans d'autres fragments critiques[6], Mallarmé personnalise la pensée, précisant qu'il s'agit pour lui d'« [exposer] notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune, à l'égard de quelques rêves, comme la mesure à quoi tout se réduit »[7].

---

[1] Voir la comparaison élogieuse de *Renée* de Zola (adaptation de *La Curée*, représentée en avril 1887 au théâtre du Vaudeville) à la tragédie française du XVIIe siècle, notamment à *Phèdre* de Racine, dans Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *Divagations*, *op. cit*, pp. 187-188.
[2] *Ibid.*, p. 181.
[3] *Id.*
[4] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 224.
[5] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 231.
[6] Voir par exemple Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 160-161.
[7] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 230.

Le terme de botanique « déhiscence » indique l'ouverture de certains organes végétaux pour laisser sortir ce qu'ils contiennent. Il évoque dans ce contexte une figure clé de la pensée, la fleur. En effet, l'écriture devrait être un « labyrinthe illuminé par des fleurs », une route agréable pour le lecteur ami, parsemée de jets d'eau et d'abris de verdure[1]. D'autre part, « lacune », suggère un espace vide, une cavité qui ne s'ouvre sur rien. La représentation de la pensée oscille entre ces deux formes d'ouverture, vers quelque chose ou vers rien, entre lesquelles le lien syntaxique (« ou ») met un signe d'égalité.

Le titre *Divagations* met en marche la figuration de l'idée avec plus de subtilité. La généalogie de ce titre éclaire les deux caractéristiques fondamentales de la figure mallarméenne, la mobilité et la division. En 1891, l'article « Divagation » de *Pages* reprend seulement la seconde moitié de la préface au *Traité du verbe* de René Ghil, publié en 1885. Réutilisée dans « Divagation première. Relativement au vers » dans *Vers et prose* de 1893, ainsi que dans la conclusion de « Crise de vers » dans le volume des *Divagations* de 1897, cette partie d'« Avant-dire » est consacrée à l'évocation littéraire que l'on pourrait résumer par la célèbre formule « Je dis : une fleur ! ». A parcourir la préface initiale, on comprend aussi pourquoi l'écriture des *Divagations* dépend nécessairement d'une scène parlée.

« Avant-dire » débute par un compliment très fin. Il propose deux réceptions imaginaires du livre de René Ghil qui font partie du patrimoine littéraire symboliste : les coussins pliés du château d'Usher de Poe et les reliures lapidaires étincelantes de des Esseintes de Huysmans. D'une part les vagues de l'étoffe ne laissent voir que quelques « écailles », d'autre part les pierres précieuses allument des jeux de lumière, comme dans la présentation de *Divagations* dans « Bibliographie ». La lecture, pendant laquelle les feuilles du livre se confondent avec les plis anciens des coussins, entraîne l'évaporation de l'écrit : « Le rêveur de qui je tiens le manuscrit fait pour s'évaporer parmi la désuétude de coussins ployés sous l'hôte du château d'Usher »[2]. La présentation du dire poétique dans la seconde partie d'« Avant-dire » s'appuie donc sur la description des situations de réception modèles du *Traité du verbe*, deux espaces qui représentent silencieusement le processus mental évoqué par la suite. Ces espaces identifient la lecture du manuscrit – un espace textuel autographique dont la trace de l'auteur signale son amitié pour le lecteur privilégié – à ses équivalents mimiques, métonymies du texte : les coussins désuets que plie le corps du lecteur, avec leur

[1] *Ibid.*, p. 231.
[2] Stéphane Mallarmé, « Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 677.

« l'étoffe fanée […] toute trouée d'au-delà »[1], ou encore les reflets lumineux des pierres précieuses incrustées dans la couverture du livre.

Comme dans la conférence sur Villiers, la lecture d'un livre est associée à la manipulation d'objets décoratifs dans un autre texte qui, comme le montre son titre, « Avant-dire », traite de la performance verbale. C'est ce métatexte qui attire l'attention sur les rapports de semblance entre les différents gestes du lecteur d'une part, la lecture du manuscrit, le pliage des coussins usés, les reflets des pierreries lorsque le livre est feuilleté, et d'autre part la prononciation de certains vocables. S'asseoir le manuscrit à la main sur les coussins usés, caresser les pierres précieuses de la couverture sont une source inconsciente de plaisir pour l'actant imaginaire[2]. Il faut donc qu'un témoignage supplémentaire interprète le vécu corporel de ce premier lecteur pour les autres que celui-ci représente dans la fiction[3]. Le poète se charge d'être ce médiateur, traducteur perspicace des représentations silencieuses auxquelles il assiste : « C'est au poëte, suscité par un défi, de *traduire* ! le silence aux après-midi de musique », écrit Mallarmé ailleurs[4].

En définissant le dire poétique, Mallarmé prend soin, comme toujours, d'extraire sa conception de celle de son époque, qui sépare l'usage « brut » de la parole de son emploi « essentiel »[5]. Pour Mallarmé cependant, « le jeu de la parole » renferme, au-delà de tout échange d'information pour lequel la parole n'est même pas nécessaire, une expérience de l'absolu : de « la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire » *émane* « la notion pure »[6]. L'émanation de la notion qui se libère du concret fait écho à l'évaporation initiale du manuscrit lors de la lecture.

---

[1] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 65. On trouve une représentation spatiale de la pensée sous la forme de plis dans *L'Ouverture ancienne d'Hérodiade* (version corrigée, 1866-1898) : « les plis jaunes de la pensée » sont comme une « toile encensée » qui porte des « trous anciens », des « plis roidis/ Percés selon le rythme » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 138).

[2] Dans *Mallarmé. The Poet and his Circle* (*op. cit.*, p. 25), Rosemary Lloyd souligne la détermination de Mallarmé « not just to extract the connaissance from the volupté but to link that knowledge to a profound truth about human destiny, symbolized through an external sign » (« non seulement d'extraire la connaissance de la volupté, mais de lier cette connaissance à une vérité profonde sur la destinée humaine, symbolisée par un signe extérieur »).

[3] Dans *Le Livre et ses Adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*), Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, Vincent Kaufmann analyse le dispositif d'adresse que chaque texte littéraire a selon lui la capacité d'élaborer, dans lequel « le lecteur pourra en effet occuper la place d'un destinataire (d'un autre) auquel un certain sens est transmis, mais également une place *tierce* d'où il peut lire la règle de cette destination. Il devient alors le témoin de celui qu'il était en tant que destinataire […] » (p. 9). Dans le cas présent, le texte se dédouble : un texte présente un autre texte avec son lecteur modèle et sa propre situation de réception idéale.

[4] Stéphane Mallarmé, « Mimique », *op. cit.*, p. 178. C'est nous qui soulignons.

[5] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit*, p. 212.

[6] *Ibid.*, p. 213. Dans ses « Notes sur le langage », Mallarmé parle des « cercles vibratoires de notre pensée » (*Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 508).

Seule la parole produit la notion, observe Mallarmé. Elle prend comme matériaux des faits de nature et les fait « presque » disparaître, les transforme en de l'immatériel. Mais ce processus essentiel induit un « isolement de la parole » que le vers achève, c'est-à-dire un décollement du concret qu'elle représente. Le poète décrit cette séparation de la parole dans un passage clé des *Divagations*, en se servant une nouvelle fois de la figure privilégiée de la pensée, la fleur :

> « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave [idée rieuse ou altière, 1886], l'absente de tous bouquets.
>
> Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poëte, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.
>
> Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère »[1].

Même dans sa définition, Mallarmé parvient à sublimer ce à quoi la voix se réfère communément : elle devient « rêve et chant ». Cette paire de mots est fondamentale parce qu'elle souligne ce qui dans la voix reste extérieur, concret, et ce qui est intérieur, abstrait. La voix assure la médiation entre l'extériorité du chant et l'intériorité du rêve. Mallarmé institue donc un échange productif entre le pôle sensible et le pôle intelligible des mots, dont l'articulation essentielle est formée par l'acte même du dire.

Pour le penseur du théâtre Denis Guénoun, les mots sont « doublement in-montrables », par leurs sonorités et leurs sens, par leur matérialité et leur intellectualité :

> « […] le langage n'est pas dans l'élément du visible […] les mots sont in-visibles parce qu'ils s'énoncent en sonorités. Ceci concerne leur matérialité, leur corps – l'ordre des signifiants, pour parler grossièrement.
>
> Mais les mots participent aussi du non-visible par l'élément de leur signifié. En effet, celui-ci est de l'ordre de l'intellectualité – de l'intelligible, et à ce titre distinct du sensible dont le visible est une part. On essaiera de se garder des effets de glissement : d'abord parce que les contenus de l'intelligibilité peuvent bien inclure des signifiés dont les référents sont des choses visibles, signifiés qui traitent donc du visible, qui le pensent. Ainsi le mot « rouge », dont le signifié n'est pas lui-même rouge, ni donc visible (pas plus que le concept de chien n'aboie).
>
> En outre, dans les topiques traditionnelles du sens, l'intellect recourt à une métaphore du regard pour désigner son propre statut : la pensée comme vue de l'esprit. Mais ceci, en première approche au moins, reste une figure. Et, même s'il est au fond difficile d'imaginer un concept de l'intelligible tout à fait dégagé de cette métaphore du

[1] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit*, p. 212.

visuel, on est fondé à respecter la distinction – sauf à tout mélanger. On maintiendra donc, à titre opératoire, que les mots par leur signifié aussi (et donc en tant qu'ils ouvrent vers l'intelligible) participent d'un élément foncièrement non-sensible : non-visuel, donc.

Les mots sont des sons, et des sens : doublement in-montrables. Et le théâtre veut les donner à voir »[1].

Dans un certain sens, la position théorique de Guénoun s'apparente à celle de Mallarmé et permet de voir en quoi cette dernière l'anticipe, mais aussi la prolonge. Le parallélisme souligne à quel point les réflexions esthétiques de Mallarmé concernent les arts du spectacle. Pour Mallarmé, comme pour Guénoun, le rapport entre la littérature et ces arts est ontologique : il est censé refléter l'unité conflictuelle de l'esprit et du corps[2]. Ce vocabulaire apparaît aussi chez Guénoun lorsqu'il oppose deux extrêmes artistiques : le théâtre littéraire sans corps et le spectacle privé d'esprit.

Pour le poète de « je dis : une fleur ! », prononcer à haute voix un mot convoque la chose parce que le signifiant sonore appartient au domaine du sensible. Cette opération efface en même temps l'objet nommé – « l'oubli où ma voix relègue aucun contour » – parce que la sonorité est aussi non visible, comme dit Guénoun. « Musicalement » se dégage de la sorte – c'est-à-dire autrement que visiblement (à l'encontre de l'étymologie du mot « idée » qui renvoie précisément à l'image) – « l'absente de tous bouquets », la virtuelle, l'abstraite Idée. Le dire poétique, qui met en relief ou qui isole (« : une fleur ! »), participe à la fois du sensible et de l'intelligible. Il ouvre puis clôt le passage par le visible. Denis Guénoun décrit de son côté plus amplement cette ambivalence, sonore et corporelle, de la voix, que Mallarmé résume par le syntagme « rêve et chant » :

« […] la première, la plus nécessaire modalité du devenir-visible de la langue, c'est le corps de l'acteur qui la parle. C'est le principe, le commencement de cette sortie des mots devant les regards, c'est l'archi-théâtral. Parce que le lien qui unit cette extériorité-là au texte est nécessaire, tendu. Ce lien se noue dans la voix, dont l'ambiguïté est ici fondatrice : partie prenante de l'univers sonore, et donc de ce que le théâtre vise et cherche à montrer, la voix est au cœur du son et du sens. Mais, on l'a dit, par son corps même, ses cordes tendues dans le corps de l'acteur, ses caisses de résonance vibrantes et secouées, elle participe originairement de la visualité scénique. La voix est doublement inscrite dans le son et l'étendue. Elle pose et institue leur limite même. A ce titre, elle est au cœur, au foyer du théâtre. Non que le théâtre se réduise à la vocalité comme partie du monde des sons. Mais le théâtre se produit sur l'exacte limite du son et du corps, où la voix est précisément logée »[3].

---

[1] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, Paris, Circé, 1998, p. 28.

[2] Mary Shaw a montré que cette réflexion est constitutive des rapports que Mallarmé institue entre la littérature et les autres arts, ainsi qu'entre l'écriture et la parole, dans *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1993.

[3] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, *op. cit.*, p. 33.

« Je dis : une fleur ! » lie l'aspect sensible du mot, qui invite à une expérience visuelle, à sa dimension invisible et les donne à voir dans leur conjonction nécessaire mais essentiellement conflictuelle, évoluant entre la tentation du spectacle et la tentation de la littérature, comme l'être humain entre le corps et l'esprit.

« La venue du texte au visible – elle-même devenue objet de regard »[1], ou le théâtre selon Guénoun, préoccupe déjà Mallarmé cent ans auparavant. Mais le poète s'intéresse également au chemin inverse, du théâtre au texte, du visible à l'invisible, du corps à l'esprit, que la voix accomplit et que le texte est censé figurer. C'est une étape indispensable qui défend l'autonomie du texte[2] et suppose une vision métaphysique : elle signale le passage vers une possible transcendance, celle immanente de l'intellect.

Dans le fragment théorique de Mallarmé, le statut de « je dis » est essentiellement ambigu. « Je dis » peut être d'une part une phrase descriptive renvoyant à une autre situation d'énonciation. L'acte de langage évoqué serait ainsi indirect : il ne serait pas réalisé à l'aide de la première personne et d'un verbe au présent comme « je déclare » ; je prononce seulement « une fleur ». D'autre part, « je dis » peut être un performatif explicite : « je dis une fleur » serait dans ce cas équivalent à « je déclare la guerre ». L'ambiguïté délibérée permet de fonder l'efficacité de l'écrit sur celle d'une scène orale, ce qui souligne la dépendance entre l'écriture et la parole, mais aussi la coupure qui les sépare. L'écriture mime l'action de la parole, évoque musicalement « l'absente de tous bouquets » que la parole a libérée. On observe en effet que les trois segments finals forment des heptasyllabes (dans la première version il est vrai), selon la célèbre recommandation de Verlaine,

> « De la musique avant toute chose
> Et pour cela préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose »[3].

Dans ses « Notes sur le langage », Mallarmé retient déjà ce rôle mimique de l'écriture qu'il associe à « l'Esprit » par rapport à la parole qui correspond à « la Vie » : la fonction de l'écriture serait de « [marquer] les gestes de l'Idée se manifestant par la parole, et leur [offrir] leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture), et à les conserver à

---

[1] *Id.*

[2] Denis Guénoun souligne lui aussi cette existence autonome du texte par le simple fait qu'il est écrit : « le texte se pose, d'emblée, comme distinct de toute réalisation qui lui donnera corps […] il existe, dans son autonomie, comme texte et comme livre » (*ibid.*, p. 31). A la différence de Guénoun, Mallarmé insiste sur la nécessité que le texte affirme son autonomie en se libérant de la parole par la parole mais en gardant toutefois les traces de cette libération.

[3] Paul Verlaine, « Art poétique », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 150.

l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation : et à en donner la parenté »[1].

La ponctuation hors du commun qui anime la phrase « je dis : une fleur ! » indique cependant que même dans une situation théâtrale Mallarmé envisage une mise en scène fondée sur la subtile confusion entre « je dis : " une fleur !" » et « je dis : une fleur ! », entre l'acte de langage direct et l'acte indirect. Le jeu du locuteur entre adhésion et distance par rapport à ce qu'il dit, son oscillation entre la posture d'acteur et celle d'auteur permet d'articuler la convocation du visible et son annulation en vue de produire une virtualité musicale et parfumée. En tout cas, la mise en relief de la formule « je dis » souligne que la focalisation porte sur le dire, c'est-à-dire le processus lui-même, le jeu comme dirait Guénoun, et non pas le résultat. L'accent porte donc sur la représentation et ensuite seulement sur le représenté, qui de ce fait change de nature, devenant à son tour vague et mouvant.

Selon la première version du fragment, l'évocation de l'idée peut être comique ou bien, au contraire, sérieuse : l'idée est « rieuse ou altière ». L'état initial du texte suggère ainsi l'interdépendance des contraires traditionnellement identifiés au corps et à l'esprit. Mallarmé partage cette vision artistique avec les groupes de l'époque qui mettent en œuvre une esthétique des contraires. Dans un quatrain composé en 1873 pour une lithographie en couleurs dans laquelle Edouard Manet caricature le président Mac Mahon, Mallarmé fait de ce Polichinelle déformé une image de l'homme partagé entre le ciel et la terre :

Polichinelle danse avec deux bosses, mais
L'une touche le sol et l'autre l'Empyrée :
Pour ce double désir âme juste inspirée,
Vois-le qui toujours tombe et surgit à jamais.

Ce petit poème incite le spectateur à animer le dessin, à voir réellement Polichinelle entraîné dans une danse clownesque, lors de laquelle les bosses du personnage figureraient le dualisme irréductible de l'homme.

Le texte transfigure la donnée immobile de la lithographie. Mais, comme dans « Avant-dire » et dans l'introduction de *Divagations*, il exige qu'un spectacle non verbal devienne son alternative corporelle, que cette interprétation vivante rejoue le processus verbal dont le texte n'est que le résultat, pour l'écrivain, et le processus mental dont le texte n'est que le point de départ, pour le lecteur. La position que le poète crée pour ce lecteur est véritablement celle d'un metteur en scène : « Le Poëte, je reviens au motif, hors d'occasions prodigieuses comme

[1] Stéphane Mallarmé, « Notes sur le langage », *op. cit.*, p. 506.

un Wagner, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun »[1].

« La maison en toile »

Le poète est un « pitre châtié » dont la soif à jamais inassouvie d'absolu ne peut trouver d'apaisement dans les joies de la vie. Même s'il tente de trahir sa muse en s'évadant dans le paradis aquatique des yeux aimés, l'histrion comprend qu'il n'est à sa place que dans sa maison en toile, « son palais »[2]. Sans son fard qui le sacre, le poète dénudé est livré à la furie des éléments :

« Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,
[…]
Ne sachant pas, ingrat ! que s'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers »[3].

Dans ce sonnet des *Poésies* dont le premier état remonte à 1864, Mallarmé célèbre le monde vespéral du théâtre, malgré les mots dépréciatifs utilisés. Univers factice où la fumée noire des quinquets figure la plume d'un « mauvais Hamlet »[4], l'enclos « ignoble » constitue néanmoins la plus adéquate représentation de l'aspiration insatiable de l'homme vers le haut. Le drame requiert « l'heure sainte des quinquets »[5]. Si le théâtre est un « lieu divin », « d'essence supérieure », que l'on doit encore « installer selon le principe » en obtenant « un acquiescement entier de foule », la maison en toile représente l'état actuel du théâtre, la dégradation de ce moyen sublime qui devrait montrer une « objectivité des jeux de l'âme »[6].

Le mur de toile troué d'au-delà[7], limite qu'il ne faut pas transgresser, rattache la poésie et le théâtre mallarméens à l'univers populaire de la lanterne magique mis en valeur par le cabaret du Chat Noir et la revue *La Plume*. Le vers final du toast prononcé par Mallarmé au banquet de *La Plume* – « le blanc souci de notre toile » – suggère que ce décor tellement

[1] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *Divagations*, *op. cit.*, p. 197.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 179.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Pitre châtié », *Poésies*, *op. cit.*, pp. 8-9.
[4] Cette plume hamletienne noircie, rendue par la fumée des lampes de théâtre et non par un costume, est évoquée dans le premier quatrain du poème : « Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître/ Autre que l'histrion qui du geste évoquais/ Comme plume la suie ignoble des quinquets » (*Id.*).
[5] Stéphane Mallarmé, « Reminiscence », *Divagations*, *op. cit.*, p. 93.
[6] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 179.
[7] Cf. le vers final du premier quatrain du sonnet « Le Pitre châtié » : « J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre » (*op. cit.*, p. 8).

apprécié par les théâtres symbolistes est également une image du tissu poétique, du *textus*. Métaphore et matière, la toile unit la scène et la page. Elle insère le théâtre dans le poème et peut devenir un premier signe scénique du livre. Le plat de la page, apparenté à celui du tableau, trouve par exemple son équivalent dans la figure scénique de « l'emblématique Hamlet », qui dégage une ambiance pareille à « une vaporeuse toile »[1]. Sur une scène où tout doit se mouvoir « *selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule* », même Polonius doit paraître, comme à la lecture, une « figure comme découpée dans l'usure d'une tapisserie pareille à celle où il lui faut rentrer pour mourir »[2].

La maison en toile est le lieu théâtral des spectacles décrits dans les poèmes en prose de *Divagations* « Le Phénomène futur » et « La Déclaration foraine ». Le choix du cadre forain insignifiant et méprisable n'est pas aléatoire. Depuis le romantisme, l'artiste s'est comparé aux personnages de foire et de cirque, images paratopiques de la condition de l'art dans une société où triomphe l'idéal bourgeois. Vers la fin du siècle, on assiste même, dans la peinture surtout, à l'avènement d'une mythologie substitutive, à une véritable relève des dieux et des héros par les pitres[3]. Dans « La Déclaration foraine », le poète pitre se proclame lui-même héros dans le poème qu'il déclame. Les artistes sont chez Mallarmé les héros de l'âge moderne.

Le romantisme a consacré aussi l'idée que les arts populaires anonymes seraient des formes encore vivantes de l'expression « naïve », primitive, des arts premiers porteurs d'une énergie archaïque qui permettrait de rajeunir le « grand art »[4]. Selon Mallarmé, la scène doit montrer « le secret, représenté, d'origines », « Sacre d'un des actes de la Civilisation » : il faut se retremper « jusqu'à la source »[5]. Toute la réflexion de Mallarmé sur le théâtre tourne autour d'une quête de l'origine, plus accessible semble-t-il à l'esprit français, « strictement imaginatif et abstrait, donc poétique » qu'à l'esprit allemand qui, grâce à l'œuvre de Wagner, peut se satisfaire de la Légende médiévale[6]. L'accent que Mallarmé met sur la nudité ou le naturel traduit cet élan fondamental vers l'origine, une origine pourtant moins temporelle qu'intellectuelle, l'origine psychique des mythes. Dans une note du « Livre », Mallarmé soulignera cette nécessité d'un traitement intellectuel et non pas historique d'un sujet : « deux *alternatives* d'un même sujet, - ou ceci, ou cela -/ (et non pas traitées par suite, historiquement

[1] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 168.
[2] *Id.*
[3] Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 12.
[4] *Ibid.*, pp. 17-19.
[5] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, pp. 156-157.
[6] *Id.*

–mais/ toujours intelluectellement *[sic]* »[1]. Transformer la succession temporelle en simultanéité intellectuelle, une manière de supprimer le temps, est un impératif que Mallarmé déduit aussi du vulgaire journal quotidien qui, bon gré mal gré, accorde plus de place à la fiction qu'à l'article d'actualité, rendant ainsi « une intégrité lavée ou neuve », une valeur générale au présent :

« la fiction proprement dite ou le récit, imaginatif, s'ébat au travers de "quotidiens" achalandés, triomphant à des lieux principaux, jusqu'au sommet ; en déloge l'article de fond, ou d'actualité, apparu secondaire. Suggestion et même leçon de quelque beauté : qu'aujourd'hui n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve »[2].

La figure de l'écrivain esquissée dans *Divagations* condense des extrêmes du théâtre, le tragique et le comique, la consécration et l'anonymat, la grande culture et la culture populaire. Mallarmé identifie souvent l'écrivain au personnage shakespearien Hamlet, alors que « pitre » et « histrion » sont les deux autres noms privilégiés. Ces appellations dévalorisantes font de l'écrivain un bouffon chargé d'attirer le public à un spectacle de foire ou un acteur qui joue des farces grossières. Dans *La Musique et les Lettres*, le poète est une pauvre ombre du passé et en même temps un anarchiste de l'esprit, qui lance ses idées nouvelles comme des bombes dans la société : « un lamentable seigneur exilant son spectre de ruines lentes à l'ensevelir, en la légende et le mélodrame, c'est lui, dans l'ordre journalier : lui, ce l'est, tout de même, à qui on fait remonter la présentation, en tant qu'explosif, d'un concept trop vierge, à la société »[3]. Le poète est à la fois un pitre et un mauvais Hamlet dans « Le Pitre châtié ». Enfin, dans « L'Action restreinte », l'écrivain doit absolument devenir « le spirituel histrion » de ses textes : « L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion »[4].

On peut reconnaître dans ces allégations un besoin de retrouver le rôle plus important que tenait le poète par le passé, comme celui du troubadour qu'exaltent les Hydropathes ou celui de l'aède antique qui interprète lui-même ses vers dans la cité. Il se constitue ainsi, inspirée par le passé lointain, une figure totalisante fondamentale pour le théâtre et pour l'art de la performance à venir, l'auteur-metteur en scène-acteur qui improvise son texte en

---

[1] Stéphane Mallarmé, *f° 190 [147(A)]*, *Notes en vue du « Livre »*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1020.
[2] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *Divagations*, *op. cit.*, p. 221.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 71. Mallarmé retourne l'accusation d'anarchisme qu'on adressait à divers écrivains à l'époque. Il fait de l'attentat à la bombe une image symbolique de l'action de l'écrivain dans la société. Mais on peut dire que le poète préfère à la bombe le feu d'artifices.
[4] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *Divagations*, *op. cit.*, p. 215.

fonction du moment et que cette expérience unique aide ensuite à approfondir ses réflexions dans d'autres articles critiques. Cette figure annonce la « volonté du XX e siècle de prendre en compte et de maîtriser toutes les dimensions du théâtre, du texte à la scène » [1]. L'identification du poète à des figures théâtrales qui se contaminent mutuellement pour donner naissance à une figure hybride crée un lien désormais solide entre la poésie et le théâtre.

Baudelaire avait renouvelé le thème du poète histrion dans ses poèmes en prose « Le vieux saltimbanque » et « Une mort héroïque ». Victime de la société, l'artiste dispose néanmoins d'un pouvoir extraordinaire : il est capable de jouer une pantomime sublime au bord de la tombe et voiler ainsi « les terreurs du gouffre » par « l'ivresse de l'Art », ne fût-ce que pendant un instant[2]. Dans ces textes, le poète se met lui-même en scène dans un angle du tableau : le poète est un témoin qui vient « recueillir l'image d'une agonie […] pour s'en faire à lui-même l'application symbolique et prophétique »[3]. Chez Mallarmé, l'agonie est humaine et universelle, elle se révèle chaque jour à l'heure du coucher du soleil. Dans ses poèmes en prose, le spectacle de l'agonie solaire se change en la représentation d'une belle femme allégorique devant la foule rassemblée. Le poète n'est plus un témoin silencieux, mais se confronte à la foule en tant que bonimenteur et crée de cette manière une relation triangulaire différente. Il joue le rôle d'un médiateur qui montre la femme et fournit l'interprétation symbolique du tableau.

Représentation foraine récurrente dans *Divagations*, la monstration d'une femme à la foule est une mise en abyme du livre entier et un de ses équivalents scéniques possibles. Les représentations fictives des poèmes « Le Phénomène futur » et « La Déclaration foraine » mettent en jeu un espace performatif à deux niveaux. Au présent même de la représentation, l'espace est éclaté, disjoint, en grande partie incompréhensible aux spectateurs. Les rapports entre toutes ses composantes, brièvement indiqués par le boniment poétique, passent inaperçus. C'est en devenant le sujet d'un texte englobant que la représentation révèle pleinement les rapports suggérés par les bonimenteurs, le « Montreur de choses Passées » et le pitre. Ce métatexte renforce et multiplie les reflets linguistiques que produit le commentaire improvisé, en décrivant le cadre naturel de la représentation, l'attitude de la foule devant le coucher du soleil ainsi que ses réactions à la fin du spectacle.

---

[1] Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan, 2000, p. 215.
[2] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 170.
[3] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 79.

Dans sa poétique *Lettre au directeur du théâtre*, Denis Guénoun examine les deux fonctions essentielles du théâtre, la fonction mimétique et la fonction agoreutique[1]. Le théâtre se caractérise d'abord par une certaine façon de montrer. Il montre ce qui n'est pas là : « le théâtre montre l'absence/ dans le corps concret de ce qui est là »[2]. Non seulement il montre ce qui n'est pas là, rejoignant ainsi la problématique de la représentation interdite formulée par Jean-Luc Nancy, mais il montre ce qui n'est pas là aux hommes réunis dans un lieu commun, sans qui le théâtre ne saurait exister : « Deux éléments énigmatiques./ Quelle énigme alors que leur lien./ Il arrive ceci : que des hommes se rassemblent,/ pour en voir d'autres/ leur montrer, au cœur des choses,/ la présence d'un creux »[3]. La monstration est donc un acte verbal orienté vers le public, une adresse que Guénoun désirerait directe. Les représentations foraines de *Divagations* ramènent au premier plan ces deux fonctions de base de la parole théâtrale, montrer et rassembler. Le boniment, mot qui désigne le texte dans les deux poèmes en prose, dénote bien cela. Dérivé de l'argot « bon(n)ir » qui signifie dire, il constitue une courte intervention de la part de l'aboyeur à l'entrée des baraques foraines et des petits théâtres pour attirer le public et lui faire l'éloge du spectacle qu'il l'engage à venir voir[4].

On a pu noter que Mallarmé personnifie la pensée pour justifier son écriture. Son but, indique-t-il dans « Le Mystère dans les lettres », est d'« [exposer] notre Dame et Patronne à montrer sa déhiscence ou sa lacune »[5]. Alors que la personnification reste énigmatique dans ce passage, dans « Crayonné au théâtre » par contre, elle devient tout à fait explicite. Le poète se rend au spectacle « avec son Ame », et continue en citant un vers précis du poème « Ulalume » de Poe, « *with Psyche my soul* »[6]. Cette « si exquise dame anormale » est son « Idée » déçue par la représentation à laquelle elle assiste : « s'il faut y voir une âme ou bien notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme »[7]. La femme figure donc ce que Mallarmé évoque par un large éventail de mots qui perturbe toute possibilité de systématisation philosophique : l'idée, l'âme, la pensée, l'esprit, la gloire, la chimère, « la figure d'élan idéal », « l'instinct de ciel en chacun »[8]. Mettre la femme et la foule face à face,

---

[1] Denis Guénoun, *op. cit.*, pp. 30-31.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 27.
[4] Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002, p. 70, Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 107.
[5] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 230.
[6] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 161.
[7] *Ibid.*, p. 160.
[8] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 74.

c'est alors préparer une identification que résume l'affirmation « la foule est femme »[1] et à laquelle fait rêver aussi l'initiale identique.

Pour Mallarmé, l'identification n'est pas tout simplement un évènement psychologique lors duquel le spectateur s'identifie au personnage imité par l'acteur grâce à l'illusion mimétique, comme le veut la tradition aristotélicienne. Ce mode de réception dominant du théâtre occidental, critiqué plus tard par Brecht dans *La Dramaturgie non aristotélicienne*, acquiert chez Mallarmé de nouvelles significations. L'identification classique suppose que des acteurs imitent des personnages agissants comme si un quatrième mur les sépare du public. Le spectateur est hypnotisé, happé par l'action scénique vraisemblable, subjugué par l'empathie. Rien de tel dans le théâtre poétique de Mallarmé, même s'il accorde beaucoup d'importance à l'émotion et au plaisir liés à l'identification. Car bien avant Freud, Mallarmé évoque le plaisir qui résulte de la reconnaissance confuse des parties du moi sur la scène :

> « Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapter dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée »[2].

L'identification n'est pas pour Mallarmé une forme d'illusion. L'identification à la figure présentée et isolée est avant tout une forme d'adresse, une projection du boniment. Le discours esquisse une équivalence que les spectateurs sont invités à confirmer d'une manière ou d'une autre.

En imaginant une époque apocalyptique privée de beauté, le texte inaugural de *Divagations*, « Le phénomène futur », repense en même temps la scène originelle du théâtre. Une « malheureuse foule » regarde « dans le silence inquiet de tous les yeux suppliant » le soleil qui s'enfonce dans l'eau à l'horizon. Aux dernières lueurs du jour fait écho l'angoisse et l'état pitoyable de l'humanité. Les hommes et « leurs pauvres épouses, chauves » sont rassemblés par le « Montreur des choses Passées » qui promet de leur offrir un « spectacle intérieur » que nul peintre n'est désormais capable de figurer, celui d'« une Femme d'autrefois », préservée par la science[3]. La description a des résonances platoniciennes : dans leur séjour misérable, les hommes sont devenus incapables de contempler la beauté. Mais, à la différence de la caverne de Platon, le théâtre de la maison en toile est réhabilité. En contact avec la science, il est meilleur que la peinture à laquelle il ressemble par l'immobilité de ce qui est montré. La représentation offre ce que la peinture est impuissante à figurer, un

[1] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *Divagations*, *op. cit.*, p. 237.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le phénomène futur », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 83-84.

« spectacle intérieur », à la fois le spectacle d'une intériorité et un spectacle mental, qui donne libre cours à l'imagination.

Le boniment est un acte de langage complexe, qui comprend une promesse et une monstration. Comme dit Guénoun, mais en inversant l'ordre des deux éléments primordiaux du théâtre, il rassemble la foule pour lui montrer une belle femme qui non seulement vient d'un autre temps mais qui représente aussi quelque chose d'abstrait, « un spectacle intérieur ». Le boniment précède le spectacle proprement dit, lors duquel les gens s'approchent pour regarder ce qui leur est annoncé. Les deux moments de la représentation, le préliminaire verbal et la confrontation visuelle, sont dissociés. Chacun a son temps propre.

La figuration de la beauté « originelle et naïve » doit compenser le désespoir qu'amplifie le soleil mourant. « La maison en toile » se superpose aux « lambeaux de la pourpre usée des couchants » et détourne l'attention de la foule de ce spectacle naturel angoissant. De surcroît, la description de haut en bas de la beauté immobile – est-ce dire éternelle ? – transpose dans le corps de la femme le spectacle qui a lieu à l'horizon, l'extinction du soleil dans l'eau d'une rivière : « les lambeaux de la pourpre usée des couchants déteignent dans une rivière dormant à l'horizon submergé de rayons et d'eau »[1]. L'inscription du coucher du soleil dans la figure féminine change la mort en splendeur :

> « Quelle folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommée sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante des lèvres. A la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux, semblables aux pierres rares ! ne valent pas ce regard qui sort de sa chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première »[2].

La chevelure d'or de cette déesse-mère nourricière, avec sa « grâce des étoffes », est la métamorphose ultime des lambeaux solaires, usés et déteints, et de la toile théâtrale du Montreur de choses Passées. L'insistance sur la nudité traduit la valeur allégorique du tableau. Le corps de cette femme, dont les seins sont levés vers le ciel tandis que les jambes « gardent le sel de la mer première », représente l'union des contraires, du ciel et de la terre, du soleil et de l'eau.

Mais il s'agit pourtant d'une union comme seul l'art est capable de produire pour célébrer la victoire de l'esprit sur la mort, marquée par la séparation entre les contraires, « un hymen […] entre le désir et l'accomplissement »[3], figure de l'entre-deux au sens qu'analyse

---

[1] *Ibid.*, p. 83.
[2] *Id.*
[3] Stéphane Mallarmé, « Mimique », *op. cit.*, p. 178.

Jacques Derrida : « un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes). Opération qui "à la fois" met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires »[1] . La succession des phrases crée l'impression d'une chute du soleil dans l'eau, mais cette fusion est seulement un effet du langage, contrairement à ce qui semble arriver dans le spectacle naturel qui fait naître tant de désespoir. Le spectacle de la maison en toile se substitue à celui de la nature. Seuls quelques mots indiquent leur relation analogique dans le métatexte, des mots qui évoquent des tissus et des plis – « les lambeaux de la pourpre usée des couchants », « la maison en toile », « sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes » – ou des allusions aux deux couleurs mallarméennes essentielles, l'or et le rouge – « la pourpre usée des couchants », l'« extase d'or » des cheveux et « la nudité sanglante » des lèvres.

Le boniment suscite l'attroupement dans « la maison en toile » quoique les motivations soient déjà diverses : les hommes pour comparer, les femmes par curiosité et mélancolie. C'est la parole adressée qui rassemble et unifie le public dans un même désir de voir, « unanime désir précis »[2]. « Unanime », le même adjectif qui qualifiera l'éventail de Mademoiselle Mallarmé dans *Poésies*, *unus animus*, un seul esprit, indique l'unité du public qui se rassemble pour se voir soi-même et auquel Mallarmé exige qu'on montre sa véritable « source ou âme »[3] : car « voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer »[4]. Mais dans « Le Phénomène futur », l'unité de la foule est également réalisée d'une manière plus durable, le texte la projetant au-delà du moment de l'exhibition. Les réactions des spectateurs, aussi différentes soit-elles, sont inscrites, prévues dans la description du corps féminin. C'est précisément ce que montre le métatexte poétique. Les réactions des spectateurs à la fin de la performance correspondent à des parties différentes du corps mythique et du paysage du couchant auquel ce corps se superpose. Il s'agit d'émotions qui se manifestent sur les visages – les larmes des uns, les yeux rallumés des autres – dont la notation renverse la chute du soleil à l'horizon transposée dans la description de la femme en une ascension vers la lumière.

Ce poème montre que l'identification se fonde sur une comparaison et non pas sur un oubli de la situation théâtrale et une confusion avec le personnage dues à l'illusion mimétique. Tous les participants comparent leur situation actuelle à ce qu'on leur montre : mais alors que certains restent indifférents face à la beauté à jamais disparue parce qu'ils n'ont pas eu « la

[1] Jacques Derrida, « La Double séance », *op. cit.*, p. 261.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 181.
[3] *Ibid.*, p. 185.
[4] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *op. cit.*, p. 220.

force de comprendre », d'autres pris de pitié, « la paupière humide de larmes résignées », se regardent, donc partagent leur émotion et manifestent de cette façon leur besoin d'être ensemble ; au contraire, les poètes que le spectacle rend créatifs – figure multiple de l'écrivain qui transpose la représentation en un poème en prose – s'acheminent seuls vers leur lampe, dans l'oubli de l'époque, « sentant se rallumer leurs yeux éteints ». Aucun groupe n'a pourtant une compréhension purement intellectuelle, rationnelle du spectacle : même les poètes ont « le cerveau ivre un instant d'une gloire confuse ». L'identification prend donc la forme d'un plaisir extrême, une extase, une ivresse, qu'il est à la charge d'autres textes futurs inspirés par la représentation (les écrits des poètes illuminés) d'interpréter.

Dans « La Déclaration foraine », poème plus anecdotique en apparence mais qui présente aussi une « vivante allégorie » de la divinité de l'homme, la mystérieuse et capricieuse « Madame.. seule tu sais Qui » entraîne le poète dans la cacophonie d'une fête foraine de banlieue à l'heure du couchant[1]. La foire avec son « orage » est pour Mallarmé non seulement l'image par excellence de la société en crise, mais aussi une hétérotopie fondée sur la configuration spatiale d'une dichotomie (spatiale, symbolisant les deux hémisphères, et temporelle, suggérant le passé et le futur) : « l'allée d'ahurissement qui divise en écho du même tapage les foires et permet à la foule d'y renfermer pour un temps l'univers »[2]. La foire est donc l'endroit où le poète peut encore espérer de retrouver un état originel de l'homme qui jetterait une nouvelle lumière sur la réalité sociale : « sans compensation à cette secousse qu'un besoin d'explication figurative plausible pour mes esprits, comme symétriquement s'ordonnent des verres d'illumination peu à peu éclairés en guirlandes et attributs »[3]. La foire peut révéler le véritable mécanisme des valeurs sociales et politiques, leur fondement fictif et indissociable d'une dimension religieuse : les guirlandes illuminées dans lesquelles l'intellect cherche une explication figurative anticipent alors les lampions que *La Musique et les Lettres* exige d'aligner pour voir au théâtre le fondement du politique : « alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre »[4].

Les deux amis découvrent une baraque vide, d'aspect misérable, sans « châssis peinturluré » et « inscription en capitales »[5]. Ayant comme seule toile de fond le couchant

---

[1] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 95 et 97.
[2] *Ibid.*, p. 94.
[3] *Id.*
[4] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 74. Une analyse approfondie de cette dimension religieuse de la foire nous est fournie par Bertrand Marchal dans « Intermède forain », *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 258-268.
[5] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 94.

« bizarre et pourpre », la baraque abandonnée apparaît au poète comme l'écho humain du soleil qui s'éteint, spectacle de la mort de Dieu et du néant : « nous retint à l'égal de la nue incendiaire un humain spectacle, poignant »[1]. Comme la foire, le lieu théâtral est décrit avec des termes péjoratifs, qui mettent l'accent sur son état délabré et ses accessoires misérables, destinés pourtant à montrer le sacré : « ce matelas décousu pour improviser ici, comme les voiles dans tous les temps et les temples, l'arcane ! »[2]. La toile déchirée est sacrée.

Devant la désaffection de la baraque, qui figure aussi celle du culte religieux, le poète fait diverses suppositions sur le possesseur vraisemblablement absent du « matelas décousu », qui exemplifie si bien la situation de l'homme dans l'univers. Le besoin d'idéal de l'homme est ici, comme ailleurs, représenté par la faim. La faim est le versant positif de la métaphore culinaire que les hommes de théâtre de l'époque utilisent souvent pour critiquer la médiocrité du théâtre contemporain vu comme un théâtre de digestion, épicier ou culinaire – Antoine parle de mixture, Jean Jullien d'intestins en mal de digestion, Zola de ventre déboutonné[3]. Sollicité par « le mot mystérieux de fête », le bateleur pauvre et ascétique de Mallarmé, consommé par le jeûne, n'a pas pu trouver à temps « l'hallucination d'une merveille à montrer et ne fait voir par conséquent que « l'inanité de son famélique cauchemar », « son vacant dessein », son matelas décousu étalé comme un voile et le vide de sa baraque[4]. Le spectacle qui va suivre va donc prendre la relève pour transfigurer ce néant dont la contemplation semble insoutenable.

La faim est la seule perception que les gens puissent avoir de leur néant, « hors l'accompagnement du tonnerre d'orgues absolu de la Mort », écrit Mallarmé[5]. Dans « Crayonné au théâtre », Mallarmé revient sur le caractère symbolique de la faim et montre que la scène ne doit pas cesser d'être et de faire voir « le gouffre de vaine faim »[6], l'attente qui comme une faim insatiable se fait sentir le soir et ramène les gens au spectacle. La fiction introductive de cet essai suggère l'équivalence de multiples béances théâtrales, représentatives du gouffre spirituel qui nous constitue. Elle présente notamment l'Idée, « l'exquise dame anormale » qui accompagne le poète au théâtre, accoudée à un ignoble balcon de carton-pâte, en proie au désespoir, « regards perdus, traits à l'avance fatigués du néant ». « D'une main

---

[1] *Id*. Le couple d'adjectifs « bizarre et pourpre » peut se référer aussi à la baraque.
[2] *Id.*
[3] Comme le montre Catherine Naugrette, on trouve l'écho de cette image négative du théâtre chez de grands théoriciens et praticiens du théâtre du XX e siècle tels que Brecht, Artaud ou Vilar (*L'Esthétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 171).
[4] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, pp. 94-95.
[5] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 238.
[6] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 165.

vide de l'éventail », elle propose au poète de s'en aller car, prise au piège par la représentation, elle ne peut ni s'ennuyer ni rêver autre chose. Mais elle complimente néanmoins « l'auteur ou son pareil ». Interrogée par le poète sur ce que ceux-ci souhaitaient réaliser, la dame, torturée de ne pouvoir détester la pièce, s'égare et répond, en réprimant « un bâillement », « la plus solitaire protestation ou dont le lustre aux mille cris suspend comme un écho l'horreur radieuse et visible », par un « ..peut-être ceci ». Ensuite, la dame explique et approuve « la tentative de gens qui avec un talent indiscuté et même de la bravoure si leur inanité était consciente, remplissent mais des éléments de médiocre puisés dans leur spéciale notion de public, le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité – ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social »[1]. Réprimé, le vide se déplace et se dissémine. L'impossible ennui se réfugie dans le regard, les traits du visage et la main vide d'éventail de la spectatrice, alors que le bâillement réprimé se prolonge dans son écho radieux à multiples facettes, qui cache le vide en son milieu, « le lustre aux mille cris ». L'écriture, portant la marque physique du bâillement dans ses interstices, le donne elle-même à voir par la construction alambiquée, emboîtée de la phrase. Les hommes de théâtre répriment donc le bâillement, comblent « le gouffre de vaine faim » par « le voile basaltique du banal »[2], dont l'inanité offre une bien piètre image du vide constitutif de l'homme, qui devrait devenir, par contre, le moteur d'une glorieuse représentation compensatrice de la vie sociale insignifiante de l'individu. C'est précisément ce que le poète semble déterminé à entreprendre avec sa célébration de la beauté dans « La Déclaration foraine ».

Nommée allusivement « idée » comme dans « Crayonné au théâtre », puis « rêverie » et « notre pensée », la femme de « La Déclaration foraine » force le poète à affronter la foule et, grâce à cette confrontation, à connaître lui-même sa pensée « qui s'ignore et se lance nue de peur, en travers du public »[3]. Le spectacle de la nudité annonce ici, de nouveau, l'élan vers la source et le désir de simplification allégorique. A une utilisation didactique de la parole comme expression de la pensée clairement conçue le poète préfère « l'élaboration progressive des idées par la parole »[4]. Cette conception de la parole comme démarche gnoséologique

---

[1] *Ibid.*, pp. 161-162.
[2] *Ibid.*, p. 165.
[3] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 97.
[4] *De l'Elaboration progressive des idées par la parole* est un essai de Heinrich von Kleist, Paris, Mille et une nuits, 2003. L'auteur allemand écrit au début du XIXe siècle : « Je te vois me faire de grands yeux et me répondre qu'on t'avait donné, dans tes jeunes années, le conseil de ne parler de rien d'autre que de choses que tu comprenais déjà. Mais, à l'époque, tu parlais vraisemblablement avec la prétention d'apprendre des choses *aux*

s'inscrit dans une longue tradition philosophique de vouloir penser sur scène : « déjà Platon dialoguait ses idées ;/ ce désir/ de penser sur scène/ est aussi vieux que le théâtre »[1].

La représentation improvisée comporte différentes étapes, à chacune correspondant un usage spécifique de la parole et un espace particulier. Enigmatique comme la scintillation du bijou qui ramène le tissu du vêtement autour de sa gorge sans aucun mot d'explication, la femme incite d'abord l'éventuel propriétaire de la baraque, un vieillard découragé, à battre le tambour, « instrument de rumeur et d'appel », puis se précipite à l'intérieur de ce théâtre rudimentaire. Devant « une halte du public » attiré par « l'éveil des ra et des fla assourdissant », le poète métamorphosé tout à coup en « pitre coi » est forcé à trouver une phrase d'appel, un boniment qu'il dit et redit sans en saisir tout à fait la signification : « Entrez, tout le monde, ce n'est qu'un sou, on le rend à qui n'est pas satisfait de la représentation »[2]. Le poète fait la quête dans un chapeau de paille semblable à un nimbe en paillasson, image dérisoire de la gloire solaire, puis il verse le contenu dans les mains reconnaissantes du vieux forain. A la fin, le poète prend le nimbe en paillasson, agite « les couleurs, en signal, de loin » et s'en coiffe avant de pénétrer dans la baraque. Il endosse ainsi un rôle double : de héros chevalier qui rallie les gens sous sa bannière et d'officiant dont la fonction sacerdotale est symbolisée par l'auréole en paillasson[3].

La première étape du spectacle échange donc la monnaie vile, autre image dégradée de la gloire solaire, contre la promesse d'une représentation satisfaisante[4]. La promesse est réussie car la foule accepte de faire « un investissement imaginaire », comme dit Bertrand Marchal, une dépense qui achète du rêve. Tout rituel théâtral se fonde sur cet échange qui crée une attraction, mais le rituel forain le ramène au premier plan. Bien que Mallarmé apprécie la gratuité de la messe[5], les nombreuses réflexions qu'il consacre à l'aspect financier dans les notes du « Livre » montrent par contre qu'il juge cet échange très important, à cause de la substitution qu'il produit, de la transfiguration du vil métal en quelque chose d'immatériel. Dans le fragment central pour sa poétique, « Je dis : une fleur », Mallarmé affirme que la

---

autres ; je veux, pour ma part, que tu parles selon l'intention raisonnable de t'instruire *toi-même* ; et qu'ainsi ces deux règles de l'intelligence, différemment selon les cas puissent peut-être absolument coexister » (pp. 7-8).

[1] Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, *op. cit.*, p. 5.

[2] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 95.

[3] Dans son tableau *Pierrot, dit autrefois Gilles*, réalisé vers 1718, Watteau peint ce personnage mystérieux de la Commedia dell'Arte avec un grand chapeau de paille. Ce détail de costume est repris par le mime Charles Deburau pour son rôle de Pierrot à la fin du XIXe siècle (Martine Kahane, *Théodore de Banville et le théâtre*, Paris, Somogy, 2006, pp. 35 et 38).

[4] Dans le grand fait divers « Or », Mallarmé compare la monnaie au soleil et souligne que, vu « le défaut de la monnaie de briller abstraitement », le poète doit « amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté » (*Divagations*, *op. cit.*, p. 246).

[5] Voir par exemple Stéphane Mallarmé, « De même », *Divagations*, *op. cit.*, p. 244.

foule ne conçoit que la « fonction de numéraire facile et représentatif » du langage, mais il souligne aussi que ce n'est qu'une attitude initiale (« d'abord », écrit-il)[1]. Le rituel forain se fonde, il est vrai, sur cette valeur brute, monétaire ou représentative de la parole. Le poète est obligé de prendre en compte cette norme même s'il veut proposer un spectacle novateur. Mais, comme dans « Je dis : une fleur ! », il a la capacité de la transformer. Dans « La Déclaration foraine », le poète fait partie de la foule au début, il ne comprend que peu à peu, et grâce à la répétition, la valeur de sa phrase d'appel, « mon invariable et obscur pour moi-même d'abord "Entrez […]" ». La signification de cet appel se dégage en fait de ses gestes : une fois vidé, le chapeau en nimbe de paillasson prend la place des sous ramassés auxquels il ressemble. L'agiter au-dessus de la foule constitue une seconde invitation symbolique, un geste de ralliement. Nous assisterons ainsi à la mise en place d'une véritable gradation dans la conversion des sous, en passant par deux chapeaux, de l'homme et de la femme, en la chevelure solaire que va célébrer le sonnet élisabéthain. La représentation consiste donc d'abord pour Mallarmé en un acte d'invitation et de promesse. Elle doit prédisposer un intérêt, captiver les gens en promettant de faire découvrir un mystère, en fabriquant du secret.

Pendant la représentation, la femme se dresse au-dessus de la foule rassemblée : « à hauteur de genou, elle émergeait, sur une table, des cent têtes »[2]. Le décor est sommaire : sur une table, réminiscence de la consécration de l'hostie dans la liturgie catholique, la femme en tenue de ville constitue le seul spectacle. Le poète la voit immobilisée en une allégorie de la beauté comme par un jet électrique venu de nulle part, pareille aux « imprudents » acteurs de vaudeville illuminés dans « des attitudes générales » par l'« éclat subtil, extraordinaire et brutal de véracité que contiennent ses becs de gaz mal dissimulés »[3], ou aux danseuses de l'Eden éclairées par « une lueur de faux cieux électriques »[4]. L'illumination surnaturelle isole et signale le symbole. Le jet électrique représente dans ce cas la prise de conscience du poète que, grâce à « la mode, une fantaisie ou l'humeur du ciel », ce spectacle tel quel de la beauté, « sans supplément de danse ou de chant », est amplement suffisant[5]. L'éclairage de la femme a la même signification que la lumière fragmentée du lustre théâtral dans « Crayonné au théâtre », qui représente la conscience, « notre vue adamantine », éclatante et pénétrante

[1] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 213.
[2] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 95.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », *op. cit.*, p. 182.
[4] Stéphane Mallarmé, « Parenthèse », *Divagations*, *op. cit.*, p. 189.
[5] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 95-96.

comme le diamant[1]. Le lustre symbolise également la lucidité dans « Plaisir sacré », même si, pour le bon déroulement du concert, il s'agit d'une lucidité absente chez le public[2].

Le poète comprend pourtant « le péril de la subtile exhibition », « la défection dans les curiosités » du public qui a payé son « sou » ou « billon » et que le spectacle silencieux de la femme ne peut satisfaire[3]. Pour ces gens, ce spectacle n'a aucune valeur par lui-même, car il ne représente rien d'autre qu'une simple femme en tenue de ville. Pris entre la beauté autosuffisante de sa compagne et l'attente du public qui exige quelque chose de spécial, le poète comprend tout à coup son « devoir » de recourir à la « puissance absolue » d'une métaphore, pour éviter un boniment réaliste qui ne ferait que rabaisser la femme. Son discours métaphorique doit en même temps satisfaire la foule qui, quoique d'abord intéressée par la valeur monétaire des mots, se rend à « l'évidence, même ardue, impliquée en la parole », de quelques « présomptions exactes et supérieures »[4], comme lorsqu'elle donne le répons en latin incompris à la messe[5]. Ce n'est pas le contenu de la parole qui assure l'échange, mais son concours à ce qui est montré et son débit, pour tout dire, son rythme accéléré : le poète va « vite, dégoiser »[6] pour faire surgir la confiance sur les visages, même si ce qu'il dit reste incompris ou difficile d'accès.

A ce moment le poète jette un dernier coup d'œil à la magnifique chevelure de la femme, puis, s'adressant à la foule, il dit un sonnet qui évoque cette même chevelure. Son regard détourné sépare les mots et ce qui s'offre au regard de la foule, faisant éclater l'espace performatif. Grand admirateur de robes et de chapeaux, le poète décrit en détail la tenue de la femme. Elle figure une fleur orientale, l'hortensia, par la posture de son corps figé, avançant un pied, et ses habits de ville d'un même ton, surtout « le pâlissement du chapeau en crêpe » qui « fume » et « éclaire de fastes de jardins » les cheveux[7]. En détournant son regard d'elle, l'artiste développe la métaphore solaire de « La chevelure vol d'une flamme à l'extrême/ Occident de désirs » dans un sonnet élisabéthain qui expose, modestement, l'inutilité du boniment vis-à-vis de la beauté autosuffisante de la femme :

« La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163
[2] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235 : « Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce que l'on vient faire ».
[3] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 96.
[4] *Id.*
[5] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, p. 243.
[6] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 96.
[7] *Id.*

Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme

Accomplit par son chef fulgurante l'exploit
De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche[1]

Ce sonnet dont la forme ancienne peut rapprocher indirectement Mallarmé de Shakespeare et le pitre de la noble figure de Hamlet est en même temps très en avance sur son temps, puisqu'il ne comporte aucun signe de ponctuation. Cette absence conserve dans l'écriture une marque de la scène d'énonciation initiale du poème et contribue à la simplification allégorique évoquée dans la troisième strophe.

Comme le boniment du poème « Le Phénomène futur », le sonnet transpose le trajet circulaire du soleil dans le corps de la femme. Couronnant la tête de flammes volantes, la chevelure se reploie comme un diadème mourant vers le front, retrouvant ainsi son « ancien foyer », son orient. L'expression « occident de désirs » annonce l'intériorité célébrée dans le deuxième quatrain : le vol doré de la chevelure devient « l'ignition du feu toujours intérieur », incendie originelle qui palpite encore dans le joyau de l'œil. Le feu intérieur se substitue au soleil et à la conception traditionnelle du divin qu'il représente. Comme l'idée d'« Avant-dire », il a une nature ambivalente, véridique ou rieuse.

Malgré toutes ses précautions, l'entreprise démonstrative du poète, sa « nudité de héros tendre », ne peut pas s'empêcher de diffamer, d'avilir le signe parfait, celle qui sans aucune parure à part ses cheveux parvient à embellir le doute qu'elle fait naître quant à l'existence de la divinité. La flamme mourante du premier quatrain devient dans le dernier vers « une joyeuse et tutélaire torche », une divinité protectrice, qui suscite la joie. La femme-feu est la glorification du néant révélé par la disparition du soleil. Mais la parole allégorique ne peut évoquer cette nouvelle divinité qu'en disant en même temps son infériorité constitutive, son imperfection, ses failles. Le texte lui-même devient alors ce héros qui déshonore la dame.

A la fois unifié et disjoint, l'espace performatif donne naissance à deux figures concomitantes, la femme-fleur sur la table et la femme-feu dans le poème. L'une devient

[1] *Id.*

figure par ses vêtements, l'autre par son corps. Tout comme le lustre de théâtre avec ses multiples facettes est une *unitas multiplex* qui représente l'unité dans la diversité du public, de même la femme-fleur est sur la scène une figure multiple de la foule. L'hortensia comporte en effet de grosses inflorescences en forme de boule composées de nombreuses petites fleurs à quatre pétales. De même, la chevelure célébrée par le texte est une figure plurielle. Le sonnet ne comporte que trois noms au pluriel, « désirs » dans le premier quatrain, « feux » dans la troisième strophe, qui fait partie d'une négation, et « rubis » dans le distique final. Au début la chevelure rassemble tous les désirs pour les ramener vers le foyer unificateur du front, alors qu'à la fin, avec un mouvement contraire, elle rétablit le pluriel, en semant le doute de rubis. Le texte installe donc un va-et-vient entre le pluriel et le singulier, qui mime et anticipe l'identification des spectateurs à la figure.

Pour conclure la représentation, après un moment de silence, le poète aide la dame à descendre de la table en la prenant par la taille et afin d'amortir le retour à terre de la « vivante allégorie » le poète prend de nouveau la parole, cette fois « de plain-pied avec l'entendement des visiteurs », comme l'est maintenant aussi la femme[1]. Devant les spectateurs étonnés que la représentation ait déjà pris fin, le pitre feint de revenir à « l'authenticité du spectacle ». Dans son discours il fait remarquer que la toilette naturelle de la femme, à la différence des costumes et autres accessoires de théâtre, suffit amplement pour constituer une « allusion parfaite […] à l'un des motifs primordiaux de la femme ». En n'allant pas jusqu'à dire qu'il s'agit du motif primordial de la fleur, le poète place les spectateurs dans une position de supériorité. En laissant entendre qu'ils ont déjà tout compris, il installe une complicité : « Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit, ainsi que votre sympathique approbation m'en convainc »[2]. Le texte rend explicite la réaction qu'on attend des spectateurs, en exigeant ainsi qu'ils donnent leur assentiment.

Mais, comme dans « Le Phénomène futur », les réactions du public sont diverses. Certains approuvent, d'autres applaudissent, mais la plupart se tait dans « un suspens de marque appréciative »[3].

La figure textuelle et la femme-fleur sont coupées de la foule par la métaphore inaccessible et la distance verticale. Mais ce qui les unit, c'est est le flux acoustique. Même s'ils ne comprennent pas et s'ils ont des réactions différentes, les spectateurs constituent une

[1] *Ibid.*, p. 97.
[2] *Id.*
[3] *Id.*

sorte de « matériau résonnant »[1] qui renvoie les paroles du poète à leur image sur la « scène ». Dans sa discussion finale avec la dame, le poète souligne clairement ce rôle du public : « Comme vous, Madame, ne l'auriez pas entendu si irréfutablement, malgré sa réduplication sur une rime du trait final, mon boniment d'après un mode primitif du sonnet, je le gage, si chaque terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par de variés tympans, pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple »[2]. En prenant en compte le corps des spectateurs, Mallarmé redéfinit ceux-ci comme auditeurs, comme des résonateurs et amplificateurs qui participent par cela même à l'authentification du symbole. La présence de la foule est donc essentielle parce qu'elle constitue le pendant exact de la figure scénique, « esprit ouvert à la compréhension multiple », qui ne peut devenir signe du divin que devant la foule rassemblée dont on espère obtenir « un acquiescement entier »[3].

[1] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, p. 162.
[2] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, pp. 97-98.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 179.

Le vers, « ce tissu transformable et ondoyant »

La foule, « gardienne du mystère »

Les divagations poétiques, Mallarmé ne cesse de le répéter, pensent le théâtre futur qui doit rassembler la foule et initier un culte nouveau. Les feuillets du livre, soit-il dramatique, poétique ou critique, préparent un lieu de spectacle exceptionnel :

« Admirez – écrit Mallarmé à propos de la pièce *Le Forgeron* où Théodore de Banville retravaille le mythe grec des noces de la belle Vénus et de l'ouvrier Vulcain – dans sa toute-puissante simplicité ou foi en le moyen vulgaire et supérieur, l'élocution, puis la métrique qui l'affine à une expression dernière, comme quoi un esprit, réfugié au nombre de plusieurs feuillets, défie la civilisation négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène »[1].

Le mythe antique, bien que daté, séduit Mallarmé en raison de ses nombreuses implications pour l'art de forger le verbe[2]. Le poète, ce héros artisan de l'âge moderne, donne la primauté à la parole sur tout autre matériau scénique, moyen humble et vulgaire et donc supérieur et essentiel. Mallarmé insiste plusieurs fois sur ce retour nécessaire aux « artifices humbles et sacrés de la parole »[3]. Le poète proclame la supériorité de la parole, plus proche de l'âme, sur la musique instrumentale qui, omniprésente, « s'annonce le dernier et plénier culte humain »[4], mais qui reste cependant « trop fuyante pour ne pas décevoir la foule »[5] :

> « Le poëte, verbal, se défie, il persiste, dans une prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment essentiel, la parole : or, à quelle hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint »[6].

La primauté accordée à la parole est aussi, paradoxalement, coextensive d'une redéfinition de l'élite dans une perspective démocratique égalitaire, inspirée par l'*ecclesia* catholique. Dans l'église, en effet, tout un chacun remplit la fonction d'un assistant, voire d'un élu :

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, *op. cit.*, p. 202.
[2] Victor Hugo est décrit comme un forgeron dans Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 205.
[3] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.
[4] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 236.
[5] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 202.
[6] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 236.

> « La nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus : quiconque y peut de la source la plus humble d'un gosier jeter aux voûtes le répons en latin incompris »[1].

Comme la messe qui reste bel et bien un modèle pour l'art du futur[2], le théâtre de la parole doit s'adresser à la foule. Une foule dont l'auteur des *Divagations* fera souvent un portrait favorable, à l'encontre de la plupart de ses contemporains, et qui deviendra un élément clé de sa dramaturgie en quête d'une représentation populaire adéquate pour célébrer comme il se doit la fin du siècle. Pour le poète, la présence de la foule est étroitement liée à la fête et au sacré. Comme aujourd'hui pour le théoricien de la foule Wunenburger, « la fête est éminemment une expérience et une institution d'une socialité de foule »[3]. L'élévation au-dessus de la vie quotidienne et la création du sacré passent nécessairement par le rassemblement et l'extase communielle qui en résulte. Rendue, comme elle le veut, « maîtresse de sa créance », et non pas soumise à un despotisme intellectuel tel que le pratique le théâtre actuel, d'avant la musique, la foule consacre ce qui lui est montré[4] : c'est elle qui « instaure » ce qu'on peut nommer « les gravités du passé »[5].

Mallarmé se différencie de ses contemporains bien plus qu'il ne leur ressemble, et ceci malgré certaines idées qu'il partage avec eux, notamment sur l'unité et la féminité de la foule. En 1895, Gustave Le Bon, un médecin qui s'intéresse à des domaines du savoir aussi différents que la physiologie, l'ethnologie, la psychologie sociale et la théorie politique, énonce « la loi de l'unité mentale des foules »[6] dans une étude devenue célèbre, *Psychologie des foules*. Selon lui, la foule n'est pas uniquement une agglomération très nombreuse d'individus, une agglutination qui réduit la distance qui sépare habituellement les êtres, mais aussi, à certains moments privilégiés, un être collectif qui dissout les individualités en établissant une unité spirituelle :

> « Une agglomération nombreuse d'individus ne suffit pas à former une foule […] Au sens ordinaire, le mot foule représente une réunion d'individus quelconques, quelque soit leur nationalité, leur profession ou leur sexe, quelque soient aussi les hasards qui les rassemblent. Au point de vue psychologique, l'expression foule prend une signification toute autre. Dans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux fort différents de ceux de chaque individu qui la compose […] Elle forme un seul être et se trouve soumise à la

[1] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, p. 243.
[2] Dans le même essai, « De même », Mallarmé exhorte ses contemporains à réfléchir sur les fastes de l'église : « Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art » (*id.*).
[3] Jean-Jacques Wunenburger, « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe », *La Foule : mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 16.
[4] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 155.
[5] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[6] Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 9.

loi de l'unité mentale des foules […] Quelque soient les individus qui composent une foule psychologique, ils sont transformés en foule, dotés d'une âme collective »[1].

Puissance violente et destructrice, la foule est peu apte au raisonnement. Privée de tout esprit critique et dominée par l'inconscient, elle peut facilement être gagnée par la contagion mentale et à l'hallucination collective. Crédule, « le plus souvent dans un état d'attente expectante », la foule a une « imagination représentative », elle est facilement impressionnée par ce qui est merveilleux et légendaire et admet comme réelles les images[2]. Elle n'adopte des croyances que si elles prennent une forme religieuse. Et pour achever ce portrait essentiellement négatif, Le Bon affirme que la foule est féminine : « Comme les femmes, elles [les foules] vont tout de suite aux extrêmes »[3].

Avant les sciences, c'est la littérature qui a ramené sous la loupe ce nouvel agent social, produit des grandes villes qui voient leur population augmenter vertigineusement avec l'essor de l'industrie. Comme le remarque Jacques Lardoux, la perception de la foule par les poètes a souvent été négative, du latin Horace pour lequel « La foule est un monstre à mille têtes » (*Epîtres*, I, 76) aux poètes romantiques qui méprisent la ville et ses foules[4]. C'est Baudelaire qui, dans l'un de ses « petits poèmes en prose » du *Spleen de Paris*, intitulé « Les Foules », établit un lien positif entre solitude et multitude en célébrant l'art de jouir de la foule dont dispose le poète. Lui seul peut s'identifier facilement à la foule femme, l'« épouser » et « tire[r] une singulière ivresse de cette universelle communion »[5]. En composant son éloge de la foule, Baudelaire s'inspire de la nouvelle « The Man of the Crowd » d'Edgar Poe qui décrit la foule de Londres comme une « tumultueuse mer » qui remplit l'âme de nouvelles émotions, mais qui dissout cependant toute identité[6].

Alors que Zola, comme tant d'autres, dénonce les « simples besoins de la foule »[7], Mallarmé valorise nettement cette puissance qu'il associe lui aussi à la féminité, mais d'une manière élogieuse, en préférant en général des mots tels que cohue, masse ou multitude pour désigner le grand nombre ou « un état de désordre stérile, d'uniformisation et

---

[1] *Ibid.*, pp. 9-11.
[2] *Ibid.*, pp. 19 et 25.
[3] *Ibid.*, p. 25
[4] Jacques Lardoux, « "Ode à la foule qui est ici" de Jules Romains, *La Foule : mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 149.
[5] Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 127.
[6] Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems*, New York, Barnes and Noble Books, 1992, p. 308.
[7] Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, *op. cit.*, p. 3.

d'homogénéisation profonds »[1]. Il est à noter que Mallarmé n'évoque la foule que dans le contexte théâtral, comme si l'unité de la foule n'est à réaliser qu'à ce moment privilégié d'un rassemblement bénéfique pour l'ensemble de la société, que Denis Guénoun, plus près de nous, chantera aussi dans sa *Lettre au directeur du théâtre* : « toi qui prends place dans la foule non compacte, la foule qui progressivement se rapproche d'elle-même et du point vide autour duquel elle va s'assembler, toi qui sais que, de cette foule, tu es un petit grain qui lui aussi converge »[2]. Comme on a vu dans « La Déclaration foraine », Mallarmé incorpore même dans la structure de la représentation les défauts que l'on reproche communément à la foule : l'inconscience, l'incompréhension et la foi en la valeur d'échange des mots. De ce point de vue, Mallarmé est plus proche des groupes culturels marginaux comme celui des Hydropathes ou celui du Chat Noir, dont les pratiques traduisent un intérêt majeur pour la puissance artistique de la foule.

Chez Mallarmé, comme chez Baudelaire, l'expérience de la foule entraîne « une sublimation de l'individu »[3]. Si pour l'auteur du *Spleen de Paris* l'immersion dans la foule urbaine provoque chez l'artiste solitaire un état d'exaltation extrême, dans la vision moins dionysiaque de Mallarmé, la foule représente « l'amplification majestueuse de chacun », où « gît abscons le rêve »[4]. C'est cette puissance de la foule d'être à la fois multiple et une qui séduit Mallarmé, comme elle va interpeller un peu plus tard le scientifique Le Bon. Ainsi, à l'occasion du gala littéraire donné par Edouard Dujardin pour produire *La Fin d'Antonia*, dernière partie de sa trilogie *La Légende d'Antonia*[5], le poète s'avoue captivé par « l'indéchiffrable visage nombreux formé par une assistance » dont il veut à tout prix devenir le lecteur[6]. Il scrute avec attention les dispositions du public parisien, « secrètes à lui-même »[7], mais qui se donnent à lire, identiques, sur toutes les figures. Le public, nommé aussi, intentionnellement comme on verra, assistance, apparaît comme un seul visage énorme, uni par un même regard, une même attente dont il ne comprend pas les raisons.

Mallarmé va renouveler cette description de la foule comme gardienne du mystère qu'inconsciente elle porte en elle. Dans « Le Mystère dans les lettres », article qui répond

---

[1] Jean-Jacques Wunenburger fait aussi cette distinction entre foule et masse dans « Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe », *La Foule : mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 22.
[2] Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, *op. cit.*, p. 27.
[3] Jacques Lardoux, *op. cit.*, p. 150.
[4] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 165.
[5] La première de *La Fin d'Antonia* eut lieu au théâtre du Vaudeville le 14 juin 1893.
[6] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 191.
[7] *Id.*.

initialement à l'accusation d'obscurité lancée par Marcel Proust contre les symbolistes en 1896[1], Mallarmé, avec une subtilité cartésienne, affirme que l'obscurité de certains écrits n'est tant décriée par le grand nombre que parce qu'elle est l'effet d'un mécanisme de projection. On est tous habités par quelque chose d'occulte, un mystère essentiel et insaisissable qu'on ignore : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun »[2]. Etudiant avec le même intérêt la foule qui se presse aux concerts dominicaux que celle venue assister à la production de *La Fin d'Antonia*, Mallarmé découvre dans cette « assistance »[3] la même empreinte physique d'une participation à « la figuration du divin »[4], menée non plus par le prêtre mais par le chef d'orchestre. Les yeux perdus, extatiques indiquent qu'« à l'intérieur s'empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits »[5]. La foule participe à la représentation même si ou justement parce qu'elle ne comprend pas[6] :

> « La foule qui commence tant à nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère ! Le sien ! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur »[7].

La foule, unifiée par son silence lourd de significations et son regard focalisé, est « assistance » parce qu'elle aide à « la figuration du divin ». Pendant la représentation, elle garde le mystère dont elle est la dépositaire inconsciente, un mystère que jamais aucune représentation ne peut saisir et rendre complètement.

Cette fonction participative et, en même temps, défensive de la foule est soulignée avec plus de clarté et à plusieurs reprises dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français ». Cette fois c'est le terme « concours » qui évoque le secours apporté par la présence de la foule, même si Mallarmé utilise encore et toujours l'appellatif d'« assistance »[8]. La fable dégagée de tout aspect historique, « vierge de tout, lieu, temps et personne sus », devrait « se dévoile[r] empruntée au sens latent en le concours de tous »[9]. Ou encore, l'orchestration « ne synthétise

---

[1] « Contre l'obscurité » de Marcel Proust paraît dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896. Mallarmé riposte dans la même revue, le 1er septembre 1896.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, pp. 229-230.
[3] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235.
[4] *Ibid.*, p. 237.
[5] *Id.*
[6] Mallarmé l'affirme d'ailleurs au début de « Plaisir sacré ». Si la foule était entièrement lucide, la représentation musicale n'aurait même plus lieu : « Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire » (*ibid.*, p. 235).
[7] *Ibid.*, p. 237.
[8] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, pp. 156 et 158.
[9] *Ibid.*, p. 157.

jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance »[1].

Tout d'abord, le rassemblement de la foule ramène au premier plan ce « secret […] d'origines »[2] sur lequel toute représentation devrait porter. « Nos rêves de sites ou de paradis » devraient produire ainsi sur les planches un mythe unique, interprétant les cycles naturels mais dépourvu de personnalité, un « Type » qui « compose notre aspect multiple »[3]. Mais la foule est là aussi pour défendre ce mystère originel contre toute prétention mimétique vaine à le contenir ou à le peindre sur la scène. Sa présence muette et son incompréhension sont les signes d'un noyau sacré qui résiste à toute représentation. Enfin, sa multiplicité, unifiée par le silence et le regard (« le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule »[4]), devient aussi le correspondant exact du « Type » unique, mais qui « compose notre aspect multiple », qui évolue sur la scène. Entre la représentation de l'unicité fragmentée sur la scène et son contraire, la foule fusionnée dans la salle, s'établit ainsi une communion que Mallarmé envisage comme un échange. Cette « réciprocité de preuves » que ferait échanger la représentation idéale entre « l'Homme » et « son authentique séjour terrestre », entre l'homme, la nature et la cité renouvelée par cette expérience sacrée, forme chez Mallarmé « le Mystère »[5]. Le grand mystère consiste donc à mettre en jeu et à faire authentifier, à marquer d'un « sceau universel »[6] des rapports, des équations dont les termes deviennent ainsi des preuves réciproques.

Alors que les contemporains du poète se contentent simplement d'opposer la foule à l'élite des artistes et des hommes cultivés, Mallarmé s'intéresse de plus près à la composition de la foule. Dans « Plaisir sacré », l'assistance des concerts est décrite d'abord, avant d'être nommée « foule », comme une élite composée d'« artistes habitués, intellectuels mondains et tant de sincères petites places »[7]. Le poète reconnaît faire partie de la foule, même si, en

---

[1] *Ibid.*, p. 158. Mallarmé n'est pas le seul à défendre cette idée. Son ami Edouard Dujardin la met dans la bouche du Poète dans *La Fin d'Antonia*, trop explicitement peut-être au goût de Mallarmé : « O foule, le poème/ C'est votre idée qui surgit de vous-même,/ C'est votre conscience/ Qui désespérément aspire à l'existence ; c'est l'envol/ De l'âme au-delà de l'apparence vers le symbole ;/ C'est l'âme/ Qui vers soi-même clame… » (Edouard Dujardin, *La fin d'Antonia*, Paris, Vanier, 1893, p. 8).
[2] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 156.
[3] *Ibid.*, p. 157.
[4] *Ibid.*, p. 157.
[5] *Ibid.*, p. 158.
[6] *Id.*
[7] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235.

même temps, il s'en détache pour devenir aussi son observateur : « la foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes », écrit-il un peu plus loin[1].

Dans « Le Mystère dans les lettres », le critique des réactions excessives de la masse mal informée déplace la notion romantique de génie en rapportant le « Génie » non plus à la force créatrice de l'artiste mais à la « Foule » : « ils agissent peu délicatement, en précipitant à pareil accès la Foule (où inclus le Génie) que de déverser, en un chahut, la vaste incompréhension humaine »[2]. L'étude du « mystère » liturgique clarifie peut-être davantage le lien analogique entre la foule et le « Génie », en décrivant ce dernier comme une personnalité mystérieuse, multiple et une, comme « écho de soi »[3]. Dans la succession des antiennes, proses et motets, le poète admire l'alliance particulière d'une voix d'homme à une voix d'enfant, tantôt séparées, tantôt unies, tantôt sans accompagnement musical, tantôt avec l'accompagnement minimal d'une touche de clavier. Cet entrelacement « évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose comme le Génie, écho de soi, sans commencement ni chute, simultané »[4]. Les chanteurs qui représentent à l'autel les différents âges de l'homme (tout comme les personnages de *Hamlet* ou certaines figures du « Livre »[5]) sont les « exécutants » dont se sert ce Génie, cette divinité, au sens étymologique, qui habite la foule.

Mallarmé transforme donc la foule en une donnée essentielle de la représentation. Une réversibilité dynamique de l'unicité en multiplicité et inversement lierait alors les spectateurs rassemblés et le « Type » représenté. Alors que différents spectacles muets servent de modèles à Mallarmé pour imaginer cette identification mobile entre la salle et la scène, la description récurrente de divers matériaux textiles dans ces écrits, alliant toile et toilette comme dans « La Déclaration foraine », fait de ces accessoires des signes qui appellent les mots manquants, indispensables à la consécration des rapports. Métaphores du texte, les tissus

---

[1] *Ibid.*, p. 237.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 230.
[3] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, p. 243.
[4] *Id.*
[5] Voir l'étude de Mallarmé « Hamlet », *op. cit.*, p. 168. Interprétant *Hamlet* comme un monodrame, comme Craig plus tard, Mallarmé écrit à propos de Polonius et d'Ophélie : « Qui erre autour d'un type exceptionnel comme Hamlet, n'est que lui, Hamlet : et le fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité, repousse mélancoliquement, d'une pointe vaine d'épée, hors de la route interdite à sa marche, le tas de loquace vacuité gisant que plus tard il risquerait de devenir à son tour, s'il vieillissait. Ophélie, vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal […] ». Dans un des mythes du « Livre » on retrouve aussi comme personnages un enfant, un jeune ouvrier et un vieux prêtre interchangeables (voir *f° 41-47 [27-33]*, *Notes en vue du « Livre »*, *op. cit.*, pp. 555-557. Sur le monodrame comme exploration de l'intériorité, voir Joseph Danan, « Monodrame », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, pp. 123-125.

ondoyants préfigurent ce que le langage dramatique et la visibilité scénique du texte pourraient être lors des fêtes futures.

Le tissu en spectacle

« Un Spectacle interrompu », que nous avons déjà cité pour souligner le rejet de l'aliment dans la conception mallarméenne de la réunion comme eucharistie artistique, est la chronique poétique d'une représentation populaire apparemment contemporaine. Dans ce poème en prose qui vise à dégager de l'anecdote « un aspect nécessaire, évident, simple, qui serve de type »[1], le poète assiste un peu contre son gré à une féerie « classique », au titre révélateur de *La Bête et le Génie* dans un petit théâtre appelé des Prodigalités. Dans ce lieu de spectacle probablement imaginaire, petit théâtre « prodigue et prodigieux »[2], un numéro de cirque retient le souffle de tous les spectateurs sans exception : « Personne qui ne haletât, tant cette situation portait de conséquences graves pour l'honneur de la race : qu'allait-il arriver ? »[3]. Le poète lui-même se plaît à adopter le mode de réception qu'il attribue à la foule, générateur avant tout de plaisir : « Jouir comme la foule du mythe inclus dans toute banalité, quel repos et, sans voisin où verser des réflexions, voir l'ordinaire et splendide veille trouvée à la rampe par ma recherche assoupie d'imaginations ou de symboles »[4]. Que se passe-t-il sur la scène pour que tout à coup l'attention du poète se réveille ?

De leurs « pâleurs évasives de mousseline », vingt « sylphides » réfugiées sur des piédestaux en architecture de Bagdad sourient et tendent leurs bras vers un ours lourd et triste, cousin authentique des ours littéraires, Atta Troll de Heine ou Martin des contes populaires. Le gardien et « évocateur » magique des vingt génies aériens féminins, un clown dont l'habit argenté rappelle la nudité symbolique de la figure mallarméenne – « un clown, dans sa haute nudité d'argent » - raille l'animal en faisant valoir la supériorité de l'homme. Tout à coup les applaudissements suscités par cette illustration du privilège de l'homme cessent. Par un geste hautement symbolique – « la mine d'attraper au vol quelque chose, figure (et c'est tout) de la facilité dont est par chacun prise une idée » - le pantin capte l'attention de tous. A ce geste,

[1] Stéphane Mallarmé, « Un Spectacle interrompu », *op. cit.*, p. 90. Le premier état du poème date de 1875.
[2] Alice Folco, *Dramaturgie de Mallarmé*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle, thèse soutenue et présentée en public le 11 décembre 2006, p. 434. Nous n'avons pu trouver aucune mention de ce lieu de spectacle dans les ouvrages sur les théâtres du XIXe siècle que nous avons consultés. De son côté, Alice Folco a mené des recherches qui se sont aussi avérées infructueuses (*id.*).
[3] Stéphane Mallarmé, « Un Spectacle interrompu », *op. cit.*, p. 91.
[4] *Id.* Toutes les citations du paragraphe suivant sont tirées de la même page.

l'ours se lève « rythmiquement et doucement » et, après avoir un instant interrogé l'exploit du mime, « une griffe posée sur les rubans de l'épaule humaine », il étreint longuement son frère génial :

> « L'autre patte s'abattit, souple, contre un bras longeant le maillot ; et l'on vit, couple uni dans un secret rapprochement , comme un homme inférieur, trapu, bon, debout sur l'écartement de deux jambes de poil, étreindre pour y apprendre les pratiques du génie, et son crâne au noir museau ne l'atteignant qu'à la moitié, le buste de son frère brillant et surnaturel ».

Confronté au pantin qui le nargue en prenant des attitudes fatales, l'ours, malgré son infériorité, réconcilie animalité et idéalité par une étreinte qui représente, comme dit le poète, « un des drames de l'histoire astrale ». En présentant à la foule un « emblème de sa situation spirituelle », l'aspiration de la matière vers l'intelligible, le spectacle fusionne celle-ci en un seul être et transforme le théâtre en un « lieu absolu » :

> « L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un des drames de l'histoire astrale élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre ! La foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène » [1].

L'effacement des spectateurs, traduit par un silence absolu ou l'absence totale de souffle, indique qu'un échange identificatoire s'est produit entre la scène et la salle. Ce résultat est dû plutôt à l'animal qu'à l'homme, à l'ours dépourvu de tout moyen d'expression. Mais le spectacle semble quand même imparfait parce qu'il manque un texte pour accompagner et « authentiquer »[2] le pacte de l'ours et du mime. Le poète spectateur n'apprécie guère le jeu du clown qui met en valeur « un chef affreux remuant par un fil visible dans l'horreur les dénégations véritables d'une mouche de papier et d'or »[3]. En remuant de la sorte son couvre-chef laid dont la mouche en papier évoque mal un possible texte, le pantin semble nier, au lieu de confirmer, la réussite exceptionnelle du spectacle. C'est le poète spectateur qui se charge d'être le producteur silencieux du texte, de traduire en mots la pantomime qui se joue devant lui et de parler ainsi à la place du muet « rejeton des sites arctiques » :

> « Sois bon (c'était le sens), et plutôt que de manquer à la charité, explique-moi la vertu de cette atmosphère de splendeur, de poussière et de voix, où tu m'as appris à me mouvoir. Ma requête, pressante, est juste, que tu ne sembles pas, en une angoisse qui n'est que feinte, répondre ne savoir, élancé aux régions de la sagesse, aîné subtil ! à moi, pour te faire libre, vêtu encore du séjour informe des cavernes où je replongeai, dans la nuit d'époques humbles ma force latente. Authentiquons, par cette embrassade étroite, devant la multitude siégeant à cette fin, le pacte de notre réconciliation »[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 92.
[2] *Ibid.*, p. 91
[3] *Ibid.*, p. 92.
[4] *Ibid.*, pp. 91-92.

Ces paroles qui offrent par ailleurs une des plus belles définitions du théâtre, « cette atmosphère de splendeur, de poussière et de voix », constituent une requête adressée par l'ours des cavernes à l'homme, son aîné subtil et libre, élancé dans les hautes régions de la sagesse, de lui faire partager son vécu. L'ours issu des cavernes noires et humides des époques lointaines supplie l'homme de lui expliquer l'atmosphère aérienne où il se meut et d'authentiquer ainsi par une embrassade forte la réconciliation entre ce qui a été depuis toujours opposé dans la civilisation occidentale, le sensible et l'intelligible. Cette demande qui réunit deux images antithétiques du théâtre, celle aquatique de la caverne informe et celle aérienne de l'atmosphère de splendeur, de poussière et de voix, évoque en quelques mots toute l'histoire du monde et du théâtre occidental. Elle porte à la fois sur deux personnages et deux espaces, fictionnels et théâtraux, contraires, dont elle propose explicitement l'union sous la forme d'une adresse qui implique la participation de la foule rassemblée, « la multitude siégeant à cette fin ».

L'utilisation même inappropriée par le mime de son accessoire vestimentaire déclenche la production d'un texte par le spectateur inspiré, désireux de parfaire le spectacle. Dès le début, la description de la représentation est parsemée de remarques sur la symbolique des tissus, les robes de mousseline des sylphides ou le costume d'argent de leur gardien. L'importance du textile est signalée, avant même ces brèves références aux costumes des acteurs, par le geste du poète de déposer un chapeau sur le siège vacant à ses côtés pour signifier une absence d'ami qu'il a négligé d'inviter, et partant, son goût habituel d'esquiver ce genre « naïf » de spectacle. Absente serait peut-être ici cette dame qu'il devait inviter au théâtre dans « Crayonné au théâtre », son idée ou son âme. En tout cas, dans sa réponse fumiste à une enquête sur le chapeau haut de forme, Mallarmé décrit le chapeau comme un « mystère », « quelque chose de sombre et surnaturel », « signe, qui sait ? solennel d'une supériorité »[1].

Au contraire, le mime n'arrive pas à utiliser son chapeau comme un signe de ce qu'il parvient à suggérer avec son corps, sa main ouverte et sa « bouche folle de vague »[2]. La fin brusque du spectacle révèle elle aussi un mauvais usage de la toile. Au lieu de baisser le rideau avant de donner à l'animal sa récompense usuelle, les organisateurs de la représentation lui jettent un morceau de viande sur la scène devant les spectateurs, annulant ainsi l'effet artistique de l'embrassade. L'ours retourne à son animalité carnivore, tandis que

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 665. Cette réponse fut publiée dans *Le Figaro* du 19 janvier 1897.
[2] Stéphane Mallarmé, « Un Spectacle interrompu », *op. cit.*, p. 91.

les spectateurs soupirent soulagés, sans même se sentir déçus comme l'est bien sûr le poète. La phrase qui décrit la chute du rideau montre encore une fois le lien étroit entre le tissu et le texte. En effet, la toile tombe comme un mauvais journal : « La toile, hésitant jusque-là à accroître le danger ou l'émotion, abattit subitement son journal de tarifs et de lieux communs »[1]. L'utilisation du rideau à des fins commerciales rabaisse le spectacle antérieur et renforce l'impression décevante laissée par le final[2].

En échange, le rideau du théâtre d'amateurs de Valvins prend entièrement part au spectacle. En jouant un rôle préparatoire, il fait la transition entre la nature et l'univers artistique de la scène. Un sonnet composé par Mallarmé comme prologue à une des représentations dominicales qui ont lieu dans une grange au bord de la Seine à Valvins révèle le lien analogique du rideau avec le ciel vespéral et l'état d'esprit des comédiens, leur gaieté et leurs espoirs qu'il faut communiquer aux spectateurs :

« Par un soir tout couleur de topaze et d'orange
Leurs espoirs reflétés dans ce riche tableau
De gais comédiens suivant le fil de l'eau
Ont débarqué la joie au seuil de votre grange.

Aucun toit si grossier ne leur paraît étrange
Ils le peuvent changer vite en Eldorado
Pour peu qu'au pli naïf qui tombe du rideau
La rampe tout en feu mêle l'or d'une frange »[3].

Paradoxalement, ce prologue en alexandrins est destiné surtout à prédisposer le public à s'amuser, ce « peuple de Valvins » auquel s'adresse directement le poète. Alors que les quatrains évoquent sérieusement la gaieté des comédiens, les tercets par contre sont un commentaire comique de la prestation musicale précédente, celle d'un jeune homme du pays qui réussit à « exhaler » une chanson « du creux d'un violon », à transfigurer le néant en art :

« Ainsi le doux concert qui cessa quand je vins,
N'était pas, croyez-m'en, ô peuple de Valvins
Le désespoir d'un veau pleurant hors de la salle

Mais, avec ses cinq doigts, par la gamme obéis,
La chanson qui du creux d'un violon exhale
Un jeune homme de bien, natif de ces pays »[1].

---

[1] *Ibid.*, p. 92.
[2] Dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* de 1885, Arthur Pougin signale et critique cet usage publicitaire assez récent du rideau : « Quelques théâtres d'ordre très secondaire se sont pourtant avisés, depuis vingt ou trente ans, de remplir ce rideau, comme la quatrième page d'un journal, d'une série d'annonces commerciales qui produisent sur l'œil du spectateur même le plus indifférent l'impression la plus fâcheuse. Ce genre de rideau, qu'on a qualifié du nom de *rideau d'annonces*, est indigne d'une entreprise artistique qui possède au moindre degré le respect d'elle-même et de son public » (Arthur Pougin, « Rideau d'avant-scène », *op. cit.*, p. 654).
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 357.

Le passage du spectacle naturel à la scène intérieure est assuré par les comédiens qui contemplent longuement le ciel crépusculaire et que Mallarmé se plaît à imaginer comme une troupe nomade se déplaçant d'un lieu à l'autre en bateau. Le poète esquisse ainsi, plus rapidement que dans « Salut », l'image d'une communauté artistique navigante qui débarque ici et là, pour créer par leur art un petit coin de paradis. Mais le rideau de la grange reflète aussi le ciel en feu. Les quatrains créent un parallélisme pictural entre le « riche tableau » du couchant, couleur de topaze et d'orange, et la matière du rideau dont les franges s'allument au feu de la rampe. En faisant l'éloge d'un lieu de spectacle rudimentaire, nommé expressément « votre grange » dès la première strophe, en particulier de deux éléments fonctionnels de la scène, qui d'habitude ont peu de rapport avec ce qui est représenté et qui sont même cachés au public pendant les représentations dans les théâtres institutionnels français[2], le poème métamorphose le modeste endroit en Eldorado, en pays de rêves et de délices.

Le « pli naïf » du rideau d'avant-scène, lui aussi une forme de « creux » comme celui du violon du tercet final, et la rampe lumineuse, ces deux éléments mouvants du matériel scénique qui peuvent être improvisés dans un théâtre d'amateurs comme la grange de Valvins, préparent de bonnes conditions de spectacle, le caractère symbolique de la scène et la joie des spectateurs, qui reste toujours pour Mallarmé une donnée essentielle[3].

Le théâtre de Valvins fut animé pendant deux étés, en 1881 et 1882, par les neveux de Mallarmé Paul et Victor Margueritte, un jeune poète marseillais Jean-Marie Mestrallet et Geneviève Mallarmé. Cette petite troupe de jeunes proposa un répertoire varié, comprenant des farces comme *La Femme muette* ou *Maître Pathelin*, des pantomimes ayant comme personnages principaux Pierrot et Colombine[4], des *commedia dell'arte*, des pièces contemporaines comme *Pierrot héritier* de Paul Arène, *Le Passant* de François Coppée,

---

[1] *Id.* La production artistique, musicale ici, est de nouveau une exhalaison.

[2] Dans *Traité de scénographie*, Pierre Sonrel note que la partie inférieure du rideau qui resterait visible quand il est levé est cachée derrière un lambrequin (Pierre Sonrel, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, p. 127).

[3] En France, le rideau est mentionné en 1610 comme faisant partie du décor ; c'est seulement en 1647 que la présence d'un rideau d'avant-scène faisant partie du théâtre et non plus du décor est définitivement établie à l'Hôtel de Bourgogne. Avant de devenir, au XIXe siècle, l'instrument de la séparation temporelle des actes, ainsi que des changements de temps et de lieu, le rideau avait comme rôle de révéler le décor aux yeux des spectateurs. Dans un théâtre de l'illusion perspectiviste, le rideau – d'ordinaire rouge, peint en trompe-l'œil – fonctionnait comme prologue visuel. Mallarmé rétablit, en insistant sur la texture et l'éclairage, et non pas sur l'effet caduc d'illusion, une fonction plus ancienne du rideau d'avant-scène (Anne Surgers, « Rideau d'avant-scène » dans Michel Corvin, éd., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, pp. 1169-1170).

[4] Selon Jean-Luc Steinmetz, la troupe donna même *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte le 15 septembre 1882, que Mallarmé commente élogieusement dans « Mimique » (Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 217).

Gringoire, Les Fourberies de Nérine et *Le beau Léandre* de Théodore de Banville ou *Pierrot posthume* de Théophile Gautier, et même *Hernani* de Victor Hugo. La vieille servante des Margueritte, Julie, était machiniste alors que Mallarmé lui-même était conseiller, metteur en scène, souffleur et écrivain de prologues.

Dans *Nos tréteaux*, Paul Margueritte reconstitua pour la postérité ce lieu de spectacle saisonnier. C'était une grange « bourrée de paille et de foin », non loin de la berge. Par « un escalier-perchoir aux poules », on accédait à une vaste salle en torchis, ancien atelier du peintre de Neuville, dont la mémoire était gardée sur les murs par des flaques couleur du sang. La scène surélevée était l'œuvre d'un charpentier rustique. Les décors étaient constitués par de simples paravents verdâtres, la rampe était en fer-blanc et un drap de lit tenait lieu de rideau[1].

Le public était formé par les villageois des environs, « une foule bourdonnante » que les affiches collées au pont de Valvins attiraient vers la grange le dimanche soir. Chacun apportait une chaise, un banc, et des lits de camp servaient de loges aux invités de marque. Les spectateurs se serraient comme des harengs pressés et fumaient beaucoup, des pipes et des cigarettes. Paul Margueritte fit l'éloge de ce public amateur, en décrivant ses réactions comme celles d'un être unique : « Le public, compréhensif, jovial, en un certain sens respectueux, immobilisé par l'intérêt ou sursautant à l'émotion, frémissait aux bons endroits comme un seul être »[2].

Ces courts mémoires d'un acteur amateur ne nous renseignent pas si Mallarmé récitait lui-même les prologues composés à l'occasion. Mais nous sommes libres de l'imaginer dans cette posture de diseur, à l'aise dans l'atmosphère rustique, enfumée et joviale, surtout que plusieurs de ses amis, tels que Jean Marras, Léopold Dauphin ou Henry Roujon, venaient assister au spectacle. Cette ambiance expérimentale ne peut que plaire au poète qui n'aime guère le théâtre institutionnel contemporain. C'est une des rares expériences directes de pratique théâtrale qu'ait vécues Mallarmé et à ce titre elle mérite d'être mise en évidence, certes comme entreprise de divertissement[3], mais aussi comme point de raccordement entre sa poésie et le monde du théâtre qu'il rêve de révolutionner.

Le tissu, que ce soit celui du matériel scénique ou celui des costumes, est un appel au texte. Dans « Le Spectacle interrompu », ce texte, mental donc flou ou peu élaboré au moment présent du spectacle, est transcrit plus tard par le poète dans un texte critique soucieux de

[1] Paul Margueritte, *Nos tréteaux*, Paris, Les Bibliophiles fantaisistes, 1910, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 12.
[3] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 214.

parfaire la pantomime. Au contraire, dans le cas du sonnet d'inauguration de la troupe occasionnelle de Valvins, le texte, poétique et dit cette fois, précède le spectacle. En marge de la représentation, il prend comme sujet les limites de la scène par rapport à la salle pour mieux créer une symbiose entre ces deux sphères distinctes et séparées du lieu théâtral, celle de la fiction et celle de la réalité.

Le sonnet prologue de Valvins crée à proprement parler un espace performatif : il désigne un élément clé de l'espace théâtral et le rapporte non seulement à l'espace fictionnel du texte qui sera mis en scène, mais aussi à l'espace textuel de ce texte. Le rideau ne signale pas seulement que le spectacle à suivre proposera des symboles du désir d'Eldorado qui nous anime tous. Il préfigure aussi le texte, sa matérialité verbale et visible, dans un contexte où le sonnet précise que ce texte va succéder à un concert instrumental. Alors que la musique des cordes se tait, une autre musicalité est annoncée : la musique des mots. Le rideau devient donc la figure de cette nouvelle musique.

Dans le ballet, autre spectacle muet, le texte ne s'énonce pas, mais s'écrit à travers le voile de la danseuse. Le spectateur – « spectateur très étranger, Ami » – est invité à déposer avec soumission aux pieds de la danseuse « la Fleur d'abord *de [s]on poétique instinct* », pareille aux « roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux », pour que cette « inconsciente révélatrice » écrive ses « imaginations latentes » et ses visions à lui : « alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est »[1]. Par le « bain terrible des étoffes », le « jeu d'un voile avec attitudes et gestes », « l'ondulation des tissus »[2], la danseuse produit une écriture corporelle, concentrée et visionnaire, qu'une écriture dialoguée ou descriptive ne pourrait rendre fidèlement. Par contre, la danse inspirerait une écriture poétique chorégraphique qui tendrait même s'y substituer :

> « Ce me plaît, rattacher, l'une à l'autre, ces études, par une annotation : quand y invite un sagace confrère qui consentit à regarder le rendu plastique, sur la scène, de la poésie – d'autres évitent-ils de trahir, au public ou à soi, que jamais, avec la métamorphose adéquate d'images, ils ne disposent qu'un Ballet, représentable ; quels élans et si plus spacieux, que multiplie à la vision leur strophe »[3].

[1] Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op. cit.*, p. 174.
[2] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, pp. 174, 176 et 177.
[3] *Ibid.*, p. 178. Ce paragraphe évoque l'étude de Georges Rodenbach sur la danse publiée dans *Le Figaro* du 5 mai 1896.

Dans ce passage énigmatique, écrit exprès pour *Divagations*, le poète se proclame indirectement et même à contre cœur l'adepte d'un seul ballet, littéraire, mais néanmoins « représentable ». L'écriture chorégraphique qu'il évoque ici brièvement annonce, ou mieux, prépare le public à la divulgation du poème novateur de tous points de vue que sera *Un Coup de dés*. Le voile animé de la danse s'avère donc être le point de départ d'un poème qui aspire à s'y rendre supérieur et à devenir lui-même un spectacle. Un passage concis de « Parenthèse », qui évoque les représentations annulées de *Lohengrin* de Richard Wagner à l'Eden-Théâtre en mai 1887, dévoile cette prétention du poète à générer une concordance et en même temps une concurrence entre le vers et la musique instrumentale d'une part, et d'autre part entre le vers et la danse :

> « A défaut du ballet y expirant dans une fatigue de luxe, voici que ce local singulier deux ans déjà par des vêpres dominicales de la symphonie purifié bientôt intronise, non pas le cher mélodrame français agrandi jusqu'à l'accord du vers et du tumulte instrumental ou leur lutte (prétention aux danses parallèle chez le poète) »[1].

Événements sociaux de grande envergure, les concerts deviennent à l'époque, et beaucoup d'écrivains en témoignent, de nouvelles manifestations du sentiment religieux[2]. Aussi Mallarmé leur consacre-t-il un article au titre évocateur de « Plaisir sacré », premier volet d'un triptyque intitulé « Offices », dont les deux autres études sont consacrées au modèle liturgique. Comme plusieurs de ses contemporains, Mallarmé voit dans les concerts de nouvelles « vêpres dominicales » ainsi qu'un « lavage dominical de la banalité »[3] (retenons cette métaphore baptismale, qui renforce l'assimilation de la musique à l'aquatique). La musique, constate-t-il, « s'annonce le dernier et plénier culte humain »[4]. Cependant, il ne se contente pas seulement de signaler la dimension religieuse des concerts. Bien plus, il entend analyser cette forme inédite de religiosité pour voir si elle est authentique et pour en tirer des leçons pour l'art poétique et dramatique.

En 1874, dans *La Dernière Mode*, Mallarmé écrivait déjà que la musique prenait les allures d'un véritable culte, « [envahissant] un à un les théâtres de la ville, et que « son prodigieux avantage [était] d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très profondément, les rêveries les plus subtiles ou les plus grandioses »[5]. A la fin de 1893, dans la version initiale de « Plaisir sacré », publiée dans *Le Journal* du 5 décembre, le

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Parenthèse », *op. cit.*, p. 190.
[2] Bertrand Marchal signale que c'est devenu même un lieu commun de l'époque (*La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 270).
[3] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 237.
[4] *Ibid.*, p. 236.
[5] Voir J. X., « Chronique de Paris », *La Dernière Mode*, septième livraison du 6 décembre 1874, *op. cit.*, p. 622.

poète note qu'il lui semble reconnaître l'influence du chant jusque dans la peinture et la sculpture contemporaines, voire même dans les discours parlementaires dont le ton vaut plus que le contenu[1]. Cependant, s'il est un auditeur passionné de concerts, comme il avoue dans « Plaisir sacré »[2], il reste partout un « intrus familier »[3] qui défend la supériorité de la humble parole et qui cherche, comme tant d'autres à l'époque du vers libre, « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien »[4].

L'ouverture de « Parenthèse » présente la production musicale de l'orchestre comme un déferlement d'eau :

> « Cependant non loin, le lavage à grande eau musical du Temple, qu'effectue devant ma stupeur, l'orchestre avec ses déluges de gloire ou de tristesse versés, ne l'entendez-vous pas ? dont la Danseuse restaurée mais encore invisible à de préparatoires cérémonies, semble la mouvante écume suprême »[5].

La musique transporte l'imagination du spectateur au milieu de l'océan, dont une danseuse, pareille à Loïe Fuller, mais absente dans ces cérémonies seulement préparatoires de celles à venir, figurerait « la mouvante écume suprême ». « Plaisir sacré » comprend une autre représentation aquatique de l'orchestre. L'ensemble instrumental est, cette fois, le bassin dans lequel se mire le feuillage automnal avec son « proche éparpillement du doigté lumineux »[6]. Dans cette vision moins orageuse, l'orchestre devient le miroir de la splendeur dorée qui marque, en automne, la fin du cycle annuel, comme le rideau de Valvins éclairé par la rampe est celui du ciel crépusculaire journalier[7]. Ces images aquatiques de l'orchestre, évoquées

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 236.

[2] De nombreuses sociétés de concerts se produisaient avec beaucoup de succès à l'époque : Concerts Pasdeloup, Société des concerts du Conservatoire, Concerts Lamoureux, Concerts Colonne. Comme l'a montré Bertrand Marchal, Mallarmé était un auditeur fidèle des concerts dominicaux Lamoureux qui avaient lieu, de la fin de l'automne à la fin du printemps, au Cirque d'Eté. Il semble y avoir été initié par Edouard Dujardin en 1885, au temps où celui-ci lançait *La Revue wagnérienne* (Bertrand Marchal, « Les Concerts dominicaux », *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 269-288). Selon divers témoignages, Mallarmé occupait invariablement la même place, sur la banquette du promenoir, et prenait des notes pendant le concert. Voir aussi Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 325 : « au concert Lamoureux […] il occupe toujours la même place, à droite sur la banquette, derrière le fauteuil 58, songeur et griffonnant quelques notes riches en aperçus analogiques ».

[3] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 236.

[4] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.

[5] Stéphane Mallarmé, « Parenthèse », *op. cit.*, p. 189.

[6] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 235.

[7] Bertrand Marchal fournit une belle analyse des rapports entre la musique et la nature qui ressortent des passages d'ouverture de « Plaisir sacré » : « dans la mythologie solaire, l'automne reproduit à la dimension de l'année la figure quotidienne du couchant, et apparaît ainsi comme un temps de suspens magique entre la lumière et l'ombre, entre l'éclat du soleil estival et la longue nuit de l'hiver. Or ce temps de suspens annuel du soleil d'équinoxe se reproduit symboliquement dans le bras levé du chef d'orchestre, si bien que la baguette suspendue pour l'attaque orchestrale qui va déchaîner l'obscurité musicale évoque le "doigté lumineux" d'un rayon de soleil miraculeusement tendu avant la dispersion nocturne, comme si dans ce concert d'obscurité il n'y avait de lucide, à défaut du public, que le magique "bâton directeur" » (Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 278).

aussi dans l'interprétation de la danse sibylline de Loïe Fuller dans « Autre étude de danse »[1], rattachent expressément les recherches mallarméennes d'une parole musicale à l'espace fictionnel de ses poèmes, notamment à *Un Coup de dés*.

Or, dans « Autre étude de danse », Loïe Fuller se meut dans le « bain terrible des étoffes », rendant ainsi visible le décor qui « gît, latent dans l'orchestre ». Elle transpose merveilleusement les sonorités en tissus, et à Mallarmé d'ajouter : « (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) »[2]. L'eau, le tissu sont donc, tous les deux, des métaphores fonctionnelles interchangeables qui rendent possible l'échange entre des travaux textuels, de forme et d'invention, et des rêves scéniques.

Au concert, le rôle de la danseuse – « inconsciente révélatrice » – de réaliser « cette transition de sonorités aux tissus »[3] est transféré à la foule spectatrice, tout aussi inconsciente que la ballerine. La foule et la femme sont identifiées non seulement lors des représentations imaginaires des poèmes en prose, mais aussi d'un article à l'autre, d'un art de la scène à l'autre, de la danse à la musique classique. Dans « Le Mystère dans les lettres », Mallarmé décrit la foule agitée par l'obscurité de certains écrits, comme une femme :

> « Sa crédulité [de la masse] vis-à-vis de plusieurs qui la soulagent, en faisant affaire, bondit à l'excès : et le suppôt d'Ombre, d'eux désigné, ne placera un mot, dorénavant, qu'avec un secouement que ç'ait été elle, l'énigme, elle ne tranche, par un coup d'éventail de ses jupes : "Comprends pas !" – l'innocent annonçât-il se moucher »[4].

Dans « Plaisir sacré », la foule des concerts compose également une féminité démultipliée. Sa toilette devient alors la transposition à demi consciente de la mélodie orchestrale :

> « Parure – si la foule est femme, tenez, les mille têtes. Une conscience partielle de l'éblouissement se propage, au hasard de la tenue de ville usitée dans les auditions d'après-midi : pose, comme le bruit des cymbales tombé, au filigrane d'or de minuscules capotes, miroite en le jais ; mainte aigrette luit divinatoire. L'impérieux velours d'une attitude coupera l'ombre avec un pli s'attribuant la coloration fournie par tel instrument. Aux épaules, la guipure, entrelacs de la mélodie »[5].

La tenue de ville des spectateurs, comme celle de la femme exhibée dans « La Déclaration foraine », devient une partie signifiante du spectacle. Le filigrane d'or des chapeaux, le jais, les aigrettes, le velours plié des habits, la dentelle sur les épaules reflètent les lueurs et les ombres de l'orchestre, symbolisant une conscience partielle, comme le lustre

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 175. Voir aussi notre chapitre « La petite maison de Socrate », p. 256.
[2] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, pp. 174-176.
[3] *Ibid.*, p. 175.
[4] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 230.
[5] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 237.

aux multiples facettes de la salle. Tous ces détails vestimentaires semblent également former une écriture sinueuse, comparable à celle de la danseuse.

La réflexion sur la messe en tant que modèle des fêtes à venir et plus précisément de la consécration de l'hostie en tant que « prototype de cérémonials »[1] permet au poète d'imaginer, plus concrètement et de manière moins dispersée peut-être, ce que pourrait être un spectacle futur gratifiant pour l'individu moderne, peu satisfait par son quotidien insignifiant. Le poète devient là aussi, encore une fois, un « intrus familier » : « L'intrusion dans les fêtes futures », nomme-t-il cette fois laconiquement sa réflexion ultérieure. Il suspend métaphoriquement « le lourd lustre, évocateur multiple de motifs »[2], comme lui apparaît sa propre vision, esquissant quelques aspects des fêtes futures tels qu'il se les représente. Comme pendant ses réunions de mardi, il se laisse aller à imaginer une représentation potentielle.

Le spectacle aurait lieu dans un amphithéâtre pouvant contenir une assemblée nombreuse, donnant l'impression d'«une aile d'infinité humaine »[3]. En guise d'ouverture, un homme, dieu ou Type, traverserait la multitude qui bifurque, effrayée, comme si un abîme avait été creusé par cette épiphanie. Le jeu silencieux de l'acteur-officiant ne se limiterait donc pas à la scène. Initialement, il diviserait symboliquement le lieu des spectateurs en gardant une distance par rapport à eux qui s'avère sacrée puisqu'elle provoque de l'effroi. En s'écartant, les spectateurs participent physiquement à la symbolisation d'une division essentielle, infiniment douloureuse, de l'être, figurée ensuite par la coupure et la frontalité à l'italienne entre la salle et la scène[4].

« Représentation avec concert », rajoute Mallarmé, en commentant longuement la fonction identificatoire de la musique instrumentale. La musique fusionne ce que la représentation sépare pour fabriquer du sacré, la salle et la scène, l'assistance et le mythe :

> « Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage ».

La foule, nommée ouvertement « assistance » puisqu'elle participe directement à la consécration du mythe, semble de nouveau s'être écartée de la scène, répétant ainsi son premier mouvement. L'espace devenu ainsi vacant, rempli par les arabesques lumineuses de

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[2] *Ibid.*, p. 240.
[3] Pour la description des fêtes futures que nous commentons ci-dessous en détail, *id.*
[4] A propos de la représentation de *Renée* de Zola, Mallarmé écrit : « Voilà une théorie tragique actuelle ou, pour mieux dire, la dernière : le drame, latent, ne se manifeste que par une déchirure affirmant l'irréductibilité de nos instincts » (Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 236).

l'orchestre, représente le lieu de l'union virtuelle de ce qui reste fondamentalement séparé. Ce lieu de l'identification réussie, mais quand même douloureuse, du moi momentanément pacifié, mais quand même divisé, est l'équivalent laïc de la « nudité de lieu » à l'église que « le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer »[1]. Un vide que décorent abondamment les arabesques mouvantes de fumée parfumée.

Grâce à la « flottaison », au pouvoir suggestif de l'orchestre, l'action ne s'isole plus des spectateurs. Ceux-ci ne sont plus des témoins qui de leur place observent ce qui arrive sur les planches, mais s'identifient au héros, tour à tour, « circulairement », à travers les tourments et la gloire que communique la musique :

> « L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros – douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacées sur son geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous »[2].

A l'identification à l'ancienne, du spectateur si bien illusionné par la fable qu'il oublie d'être au spectacle, succèderait une identification nouvelle, musicale et circulaire comme celle de la communion eucharistique. Comme l'écrit Alice Folco, « la musique a une vertu "circulaire" »[3] parce que, même si, par le rideau qu'elle forme, elle maintient la séparation de la salle et de la scène consacrée par le dispositif théâtral à l'italienne, par sa circularité elle réussit néanmoins à mettre en place un dispositif imaginaire tout à fait autre, qui se superpose à la frontalité existante et compense la douleur de la division essentielle du moi que celle-ci rend perceptible.

L'orchestre n'accompagne plus mais génère l'action, sous la forme d'un orage de sons et en même temps d'émotions qui semble se mouvoir à la fois grâce au geste de l'acteur et à la participation physique invisible des spectateurs, à cette marée que représente leur être ensemble. Comme Artaud plus tard, Mallarmé a l'intuition que la partition sonore doit agir sur les sens des spectateurs pour générer dans leur cerveau une foule d'images contrastées[4].

Offrant un spectacle plutôt statique, l'acteur paraît déplacer un « bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes » pour dévoiler à tous sa nudité statuaire qui ne représente « personne ». La formulation de Mallarmé qui place un signe d'égalité entre personne et tous rappelle ici, dans le contexte d'un théâtre rituel rêvé, les aphorismes comiques, totalisants, des

---

[1] *Ibid.*, p. 242.
[2] *Ibid.*, p. 240.
[3] Alice Folco, *op. cit.*, p. 248.
[4] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

groupes marginaux des années 1880. L'énonciation mallarméenne change le statut représentationnel du personnage, en mettant au contraire en évidence sa valeur allégorique et universelle. Selon Mallarmé, il s'agit d'un « mystère » qui n'est pas représentatif, comme le mystère grec. Ce mystère, écrit le poète, est « plus "objectif", détaché, illusoire », et, contrairement à ce que dit Aristote de la catharsis, produit un frisson, mais n'attache pas de terreur au « pli » des « robes spectatrices »[1]. Le mystère moderne serait à rapprocher plutôt de la Passion, dont le poète entend élargir l'acception canoniale. Les hymnes qui célèbrent au cours de l'année la vie du Christ lui apparaissent comme un « feu tournant » (on reconnaît ici, une fois encore, la métaphore pyrotechnique du texte), « une assimilation humaine à la tétralogie de l'An »[2]. Le mystère de la Passion, tel que Mallarmé le décrit allusivement et semble le concevoir, serait un ensemble de textes lyriques qui confronterait le « théâtre que l'esprit porte »[3] au cycle des saisons[4].

Les différentes fonctions de la musique instrumentale qui est un « rideau de symboles, de rythmes » – la fonction identificatoire, la fonction poétique et la fonction allégorisante[5] – font également l'objet de l'étude que Mallarmé consacre au drame musical wagnérien. Avant

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] Le *mistere* médiéval a une double étymologie : il renvoie d'une part au *ministerium*, « métier », « œuvre manuelle », « entreprise », et d'autre part au *mysterium*, « office liturgique », « service religieux », « mystère de la foi ». On retrouve chez Mallarmé ces deux connotations, d'artisanat et d'office liturgique. Comme au Moyen Age, le mystère doit constituer une fête pour la cité, une liturgie civile répondant à un besoin religieux, à travers laquelle l'individu retrouve et réaffirme les fondements de sa foi. Le mystère mallarméen, tel que nous pouvons l'imaginer à partir de sa prose, emprunte plusieurs traits au mystère médiéval, sans pour autant constituer une reprise, même moderne, du répertoire médiéval, comme celle pratiquée par le Théâtre d'Ombres du Chat Noir. Néanmoins, le mystère de la Passion évoqué par Mallarmé rappelle les mystères médiévaux de la Passion, qui racontent toute la vie du Christ et son sacrifice rédempteur (quand ils ne commencent pas par les débuts de l'humanité et le péché originel). Ces Passions deviennent au XVe siècle de grands mystères cycliques, comportant des milliers de vers. Elles sont divisés en journées (réparties parfois en deux demi-journées) et peuvent durer jusqu'à quarante jours. Régies par une volonté de totalisation, elles mettent en scène l'univers entier, avec les personnages les plus variés et les styles les plus contrastés, mélangeant sans retenue le religieux et le comique, le sublime et le trivial. Comme le note Charles Mazouer à propos de la « confection » du texte, la dramaturgie éclatée et morcelée de ces vastes mystères ambitieux impose à l'auteur (la plupart du temps anonyme) un véritable travail de montage et de *tissage*, pour relier entre eux les différents épisodes (Charles Mazouer, *Le Théâtre français du Moyen Age*, Paris, Sedes, 1998). C'est aussi sous cette forme que Mallarmé envisage le travail artisanal du poète à la fin du XIXe siècle.
[5] Selon Michel Bernard, la fonction pragmatique ou poétique de la musique est de loin celle qu'on apprécie le plus aujourd'hui : « la musique, quelle qu'elle soit, ne se contente plus ici d'accompagner en l'annonçant, la décrivant, l'exprimant, la signifiant, la contredisant et la ponctuant, une action théâtrale reconnue seule comme originelle et originale, mais vise à produire elle-même cette action et sa théâtralité véritable » (Michel Bernard, « Musique et théâtre », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* II, *op. cit.*, p. 1160). L'ordre des fonctions que nous choisissons ici est celui qu'établit l'argumentation de Mallarmé, non seulement dans « Catholicisme », mais aussi, de manière plus disséminée, dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français ». De son côté, Michel Bernard ne mentionne pas la fonction identificatoire et celle allégorisante de la musique dans son analyse des principales fonctions de la musique lors d'un spectacle.

tout, la musique est « génératrice de toute vitalité »[1]. Elle « épand » un « vivifiant effluve » qui anime et donc confère de la vraisemblance à un acte scénique qui désormais n'imite plus la réalité, mais devient allégorique (« vide », « abstrait », « impersonnel »)[2]. Dans l'interprétation mallarméenne du drame wagnérien, on retrouve déjà la métaphore statuaire du théâtre. Le mime est une statue que seule la musique parvient à mettre en mouvement, à faire agir : « un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue »[3]. La musique ensorcèle le spectateur et le fait ainsi croire à ce qu'il voit, alors que l'ancien théâtre se contente uniquement de commander « de croire à l'existence du personnage et de l'aventure »[4].

Même si, selon Mallarmé, Wagner réconcilie, non sans péril pour chacun des arts qu'il juxtapose, la musique envoûtante avec le théâtre traditionnel qui met en scène des personnages et une aventure, il réussit quand même à « confond[re] les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas » ; de cette manière, le personnage est transformé en une « déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords »[5]. Le héros semble « reculé ainsi à des commencements », éloigné du spectateur par la brume et la vapeur émises par l'instrumentation, devenant presque un symbole[6].

Dans deux articles élaborés à dix ans de différence, « Richard Wagner » et « Catholicisme », où des spectacles musicaux nourrissent le rêve d'une représentation populaire radicalement novatrice, on rencontre donc des métaphores textiles similaires de la musique : les « invisibles plis d'un tissu d'accords » qui habillent le personnage wagnérien deviennent, dans la représentation avec concert que Mallarmé imagine dans son étude de la liturgie catholique, « le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes » que le mime ouvre sur sa statue. Cette métaphore doit nécessairement être mise en rapport avec l'exigence d'une parole scénique musicale, semblable à une certaine forme de chant, qui prend appui sur différentes écritures dramatiques contemporaines, de Zola ou d'Henri Becque dans « Le Genre ou des modernes », de Dujardin et de Maeterlinck dans « Planches et feuillets » et de Banville dans « Solennité »[7]. Le vers de Dujardin est loué, par exemple, parce qu'il est « ce

[1] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 155.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 154.
[5] *Ibid.*, p. 156.
[6] *Id.*
[7] C'est l'ordre des fragments critiques établi par Mallarmé dans la section « Crayonné au théâtre » de *Divagations*. C'est un ordre chronologique, sauf pour « Planches et feuillets » et « Solennité ». Dans « Planches

tissu transformable et ondoyant »[1], la même étoffe qui sert ailleurs à dépeindre la musique. La métaphore du tissu musical fournit ainsi indirectement une comparaison pour le rôle de l'expression verbale en scène qui relie et approfondit les réflexions disparates que fait Mallarmé à propos de ces écritures actuelles.

La musique des mots

Dans « Richard Wagner », dont la composition, rappelons-le, remonte à 1885, les diverses considérations sur le rôle de la musique sont complétées par une seule remarque sur le texte potentiel de la représentation populaire rêvée. A cette occasion, Mallarmé lance pour la première fois l'appellatif générique « Ode » :

> « A moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode »[2].

Il est à noter que, dès le début, la musicalité du texte, son rythme sont aussi associés à la visibilité textuelle et notamment au double jeu de la pagination. Dans « Richard Wagner », cette idée est seulement suggérée par la métaphore textuelle de « la page des Cieux », reprise dans « Crayonné au théâtre » avec la formule « la pièce écrite au folio du ciel »[3]. Par contre, l'idée est explicite dans la lettre autobiographique que Mallarmé adresse à Paul Verlaine le 16 novembre 1885, qui associe également l'agencement architectural du livre, son rythme, à l'« Ode » :

> « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode »[4].

---

et feuillets », Mallarmé inverse les fragments de manière significative, en parlant d'abord de Dujardin et ensuite de Maeterlinck. Tandis que « Planches et feuillets » est un montage de fragments rédigés en 1893, « Solennité » est, comme « Le Genre ou des modernes », basé sur les « Notes sur le théâtre » de la *Revue indépendante* qui remontent à 1887. A posteriori, Mallarmé semble disposer les fragments, et les auteurs dont il traite, dans l'ordre de leur importance pour sa réflexion concernant un langage musical.

[1] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 194.

[2] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 157.

[3] En décrivant le théâtre qui attire la « Critique », Mallarmé affirme qu'il « montre seulement une représentation, pour ceux n'ayant point à voir les choses à même ! de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme » (Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, pp. 161-162).

[4] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *op. cit.*, p. 586. Dans « Planches et feuillets », « le volume ouvrant des pages parallèles » « confronte » les « types » et les « accords » d'« un théâtre, inhérent à l'esprit » que tout observateur lucide de la nature « porte avec soi ». Le poète rajoute un peu plus loin : « Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! ou j'y perçois, discret, le drame » (*op. cit.*, pp. 195-196). La symétrie et en même temps la tension instaurées par

Ces réflexions seulement amorcées au seuil de *Divagations* vont être couronnées dans l'analyse du *Forgeron* de Théodore de Banville, dans « Solennité », par la description de ces « scènes héroïques » comme une « ode à plusieurs voix » et de « l'Ode » avec majuscule comme le texte le plus approprié aux cérémonials futurs de l'humanité :

> « J'imagine que la cause de s'assembler, dorénavant, en vue de fêtes inscrites au programme humain, ne sera pas le théâtre, borné ou incapable tout seul de répondre à de très subtils instincts, ni la musique du reste trop fuyante pour ne pas décevoir la foule : mais à soi fondant ce que ces deux isolent de vague et de brutal, l'Ode, dramatisée ou coupée savamment ; ces scènes héroïques une ode à plusieurs voix »[1].

Chant de louange, l'ode peut célébrer aussi bien des dieux ou des hommes vertueux qu'un sentiment intérieur comme l'amour. L'ambivalence du genre pouvant embrasser à la fois ce qui est héroïque et ce qui est personnel, une transcendance et une intériorité, ne peut que convenir à Mallarmé. Genre ouvert et varié, qui connaît différentes formes depuis l'Antiquité – pindarique, saphique, anacréontique, horatienne – l'ode est caractérisée par une grande liberté d'allure que Du Bellay vantait déjà dans sa *Défense et Illustration de la Langue française* : « … et l'ode peut courir par toutes manières de vers librement, voire en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace qui a chanté en dix-neuf sortes de vers »[2]. Après une période d'étiolement au XVIIIe siècle, les poètes romantiques la remettent à l'honneur, en créant « l'ode moderne »[3]. Perpétuant la variété des formes, Lamartine et Hugo composent des odes en strophes hétérométriques. Plus proche de Mallarmé, Théodore de Banville, le « musicien de mots »[4] vénéré, auteur des *Odes funambulesques*, va même jusqu'à affirmer dans son *Petit traité de poésie* que « l'Ode […] a absorbé tous les genres poétiques, […] elle est devenue toute la poésie moderne, […] ses moyens d'expression ont varié à l'infini avec les impressions et les sentiments qu'elle a dû peindre […] »[5]. L'ode devient le genre suprême parce qu'elle englobe tous les rythmes poétiques. A elle seule, elle est un concentré de l'histoire poétique de l'Occident. Dans la préface des *Odes funambulesques*, Banville relie également l'ode à la fonction communautaire du chœur antique et déplore son absence dans la comédie contemporaine :

---

deux pages du livre complètent la musicalité de l'ensemble. La musicalité comporte donc nécessairement une dimension visuelle.

[1] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 202. « Scènes héroïques » est le sous-titre du *Forgeron*.

[2] Joachim Du Bellay, *Défense et Illustration de la Langue française*, dans *Les Regrets*, Paris, Gallimard, 1996, p. 239.

[3] Victor Hugo cité dans Jean Vignes, « Ode », *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 422.

[4] Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville », *Divagations*, *op. cit.*, p. 144.

[5] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie*, Paris, Le Clère, 1872, p. 139.

« il manque les chœurs, ces Odes vivantes qui font passer des Personnages aux Spectateurs du drame la même coupe remplie jusqu'au bord d'un vin réparateur […] Il manque toujours le chœur, ou du moins ce mot, ce cri, ce signe qui invite à la communion fraternelle »[1].

Mallarmé est certainement sensible à l'étymologie de ce mot grec qui signifie chant, poème lyrique chanté ou dit avec accompagnement de musique. Comme Eustache Deschamps qui, au XIVe siècle, rompt le lien entre la mélodie et la poésie, en distinguant deux musiques dans son *Art de dictier*, celle « naturelle » de la langue poétique et celle « artificielle » des instruments[2], Mallarmé traite de la rivalité entre la musique instrumentale et la parole poétique mais s'applique, par contre, à inverser la hiérarchie de la poésie et de la musique en ce qui concerne leur rapport à la matérialité naturelle. Alors que dans son hommage à Théodore de Banville, sans doute sous le charme de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, il vante la capacité suggestive des instruments – « Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique » – et récrimine l'art lyrique, « de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature »[3], dans « Crise de vers », en élargissant le sens habituel de la musique, il défend une idée contraire. S'appropriant les vertus de la musique symphonique, la parole intellectuelle doit instaurer une nouvelle musicalité qui rende à merveille « l'ensemble des rapports existant dans tout » que Mallarmé nomme, avec majuscule, « Musique » :

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit, avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique[4].

La signification que Mallarmé attribue à « Musique » a partie liée avec « l'Idée » et cette intériorité irreprésentable que Mallarmé désigne en se servant de métaphores musicales,

---

[1] Théodore de Banville, *Odes funambulesques*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857, pp. V et VIII.
[2] Michèle Gally, « Lyrisme », *Le Dictionnaire du littéraire*, *op. cit.*, p. 358. Michèle Gally signale également que le terme « lyrique » apparaît en français au XVe siècle, après la séparation de la musique et de la poésie.
[3] Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville », *op. cit.*, p. 144.
[4] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212. Pour une analyse pointue des relations de la poésie et de la musique chez Mallarmé et leurs rapports avec l'Idée, voir Mary Shaw, « Music : « le dernier et plénier culte humain », *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, *op. cit.*, pp. 29-49.

« mélodie, qu'il s'agit de renouer », « nœud rythmique », y compris dans ses notes sur *Renée* de Zola que nous n'avons pas encore mentionnées : « Ainsi et selon cette tenue, commence en laissant s'agiter chez le spectateur le sourd orchestre d'en dessous et me subjugue sa Phèdre, *Renée* »[1]. Souvent évoquée par le mot « rythme », l'Idée mallarméenne est, comme écrit Mary Shaw, infiniment mobile : « elle résulte d'un nombre illimité de relations qui sont elles-mêmes toujours en mouvement »[2]. La métaphore mélodique du nœud et la description récurrente de la Musique et de l'Idée comme un ensemble de rapports relèvent de la même image fondamentale du tissu.

Dans une lettre à Edmund Gosse de 1893, le remerciant d'une clairvoyante remarque à son égard, Mallarmé explique, en invoquant l'étymologie, ce qu'il entend par Musique, à savoir « Idée ou rythme entre les rapports », expression très proche de celle qu'il emploie dans « Crise de vers » pour parler de la Musique :

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole, où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel ; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. Les poëtes de tous les temps n'ont pas fait autrement et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique[3].

La « Musique » ne se limite pas uniquement à la musique traditionnelle du vers, qui résulte des assonances et des allitérations. Elle désigne, bien plus, l'au-delà produit par un certain espacement de la parole. La comparaison visuelle des lignes et des interlignes avec les touches noires et blanches du piano souligne qu'il s'agit d'une mise en rapport aussi bien sonore que graphique des mots entre eux. Les cordes à boyaux et les pistons de l'orchestre,

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 187.

[2] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, *op. cit.*, p. 42 : « […] the term *rythme* underscores the dynamic, unstable quality of the Idea, the fact that it results from an unlimited number of relationships that are themselves ever in flux » (c'est nous qui traduisons).

[3] Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, citée dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 614. Mallarmé se réfère à la fois à *mousikê*, l'art divin des Muses, et à *harmonia* qui signifie ajustement, assemblage, juste proportion, harmonie d'un tout, ordre harmonieux, accord de sons.

tout cet attirail industriel qui donne naissance à la musique instrumentale, disparaissent pour laisser la place à un orchestre littéraire, silencieux.

Lorsque, dans son étude du *Forgeron*, Mallarmé imagine une « Ode, dramatisée ou coupée savamment et définit les « scènes héroïques » de Banville comme « une ode à plusieurs voix », il met justement l'accent sur la fragmentation et l'organisation spatiale des morceaux. La dramatisation de l'ode consiste donc en une disposition scripturale fragmentaire correspondant à une polyphonie, terme qui dans la musique vocale ou instrumentale se réfère à une superposition de lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes. L'intérêt de Mallarmé pour le modèle grec de l'ode pindarique, avec sa structure tripartite et hétérométrique, utilisée par Swinburne pour les chants du chœur, montre que le poète associe essentiellement l'ode à une choralité musicale[1].

Certaines écritures dramatiques et poétiques contemporaines inspirent à Mallarmé bon nombre de réflexions disparates qui concernent la musicalité textuelle et que son étude de la tragédie de Swinburne anticipe avec beaucoup de clairvoyance. Dans « Le Genre ou des modernes », le poète examine, entre autres, les productions d'Henri Becque, auteur de transition qui reste fidèle à la « simple et superbe tradition » de « l'ancien genre classique », mais qui « ne gêne, ni ne masque l'avenir »[2]. Selon Mallarmé, Becque construit les types et l'action de ses pièces comme une « harmonie ». « Les Honnêtes femmes », pièce de 1880 entrée à la Comédie Française en 1886[3], est poétique grâce à sa musicalité, à sa construction qui renvoie le lecteur réceptif à la structure d'un concert :

---

[1] Alice Folco attire l'attention sur le fait que le modèle grec de l'ode intéresse Mallarmé dès 1876 (Alice Folco, *op. cit.*, p. 260). Dans son étude de la tragédie de Swinburne *Erechteus*, publiée dans *La République des lettres* du 20 février, Mallarmé insiste sur la musicalité de cette pièce : « Odes maintenant, à strophes et antistrophes, puis épodes de chœurs ajoutés à tout ce long hymne, l'un notamment dépeignant et imitant le passage épouvantable du Vent du Nord, composent une sublime musique de trompettes ou de flûte lente qui, longtemps après sa cessation, se mêle encore à la voix du personnage en scène et la soutient. Je signale aussi dans des proportions parfois presque inconnues, le silence : profond, divin, gisant dans l'âme des lecteurs ; et d'où se détachent par moments tel vers de l'un à l'autre envoyé par un homme ou une femme puis des distiques ou des tercets, comme autant de motifs purs vibrent sur un fond d'émotion la plus subtile et la plus noble » (Stéphane Mallarmé, « Erechteus », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 442). Le modèle grec de l'ode pindarique, utilisé pour les chants du chœur, correspond à un personnage collectif que certains écrivains comme Banville voudraient faire revivre sur les planches. Les réflexions de Mallarmé sur la musicalité de la tragédie de Swinburne annoncent ses remarques sur la musicalité de certaines écritures contemporaines. L'évocation verbale de certains instruments ou de phénomènes naturels est un fond sonore qui module et met en valeur la voix et le dialogue des personnages même longtemps après qu'ils ont cessé. En même temps, Mallarmé montre qu'il s'agit aussi d'une musicalité graphique : il souligne l'emploi inhabituellement long du silence, des blancs sur le papier qui font résonner autrement, comme des « motifs purs », un vers ou un petit groupe de vers. Comme écrit Alice Folco, cette musique-là anime le dialogue et se mêle au fil de la fable.

[2] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 183.

[3] Cette même année, une autre pièce de Becque, *Michel Pauper*, créée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1870, est reprise à l'Odéon. Comme l'a montré Jean-Claude Yon, les pièces de Becque ne sont jouées qu'avec difficulté, après maints refus de la part de différents théâtres. La création le 14 septembre 1882 de sa comédie en

« je ne laisserai par exemple tel acte parfait dans une manière, sans marquer qu'il a, comme le doit tout produit même exquisement moyen et de fiction plutôt terre à terre, par un coin, aussi sa puissante touche de poésie inévitable : dans l'instrumentale conduite des timbres du dialogue, interruptions, répétitions, toute une technique qui rappelle l'exécution en musique de chambre de quelque fin concert de tonalité un peu neutre »[1].

Le dialogue des personnages évoque la musique de chambre et l'interaction d'un petit nombre de musiciens. Les timbres du dialogue suggèrent des instruments distincts, tandis que la structure d'ensemble avec ses interruptions et répétitions ressemble à celle d'un concert.

De la même manière, la « farce » d'Henri Meilhac *Gotte* est perçue comme une « partition » « tue selon un rythmique équilibre dans la structure »[2]. Des scènes « contrastées et retournées » se répondent d'un acte à l'autre, figurant par des allées et venues en tous les sens la voltige de la Fantaisie. Et la phrase avec laquelle Mallarmé conclut son commentaire de la *Revue indépendante* du 1er février 1887 souligne que cette structure met bien en évidence une « essentielle figure »[3], une figure de l'Idée : « Ainsi dans un ouvrage dramatique savant, réapparaît, lisible au regard critique et certain, l'*être aux ailes de gaze* initial, à qui sont les planches »[4]. La musique d'un texte est donc avant tout l'effet d'une structure de symétries, d'oppositions et de retournements.

« Planches et feuillets » multiplie les modèles musicaux, en s'appuyant principalement sur le vers de Dujardin dans *La Fin d'Antonia* et les répliques raréfiées de Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande*. Une transition du texte dramatique de Dujardin à celui de Maeterlinck

---

quatre actes *Les Corbeaux* à la Comédie-Française marque un retournement de situation, mais les reprises de ses pièces restent cependant très discutées et font de Becque un précurseur de toute une nouvelle génération qui recherche une représentation de la vie et de la vérité au théâtre, de Jean Jullien et d'Antoine que Becque admire sans retenue (Jean-Claude Yon, « Henri Becque ou la "vérité vivante" au théâtre », *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, *Etudes théâtrales* 15-16/1999, pp. 13-18).

[1] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 183.

[2] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 184. La première de *Gotte*, comédie en 4 actes d'Henri Meilhac eut lieu le 2 décembre 1886 au théâtre du Palais-Royal. A la fin de décembre 1886, *La Revue d'art dramatique* en donne une description détaillée qui éclaire les commentaires condensés de Mallarmé. Henri Meilhac réunit dans une comédie unique deux actions distinctes, liées l'une à l'autre par une destination touristique très prisée par tous les personnages, Truc-sur-Mer et, bien sûr, l'erreur d'un notaire qui envoie à la bonne d'un ménage bourgeois, Gotte, une lettre lui annonçant un héritage de dix-huit millions, destinée en réalité à une jeune femme, Marcelline Lahirel, mariée à un homme de cinquante ans très jaloux. Chaque volet propose une intrigue à trois personnages, un homme et deux femmes dans le premier cas, une femme et deux hommes dans le second. Dans les deux parties, le troisième personnage, amoureux, essaie de s'interposer entre l'homme et la femme, mais après maints retournements imprévus n'y parvient pas. Il ne se passe donc, en fin de compte, rien. Les nombreux échos entre ces deux parties semblent échapper à l'auteur de la rubrique de critique dramatique de *La Revue d'art dramatique*, Emile Morlot, qui critique sans ménagement ce défaut d'unité d'action (*La Revue d'art dramatique*, tome IV octobre-décembre 1886, Genève, Slatkine Reprints, pp. 386-391).

[3] L'expression appartient à Mallarmé dans sa critique du *Crocodile* de Victorien Sardou dans *La Revue indépendante* du 1er février 1887 (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 287). *Le Crocodile* fut représenté le 21 décembre 1886 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

[4] *Ibid.*, p. 288.

est réalisée par des réflexions inspirées d'une part par la polyphonie du drame wagnérien, et d'autre part par les recueils poétiques de deux mardistes, Henri de Régnier et André-Ferdinand Hérold.

De *La Fin d'Antonia* de son ami Dujardin, fondateur de *La Revue* indépendante, même s'il critique les théories métaphysiques trop explicites, Mallarmé admire l'« emploi extraordinaire de la parole » qui semble se diluer en prose, mais qui ne dissimule pas moins des vers. Et Mallarmé explique dans le détail ce « cas rythmique mémorable », qu'il préfère ne pas identifier à la facture wagnérienne, comme le voudrait Dujardin lui-même, mais plutôt rattacher à l'évolution actuelle de la poésie française :

> « Le vers, où sera-t-il ? pas en rapport toujours avec l'artifice des blancs ou comme marque le livret : tout tronçon n'en procure un, par lui-même : et, dans la multiple répétition de son jeu seulement, je saisis l'ensemble métrique nécessaire. Ce tissu transformable et ondoyant pour que, sur tel point, afflue le luxe essentiel à la versification où, par place, il s'espace et se dissémine, précieusement convient à l'expression verbale en scène : un bonheur, davantage ; je touche à quelque instinct. Voici les rimes dardées sur de brèves tiges, accourir, se répondre, tourbillonner, coup sur coup, en commandant par une insistance à part et exclusive l'attention à tel motif de sentiment, qui devient nœud capital. Les moyens traditionnels notoires se précipitent ici. Là, évanouis par nappes, afin de se résumer, en un jet, d'altitude extrême »[1].

Ce sont « la multiple répétition » et le « jeu » des vers typographiques, leur mise en rapport verbale qui rendent perceptible un ensemble métrique dans les vers libres déroutants de *La Fin d'Antonia*[2]. Le commentaire de Mallarmé offre une vision extrêmement dynamique du langage poétique, dont les métaphores textile et aquatiques confirment la valeur musicale. Cette musicalité exceptionnelle proviendrait d'une part de l'espacement ou la dissémination du vers, et d'autre part du tourbillonnement des rimes, dont la description est étrangement semblable à celle de l'architecture dramatique de *Gotte* de Meilhac. Les rimes deviennent des figures florales animées qui accourent, se répondent, virevoltent. Elles parviennent ainsi à produire à elles seules des nœuds capitaux, des centres d'intérêt pour le spectateur, incité de cette manière à faire attention à « tel motif de sentiment ». Le terme « motif », qui évoque d'autres arts que la littérature, souligne bien qu'il s'agit, comme le note aussi Alice Folco[3], non pas d'un sentiment décrit et analysé, mais plutôt d'une esquisse allusive et répétitive,

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, pp. 194-195.

[2] Adrien Remacle, par exemple, le critique dramatique de *La Plume*, est choqué par cette « faute » : « il est impossible de concevoir quelque chose de plus maladroit et de plus indéterminé. Et la langue employée ! Des tierces rimes en vers dits libres, qui sont en réalité des phrases rimantes, emplies de chevilles, de longueurs, de rattrapages enfantins » (*La Plume* n° 101 du 1er juillet 1893, p. 291).

[3] Alice Folco utilise le verbe « broder » qui relève de l'isotopie récurrente de la couture qui nous intéresse ici (*op. cit.*, p. 254)

comme en musique un dessin rythmique, ou dans les arts appliqués, un ornement répété, qui suggèrent plus qu'ils ne représentent directement.

Dans le paragraphe suivant, qui loue la polyphonie instrumentale wagnérienne, mais semble rejeter la voix et le geste trop vivants des dieux ainsi que la décoration matérielle excessive, l'opéra wagnérien est présenté comme un autre modèle musical du langage dramatique[1]. Le poète, rival du musicien révéré, doit se tenir aux seules ressources de la parole et créer « un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé », dont le rôle principal serait d'« entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos »[2]. C'est dans ce contexte que le mot « motif » apparaît de nouveau, avec sa double connotation musicale et décorative. Il est accompagné par deux compléments, le sentiment étant remplacé cette fois par des mots qui suggèrent davantage l'essor imaginatif auquel doit être convié le spectateur :

> « Un ensemble versifié convie à une idéale représentation : des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure que demeure l'idée »[3].

On discerne dans ce passage, une fois encore, la métaphore du nœud, non étrangère à l'art du tisserand, que Mallarmé emploie lorsqu'il désigne le théâtre de l'intériorité. On voit bien que la figure de l'idée surgit d'un traitement à la fois sonore et graphique du texte, dont les fragments s'opposent et se répondent en formant un dessin où se confondent éléments représentatifs et non représentatifs, croupes de sirènes et détails ornementaux. Le rythme, dont la signification est double, simultanément sonore et graphique, est directement associé à un rendu de la pensée en mouvement.

A leur tour, Henri de Régnier, Ferdinand Herold et Maurice Maeterlinck pratiquent une écriture qui, de manière symphonique pour les premiers deux poètes, par « une expresse succession de scènes, à la Shakespeare » pour le dramaturge, « [insère] le théâtre au livre »[4] : à la fois le théâtre intérieur dont il est question auparavant et la scène aux contingences de laquelle, « grossières ou même exquises jusqu'à présent », il faut pourtant extraire « l'œuvre par excellence ou poésie »[5]. L'autonomisation du texte vis-à-vis des conditions matérielles de la représentation implique non pas un rejet absolu du théâtre, comme on pourrait croire, mais

---

[1] L'article de Mallarmé fait référence à la première de la *Walkyrie* de Wagner, dirigée par Edouard Colonne, à l'Opéra, le 10 mai 1893.
[2] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 196.
[5] *Id.*

une croyance en la puissance créative du langage. Ici, plus qu'ailleurs peut-être, Mallarmé lie la poésie au théâtre en comparant recueils poétiques et textes dramatiques. Les ensembles poétiques dont il traite font eux-mêmes ce rapprochement au demeurant, en expérimentant avec de nouvelles formes d'action dramatique. D'une part, Régnier sait « installer, par la convergence de fragments harmoniques à un centre, là même, une source de drame latente qui reflue à travers le poème »[1]. D'autre part, Herold réalise une « multiple partition » où les indications concernant « le port » des acteurs ou le site deviennent elles-mêmes des chants. Mallarmé découvre de nouveau que les œuvres de ces deux auteurs installent des rapports harmoniques entre plusieurs fragments, ressemblant ainsi au lustre de théâtre, et qu'elles créent une musicalité de structure, génératrice d'une action potentielle, en germe[2].

Pour Mallarmé, comme pour de nombreux auteurs de la fin du XIXe siècle, l'action n'est plus la « grande action » cohérente, qui résulte de l'interaction évolutive des personnages[3]. « Une œuvre dramatique, écrit-il en comparant le texte dramatique aux multiples cristaux du lustre de théâtre, montre la succession des extériorités de l'acte sans

---

[1] *Id.* Dans l'article initial, publié dans *Le Nouvel Observateur* le 10 juin 1893, Mallarmé cite la première édition de *Poèmes Anciens et Romanesques* de Régnier, parue en 1890. Entre temps, en 1895, Régnier publie *Poèmes* chez Mercure de France, un recueil qui réunit deux titres antérieurs, *Poèmes Anciens et Romanesques* et *Tel qu'en songe* (1892) qui comprend *La Gardienne*, poème représenté par le Théâtre de l'Œuvre le 21 juin 1894 à la Comédie parisienne. Dans *Divagations*, Mallarmé mentionne ce dernier recueil sans modifier son exégèse. Dans *Une Belle Dame Passa* d'Adolphe Retté, poète éliminé dans la version finale à cause de ses critiques acerbes dans *La Plume*, Mallarmé avait aussi identifié une structure musicale, celle de la suite.

[2] La symphonie est, pour Mallarmé, un des modèles privilégiés du nouveau langage poétique. Etymologiquement, le mot symphonie dérive du grec *symphonia* (*sun*, « avec » ; *phônê*, « son »), «union de sons », « harmonie », « accord », « consonance ». Cette étymologie rend donc parfaitement le terme de Musique, que Mallarmé associe à un ensemble ordonné de rapports. Le plus important genre orchestral, avec le concerto, de la musique occidentale à partir du XVIIIe siècle, la symphonie, issue de l'ouverture d'opéra avec ses trois mouvements vif-lent-vif, comporte un plan en quatre mouvements : allégro, précédé ou non d'une courte introduction lente ; mouvement lent, adagio ou andante ; menuet ou scherzo dansant à trois temps ; finale rapide de forme sonate, ou rondo-sonate. Ces quatre mouvements peuvent correspondre à « la tétralogie de l'An » telle que la comprend Mallarmé (« Catholicisme », *op. cit.*, p. 241), et le poète fait effectivement ce rapprochement en désignant le cycle des saisons comme « la symphonique équation propre aux saisons » (*La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 66). Consacrant la naissance de la symphonie moderne, l'ajout d'un quatrième mouvement venant se glisser entre le mouvement lent central et le mouvement rapide final permet en fait aux autres mouvements de devenir infiniment plus complexes. Une innovation à partir de la *9e Symphonie* de Beethoven consiste à intervertir l'ordre habituel pour placer le scherzo en deuxième position et le mouvement lent avant la finale, ce qui favorise le développement de vastes finales dramatiques. Les neuf symphonies de Beethoven, créées de 1800 à 1824, ont profondément marqué le genre. Chez Beethoven, l'architecture apparaît en pleine lumière alors qu'avant on cherchait plutôt à la dissimuler : au lieu d'être caché, le travail des motifs « est, au contraire, affiché, souligné, dramatisé, créant par lui-même la matière d'un drame » (« Symphonie » dans Marc Vignal, éd., *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005, p. 1371). Si la symphonie moderne s'est définie d'abord par l'exclusion de la voix et du texte, celui qui l'a raffinée au plus haut degré, Beethoven, est aussi celui qui a fini par y incorporer, dans sa *9e*, le texte et la voix. Mallarmé semble avoir été sensible à toutes ces innovations musicales lorsqu'il réfléchit à la musicalité textuelle.

[3] Sur la crise de l'action dramatique à la fin du XIXe siècle, voir Joseph Danan, « Action(s) », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, pp. 23-28 et Hélène Kuntz et Mireille Losco, « Statisme », *ibid.*, pp. 207-210.

qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien »[1]. Explorant les mouvements de l'âme, l'action d'ordre statique se dégage plutôt de multiples rapports linguistiques que met en place, à différents niveaux, le tissu du texte. Les observations de Mallarmé sur *La Princesse Maleine* et *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck sont pleinement révélatrices de cette vue[2].

La Princesse Maleine inspire, comme *Hamlet*, une vision scénique presque bidimensionnelle, pareille à la page du livre, réduisant au plus haut degré la densité des murs et des personnages. Entourés par des tentures vieillies, les personnages « déteints » semblent devenir leurs trous, des fantômes comparables à ceux de Shakespeare. Un spectateur vulgaire, écrit Mallarmé, aurait l'impression que dans la pièce ne se passe rien. Et pourtant, Maeterlinck fait admirablement surgir le drame du balbutiement et la répétition lancinante des paroles de ses personnages plats.

A propos de *Pelléas et Mélisande*, Mallarmé note que, dans ce drame capable de garder sur les planches son aspect livresque et produire le même plaisir qu'à la lecture, « tout devient musique » par la profération répétitive et la conscience de l'écho qu'elle engendre pour pallier à l'absence de réalité de l'action :

> « Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité. Peut-être que si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho ».

Dans la musique abstraite de Maeterlinck, le silence joue un rôle plus important que les mots répétés. Et Mallarmé suppose même que la structure parlée émerge de ce silence fondamental, essentiellement angoissant.

Les brèves études juxtaposées dans « Planches et feuillets », toutes focalisées sur la musicalité intrinsèque de diverses écritures dramatiques et poétiques contemporaines, soulignent que la musique concerne avant tout la mise en rapport des différentes unités linguistiques du texte, des simples sons aux fragments complexes[3]. Mais en plus de cela, elles

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163.

[2] Mallarmé mélange impressions de lecture et expérience de spectateur. Ses commentaires sur *La Princesse Maleine* proviennent de sa lecture de la pièce. Par contre, il assiste à la première et unique représentation de *Pelléas et Mélisande* par le Théâtre de l'Œuvre au théâtre des Bouffes-Parisiennes le 17 mai 1893.

[3] Consacrant plusieurs pages à la conférence de Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, Mary Shaw souligne que Mallarmé exige justement de la part de la poésie une réappropriation du système structural de la musique ou de son « appareil » (*Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, pp. 45-46). L'auteure attire l'attention sur cette citation révélatrice de *La Musique et les Lettres* : « Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie de se rapatrier de tout – chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres,

mettent aussi en évidence la nature subjective du rythme, en dissociant cette notion de la conception classique liée à la mesure du vers, comme le fera aussi, bien plus tard, le théoricien du rythme Henri Meschonnic[1]. Chaque texte crée son propre rythme, à la fois sonore et visuel. Comme écrit à juste titre Geneviève Jolly, « la mise en page d'un drame relève également de son rythme »[2]. Les blancs correspondant à des silences construisent un rythme au même titre que les mots.

L'article élogieux que Mallarmé consacre au *Forgeron* de Théodore de Banville explore plus longuement les deux dimensions, visuelle et sonore, de la musicalité textuelle. Pour se consoler de l'annulation des représentations de *Lohengrin* à l'Eden-Théâtre le 3 mai 1887, à la suite d'un incident de frontière entre la France et l'Allemagne, le critique dramatique de *La Revue indépendante* s'adonne à la lecture du « radieux écrit »[3] d'une rare perfection poétique, qui prend ainsi la place du drame wagnérien. Mallarmé décrit le vers comme une explosion lumineuse, qui propage un « ciel métaphorique » à l'entour, et rattache directement « la vision céleste de l'humanité »[4] que seul le vers est capable de ressusciter à la Musique intérieure, « ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase »[5] que nous portons en nous. La musique instrumentale, secondaire, n'a plus aucun avantage par rapport à la parole affinée par la métrique :

> « ce spirituellement et magnifiquement illuminé fond d'extase, c'est bien le pur de nous-mêmes par nous portés, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut. Musique, certes, que l'instrumentation d'un orchestre tend à reproduire seulement et à feindre »[6].

La visibilité de la musique textuelle et sa capacité à générer des réflexions, un spectacle intellectuel pareil à un feu d'artifices (le vers est « artifice par excellence »[7]), semblent faire sa supériorité par rapport aux sonorités instrumentales.

Là aussi, la musique textuelle concerne la création de rapports, et plus précisément des rapports binaires, d'« équilibre momentané et double » et d'« identité de deux fragments constitutifs »[8]. Comme dans « Magie », c'est la rime qui figure ces rapports, la « Rime » qui est le pendant textuel de la foule « gardienne du mystère ». Régie par une loi mystérieuse, elle

---

tel état opulent aussitôt évasif, une aptitude délicieuse à finir, ce raccourci, ce trait – l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe » (Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 69).

[1] Henri Meschonnic, *Critique du rythme*. *Anthropologie historique du langage*, op. cit.

[2] Geneviève Jolly, « Rythme », *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 197.

[3] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 199.

[4] *Ibid.*, p. 200.

[5] *Ibid.*, p. 202.

[6] *Id.*

[7] *Ibid.*, p. 201.

[8] *Id.*

a « la fonction de gardienne » ; elle nie toute gratuité en renvoyant des fragments l'un à l'autre comme des preuves réciproques ou comme les deux ailes d'un même oiseau :

> « Voilà, constatation à quoi je glisse, comment, dans notre langue, les vers ne vont que par deux ou à plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime, qui se révèle avec la fonction de gardienne et d'empêcher qu'entre tous, un usurpe, ou ne demeure péremptoirement : en quelle pensée fabriqué celui-là ! peu m'importe, attendu que sa matière discutable aussitôt, gratuite, ne produirait de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon d'un vol, identité de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonance »[1].

Dans une note en bas de page, le poète qualifie de *musicale* cette modalité supérieure de procéder qui distingue les vers modernes des vers antiques.

La rime avec « la multiplicité de son jeu » – écrit Mallarmé en variant l'expression qu'il allait utiliser pour qualifier le vers de Dujardin (« la multiple répétition de son jeu ») – engendre le feu d'artifices qui « dévore » l'alexandrin, en s'identifiant entièrement à lui, en le résumant et en le sublimant :

> « On a pu, antérieurement à l'invitation de la rime ici extraordinaire parce qu'elle ne fait qu'un avec l'alexandrin qui, dans ses poses et la multiplicité de son jeu, semble par elle dévoré tout entier comme si cette fulgurante cause de délice y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe »[2].

D'une part, les rapports textuels créent un spectacle lumineux réjouissant, d'autre part, ils réclament une réalisation sonore analogue, combinant des tonalités contrastées :

> « virtuellement, la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et réclamant de quelqu'un, le poëte dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter »[3].

De plus, cette double nature spectaculaire des rapports musicaux du texte, visibilité graphique et potentialité sonore, exige quand même une production scénique équivalente. Mallarmé imagine le poète dans la posture, déjà familière pour le lecteur de la conférence sur Villiers, d'un messager qui s'efface après avoir produit un « éblouissement général », un intermédiaire semblable au prêtre qui « désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre » et non pas au comédien traditionnel « qui arrête la pensée à son encombrant personnage »[4] :

> « Seul, venu à l'heure parce que l'heure est sans cesse aussi bien que jamais, à la façon d'un messager, du geste il apporte le livre ou sur ses lèvres, avant que de s'effacer »[5].

---

[1] *Id.*
[2] *Ibid.*, pp. 199-200.
[3] *Ibid.*, p. 200.
[4] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, pp. 243-244.
[5] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 202.

Cette formulation indique clairement que Mallarmé envisage, comme dans sa conférence sur Villiers, mais de façon plus concrète cette fois, une mise en scène de l'écrit lui-même. Le paragraphe suivant suggère à deux reprises cette idée capitale, en associant chaque fois les deux modalités de réalisation scénique, visuelle et orale :

> « La merveille d'un haut poème comme ici me semble que, naissent des conditions pour en autoriser le déploiement visible et l'interprétation, d'abord il s'y prêtera et ingénument au besoin ne remplace tout que faute de tout »[1].

Le mot « déploiement » renvoie précisément au dépliage ou au déroulement d'un tissu. Et, lorsqu'à la fin du paragraphe, Mallarmé propose comme texte pour les fêtes futures « l'Ode, dramatisée ou coupée savamment », on reste toujours dans le même registre, avec le verbe « couper ».

A la fin de « Solennité », Mallarmé propose *Le Forgeron* de Banville pour un prochain cérémonial national et loue les qualités exceptionnelles de ce texte qui, mariant avec adresse tradition et modernité, peut émerveiller la foule. Le poète insiste sur la nécessité d'instaurer un culte : « Oui, le culte promis à des cérémonials, songez quel il peut être, réfléchissez ! »[2]. Comme un texte radicalement novateur tarde à venir, Mallarmé conseille une mise en scène du *Forgeron* pour la fête du Jubilé qui devrait conclure et célébrer en 1889 le cycle historique de cent ans ouvert par la Révolution Française[3]. Même si la référence temporelle précise au centenaire de la Révolution est supprimée dans la version définitive de *Divagations*, *Le Forgeron* reste bel et bien un modèle pour le texte d'une célébration rituelle encore à instituer, une sécularisation du rituel catholique du Jubilé[4]. En divisant le siècle en quatre périodes, le Jubilé comporte le même rythme quaternaire que l'on retrouve dans la structure de la symphonie et dans le cycle naturel des saisons.

En développant sa proposition, Mallarmé recommande de faire *traduire* le déploiement visible du texte en prose des didascalies non pas par un décor matériel, mais par la musique et le silence de l'orchestre verbal, « les repos de la somptuosité orchestrale qui

---

[1] *Id.*

[2] *Ibid.*, p. 202.

[3] *Ibid.*, p. 203 : « en tout cas rien de ce que l'on sait ne présente autant le caractère de texte pour des réjouissances ou fastes officiels dans le vieux goût et contemporain : comme l'Ouverture d'un Jubilé, notamment celui au sens figuratif qui, pour conclure un cycle de l'Histoire, me semble exiger le ministère du poète [, en 1889] ». « En 1889 » est une indication qui figure seulement dans la version originale de l'article publié dans *La Revue indépendante* du 1er juin 1887 (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 297).

[4] Comme plusieurs divagations de Mallarmé suggèrent que le poète envisage une sécularisation du rituel catholique, la mention du Jubilé dans « Solennité » fait naturellement penser au Jubilé catholique, année sainte et fête d'indulgence plénière instaurée par le pape Boniface en 1300, devant inaugurer chaque nouveau siècle. Sa période a été ensuite réduite à cinquante ans, puis à vingt-cinq ans (Mary Shaw, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *Revue des sciences humaines* n° 235, octobre-décembre 1994, pp. 44-45).

traduirait les rares lignes en prose précédant de pierreries et de tissus, étalés mieux qu'au regard, chaque scène comme un décor ou un site certainement idéals »[1]. Se substituant au décor, le silence en rapport étroit avec la musicalité verbale est censé stimuler l'imagination du spectateur, mieux que toute chose matérielle. Ce silence évocateur d'un lieu idéal est aussi une partie visible de l'écrit transférée sur la scène, même s'il correspond seulement à une sublimation des signes graphiques.

A propos de la réalisation sonore de l'ensemble, que Mallarmé a déjà comparée au chant polyphonique, le poète emploie le mot « récitation » : « cette récitation, car il faut bien revenir au terme quand il s'agit de vers »[2]. Ayant un caractère orchestral, la récitation envisagée semble bien proche d'un récitatif : une rencontre musicale entre le chant et la voix parlée. Comme le suggère sa divagation intitulée « De même », Mallarmé semble mépriser le chant pratiqué à l'opéra, assujetti aux personnages et à l'action, et lui préférer un autre type de chant, collectif, le chant liturgique. En tout cas, pour l'interprétation du *Forgeron* de Banville, le poète exige que l'acteur ne vienne sur la scène que pour « transparaître »[3].

Dans « De même », divagation inspirée par les concerts de chants liturgiques anciens, organisés pendant la semaine sainte à Saint-Gervais depuis 1891, Mallarmé décrit avec enthousiasme « la première salle que possède la Foule » au palais du Trocadéro. Prématuré selon lui, ce théâtre populaire « implique une vision d'avenir » – une scène dépouillée, tréteau nu avant la lettre, avec un devant de chœur – tout en reprenant, « insciemment », certains traits à l'église – par exemple, ses deux tours et son buffet impressionnant d'orgues[4]. Malheureusement, aucun office ne restitue ces planches à leur véritable vocation de célébration populaire.

Ce n'est pas aléatoire qu'à cette occasion Mallarmé mentionne le chœur, ce chœur qui tarde à revenir sur la scène. Pour imaginer cette nouvelle choralité, Mallarmé s'inspire du chœur liturgique. Dans les chants sacrés de Saint-Gervais, les duos, les quatuors, accompagnés ou non par les orgues, capables d'élargir l'espace à l'infini, suggèrent

---

[1] *Ibid.*, p. 203.
[2] *Id.*
[3] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 203.
[4] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, p. 244. Construit pour l'exposition internationale de 1878, le palais du Trocadéro comportait, comme on peut voir, deux campaniles qui lui donnaient une allure d'église. Des concerts d'orgue avaient lieu dans sa grande salle en amphithéâtre pouvant contenir plusieurs milliers de personnes. Son orgue gigantesque, un Cavaillé-Coll destiné à l'origine à Notre-Dame d'Auteuil, avait été l'attraction de l'Exposition (Bertrand Marchal, « Notes et variantes » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1654).

« l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure »[1]. A l'opposé des usages d'opéra, où « la céleste liberté de la mélodie » est « entrav[ée] par la vraisemblance du développement régulier humain »[2], de la fable et des personnages, ces chants-là où tout devient virtuel sont l'œuvre de plusieurs exécutants qui, comme dans un monodrame, peuvent évoquer différentes facettes temporelles du moi.

La musique verbale, ensemble de rapports multiples, requiert une mise en scène afin de pouvoir évoquer devant l'assemblée des spectateurs un lieu idéal. Elle doit devenir « ce tissu transformable et ondoyant » qui convertisse la scène en une figuration sublime de notre intériorité désirante morcelée. Elle nécessite donc une spatialisation théâtrale, sur une scène libre d'objets encombrants, pour devenir efficace sur le plan collectif. Et bien que dans le paragraphe final de « Solennité », qui propose une réalisation scénique du *Forgeron* de Banville, Mallarmé ne se réfère plus directement à l'exhibition de l'écrit à la place de ces autres tissus, cette idée scénographique va hanter constamment ses projets, y compris, comme nous allons voir, les si anodins et amusants *Vers de circonstance*. Ainsi est-on invité à lire dans une nouvelle lumière l'affirmation de « Quant au livre » qui décrit le chœur des feuillets : « Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets »[3].

[1] Stéphane Mallarmé, « De même », *op. cit.*, pp. 243.
[2] *Id.*
[3] Stéphane Mallarmé, « Quant au livre », *op. cit.*, p. 217.

3.3. D'une maison à l'autre

L'adresse postale

Dans sa vie de tous les jours, Mallarmé s'adonne à de nombreuses expériences d'écriture. Il produit en s'amusant des combinaisons hétéroclites et néanmoins ingénieuses de vers et d'objets. Les petits cadeaux accompagnés de vers, qu'il envoie à ses amis dans les années 1880 et 1890, sont relevés au rang de vrais symboles, le poète conférant à sa poésie « légère » le pouvoir prodigieux de sacraliser le quotidien, de créer de véritables rituels domestiques, des événements familiaux et communautaires. Il se conforme ainsi à ce qu'il résume dans « L'Action restreinte » par l'expression lapidaire « la poésie, sacre »[1]. Un grand intérêt suscitent les rapports spatiaux que mettent en œuvre les poèmes de circonstance nés de ces aventures littéraires, qui non seulement jettent plus de lumière sur ce que Mallarmé préconise dans son projet rituel du « Livre » total, mais aussi qui vraisemblablement inspirent et même modifient ses réflexions sur le « Grand Œuvre ».

Plusieurs études ont brillamment montré l'importance majeure des « vers de circonstance » dans l'œuvre et l'esthétique de Mallarmé[2]. Comme les vers des *Poésies* consacrés aux éventails, ces divers distiques et quatrains gardent un rapport spatial étroit avec l'objet, la plupart du temps un cadeau, qui leur sert de support (enveloppes des quatrains-adresses, éventails, livres dédicacés, œufs de Pâques, photos, galets d'Honfleur ou cruches de calvados), ou avec le don qu'ils accompagnent (fruits glacés de Nouvel An, fleurs ou autres présents). Parmi ces poèmes d'une très grande variété, on peut distinguer, comme le fait

---

[1] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *op. cit.*, p. 217.

[2] L'expression « vers de circonstance » provient du titre sous lequel la fille et le gendre de Mallarmé ont publié en 1920 tous les vers familiers du poète. Il faut utiliser cette expression avec précaution, sachant qu'on ne peut pas dresser de frontière précise entre les « vers de circonstance » et les vers recueillis dans l'édition des *Poésies*. Souvent dans les vers de circonstance cependant, à la différence des *Poésies*, la référence ne pourrait pas être effacée ou estompée à l'intérieur du poème parce qu'un nom de personne, de localité ou de rue en est la véritable matrice textuelle. Mais Mallarmé semble avoir lui-même planifié de publier un volume intitulé *Vers de Circonstance* (cf. sa note testamentaire du 8 septembre 1898, citée dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 643). Voir à ce sujet Bertrand Marchal, *Notes et variantes* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, pp. 1240-1241. Marchal souligne aussi que ces vers de circonstance sont « inséparables d'un objet », même si comme nous allons voir le rapport entre les vers et les objets qui leur correspondent est ambivalent. Pour l'étude des « vers de circonstance » on peut se référer à Daniel Grojnowski, « Sourires de Mallarmé : *Les Loisirs de la poste* », *Au commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, *op. cit.*, pp. 155-163, Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*), Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, Roger Pearson, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, New York, Oxford University Press, 2004, et Marian Zwerling Sugano, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1992.

Vincent Kaufmann, deux sortes : à savoir les quatrains-adresses dans lesquels le rapport entre le texte et l'objet qui en est le support est implicite et d'autres dons qui surexposent ce lien, en nommant l'objet[1]. Mais, ce qui différencie davantage les deux catégories, plus que la relation de l'écrit à l'objet, est peut-être le degré d'implication d'une institution publique dans la circulation des vers. Les quatrains-adresses nécessitent l'adhésion des employés de la poste au jeu initié par le poète pour que celui-ci atteigne réellement ses objectifs. A la différence des études critiques existantes, nous allons examiner les *Vers de circonstance* comme une première forme, élémentaire, de théâtralisation de l'écrit.

L'entreprise du poète lui-même corrobore notre analyse en deux étapes, car Mallarmé a préparé lui-même deux éditions de quatrains-adresses, tandis que les autres vers de circonstance ont été réunis en volume par ses héritiers.

En décembre 1894, Mallarmé réunit 27 quatrains-adresses dans *Les Loisirs de la poste*, publiés dans la revue d'avant-garde de Chicago, *The Chap Book*. Dans cette édition, les feuillets comportaient chacun, symétriquement, 3 quatrains. Quelque temps auparavant, en 1893, à l'instigation de son ami, le peintre américain James Whistler, qui avait découvert le carnet où le poète avait soigneusement recopié 68 quatrains, Mallarmé avait préparé un manuscrit pour un éditeur londonien, intitulé *Recréations postales*. Celui-ci comprenait 89 quatrains et était organisé en dix parties, chacune formée de 9 quatrains, sauf la cinquième partie au milieu, « Littérateurs et jeunes poètes », composée de 8 poèmes. Là, le quatrain absent au milieu du volume, comme s'il laissait une place à l'avenir, est compensé par une dixième partie qui équilibre l'ensemble. Chaque quatrain devant être imprimé sur une feuille séparée, le nombre des pages devait correspondre au nombre total des quatrains, 89, lequel concordait à son tour avec l'octosyllabe utilisé et le nombre de quatrains composant chaque partie.

Deux parties rythment l'ensemble du manuscrit en reprenant le titre de deux catégories précédentes, en générant ainsi une sorte de simultanéité : la sixième, « Littérateurs », fait écho à la troisième, tandis que la dixième, « Quelques dames », entre en résonance avec la quatrième. A l'intérieur des parties, on retrouve aussi ce genre de répétitions avec variations, car il existe souvent plusieurs quatrains dédiés à la même personne. On peut donc conclure sans exagération que Mallarmé cherche à instaurer des équivalences mathématiques entre le tout et les diverses parties, dans les vers de circonstance, comme il le fera ailleurs, par

[1] Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses*, *op. cit.*, p. 34 : « Ces quatrains généralement inscrits sur des objets offerts à des proches soulignent, plus peut-être que *Les Loisirs de la Poste*, l'importance du support ».

exemple dans le projet du « Livre ». La théâtralisation de l'écrit implique donc également la mise en place de rapports numériques, idée suggérée seulement dans *Divagations* par le terme récurrent d'«équation ».

Plus éclairante encore est l'indication du poète dans la préface de l'éditeur qu'il rédigea lui-même pour les *Récréations postales* : « M. Stéphane Mallarmé en autorise l'impression, mentionnant que l'idée lui vint à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain et qu'il fit cela par pur sentiment esthétique »[1]. Le poète met ici en évidence l'idée qui se trouve à l'origine de la « petite publication » : *un rapport évident* (de nature géométrique, comme les idées innées ou vérités évidentes de Descartes, que Mallarmé lit et relit avec plaisir), de ressemblance entre le quatrain et le format rectangulaire de l'enveloppe, adapté à celui des cartes de visite de l'époque (5 x 8 cm)[2], que le timbre met aussi en abyme, sur la verticale.

L'adresse de l'ami(e), rédigée sous la forme d'un quatrain composé d'octosyllabes et écrite la plupart du temps sur toute la longueur de l'enveloppe, excepté sur l'espace réservé au timbre et au tampon, reflète donc en plus petit et légitime en quelque sorte la forme de l'enveloppe. Mais cette analogie complexe se double en outre d'un rapport mathématique, le mètre (8) correspondant au double du nombre des vers (4), ce qui rend beaucoup plus régulier, plus symétrique le rapport approximatif entre la largeur et la longueur de l'enveloppe. Enfin, les rimes croisées du quatrain se correspondent deux par deux comme les côtés de l'enveloppe.

Toutes ces manœuvres font concevoir le poème comme une enveloppe qui cache un sens ou une multiplicité de signifiés et requiert de ce fait un déchiffrement ou diverses interprétations, mais surtout qui, lancé à travers le monde, est en proie au hasard, à la précarité des circuits de communication et de transmission. C'est en effet une métaphore issue de la vie moderne, mais comparable à la bouteille à la mer d'Alfred de Vigny, ou pour rester toujours dans un imaginaire mallarméen, au bateau sur lequel plane la menace du naufrage[3]. Celui-ci

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 245.

[2] Daniel Grojnowski, « Sourires de Mallarmé : *Les Loisirs de la poste* », *op. cit*., p. 159. Le quatrain de Mallarmé à Georges Rodenbach du 2 janvier 1893 est reproduit p. 158. D'autres enveloppes timbrées et tamponnées du manuscrit des *Loisirs de la poste* sont reproduites dans Marian Zwerling Sugano, *op. cit.*

[3] Un autre objet qui évoque cette métaphore du texte poétique est le galet. En vacances à Honfleur, Mallarmé écrit soigneusement des distiques sur des galets qu'il dispose à côté de l'assiette du destinataire, chez les Ponsot (voir Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 352). Leur lecture est incluse ainsi dans le rituel du repas, comme une alternative spirituelle de la nourriture. La pierre qui ricoche, lancée par son élève Joseph, ou bien cette autre pierre, bien lourde, qui loue les yeux purs de Mademoiselle Helga, deviennent des images, ludiques certes, du naufrage potentiel de tout texte poétique : « Avec ceci Joseph, ô mon élève/ Vous ferez des ricochets sur la grève » ; « Le seul rêve qui dans vos yeux purs navigua/ Ne naufrage jamais Mademoiselle Helga » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 347).

est évoqué d'ailleurs dans le quatrain envoyé à Georges Rodenbach, par le bac et l'écho que celui-ci trouve dans le nom du jeune poète belge, auteur de *Bruges-la-Morte* :

« Va-t'en, Messager, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte
De notre Georges Rodenbach »[1].

L'éventualité attendue du naufrage est exposée dans la préface des *Récréations postales*, qui présente l'activité de l'éditeur comme une entreprise de sauvetage : « Avec zèle nous avons remis la main peu à peu sur l'ensemble de ces poëmes spéciaux et brefs que l'auteur espéra perdus »[2]. Comme à propos des fragments de *Divagations*, d'une manière qui rappelle l'esthétique de l'« aboli bibelot d'inanité sonore » du sonnet en -yx, on décrit les poèmes comme des riens dont l'inanité est transformée en joyau : « Aussi rien n'a été épargné pour la présentation de ces riens précieux. On y trouve, avec l'amusement propre à un poëte, le joyau typographique parisien du goût le plus rare »[3].

Tout ce que peut faire le poète, semble-t-il, c'est munir le texte contre le naufrage du temps en multipliant les reflets, parmi lesquels comptent non seulement les multiples figures autoréflexives alternatives, qui constituent simultanément des figures de la communauté poétique et de l'ensemble de la société républicaine, porteuses d'un haut potentiel d'identification, mais aussi des rapports mathématiques intra- et extratextuels, relativement complexes.

Bien que variés du point de vue du contenu et de la tournure de la phrase, les quatrains-adresses essaient de soustraire aux intempéries du temps la vie des personnes chéries, admirées ou estimées, en corrélant leur nom et leur adresse souvent en position de rime, en essayant donc ainsi de motiver le plus possible à l'aide du vers les noms et d'autres données arbitraires :

« Apporte ce livre quand naît
Sur le Bois L'Aurore amaranthe
Chez Madame Eugène Manet
Rue au loin Villejust quarante »[4].

Ce quatrain transforme Berthe Morisot en une apparition solaire, alors que les feuilles du livre, celles du bois et la figure de Madame Eugène Manet elle-même semblent se confondre dans la même couleur amarante de l'Aurore.

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 254.
[2] *Ibid.*, p. 245.
[3] *Id*.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 248.

Les poèmes esquissent des portraits concentrés des destinataires, de leur style ou de leurs œuvres :

« A la caresse de Redon
Stryge n'offre ton humérus
Ainsi qu'un fallace édredon
Vingt-sept rue, ô Nuit ! de Fleurus »[1].

Ces quelques vers évoquent à merveille l'atmosphère étrange qui caractérise les lithographies du peintre Odilon Redon, ses bizarres créatures spectrales et ses êtres embryonnaires, son obscurité épaisse et sa « fleur de marécage, une tête humaine et triste », dont Mallarmé est un admirateur enthousiaste[2].

Les vers de circonstance rejoignent alors par ce côté les pratiques sérielles des groupes, notamment la vogue du portrait littéraire, généralisée entre temps. Par leur facture poétique et leur veine plutôt légère, les quatrains-adresses se rapprochent des sonnets hebdomadaires des Hydropathes, quoique leur contexte de diffusion demeure tout à fait distinct. Car la pratique sérielle de la biographie reste souvent une affaire de journaux (*Les Hommes d'aujourd'hui* est entièrement rédigé selon ce principe), et de plus en plus, de livres consacrés à un ensemble célébrités considérées comme représentatives pour la postérité, comme par exemple le recueil collectif *Portraits du prochain siècle*, dirigé par P.-N. Roinard, qui parut en juin 1894 et auquel participa aussi Mallarmé, ou bien le livre déjà cité de Bernard Lazare, *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui. Ceux de demain*, publié en 1895.

Dans la deuxième section de *Divagations*, « Quelques médaillons et portraits en pied », Mallarmé va composer lui aussi une collection de onze portraits significatifs en prose : « Villiers de l'Isle-Adam », « Verlaine », « Arthur Rimbaud », « Laurent Tailhade », « Beckford », « Tennyson vu d'ici », « Théodore de Banville », « Edgar Poe », « Whistler », « Edouard Manet », « Berthe Morisot ». Pour ce faire, le poète recycle des textes rédigés pour différentes occasions, une préface, une lettre, des textes pour des publications collectives et des hommages prononcés lors de ou sollicités par certains événements culturels. Ce que l'ensemble des portraits réalise de cette manière, ce n'est pas seulement de réunir des domaines de l'art, des pays et des époques différents, des écrivains et des peintres, la France et l'Angleterre, le XVIIIe siècle finissant et le XIXe ; mais bien plus, d'établir un lien étroit entre des pratiques culturels distinctes qui font toutes partie de la vie d'un écrivain, mais dont

[1] *Ibid.*, p. 249.
[2] Dans sa lettre à Odilon Redon [du 2 février 1885], Mallarmé se montre profondément impressionné par les six lithographies réunies dans *Hommage à Goya* que le peintre lui a envoyées et dans lesquelles le poète reconnaît ses propres préoccupations (Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, pp. 574-576).

certaines restent habituellement dans l'ombre, les discours, les lettres, les articles et les livres. L'écriture elle-même semble ainsi fondée explicitement sur une circulation préalable.

Grâce à leur mise en circulation, les quatrains-adresses ne sont pas non plus sans rappeler le chapelet de portraits qui décore le lieu de spectacle de *La Plume*, de même que le défilé d'artistes qui se réitère sous diverses formes dans les groupes. Nous avons pu observer que ces pratiques parathéâtrales avaient comme fonctions principales de produire des hétérotopies et en même temps de proclamer et d'effectuer l'union des arts. Les quatrains-adresses de Mallarmé ont eux aussi cette fonction de créer non seulement une communauté artistique, mais aussi de proposer à la société un modèle basé sur la circulation de la lettre, de réactualiser à sa manière un modèle ancien sur lequel se base l'humanisme, comme remarque Peter Sloterdijk dans *Règles pour le parc humain* :

> « Comme l'a relevé un jour Jean Paul, les livres sont de grosses lettres adressées aux amis. En écrivant cette phrase, il a désigné par son nom, dans sa quintessence et avec beaucoup de grâce, la nature et la fonction de l'humanisme : il constitue une télécommunication créatrice d'amitié utilisant le média de l'écrit »[1].

Le modèle mallarméen qui requiert carrément le tampon postal (affirmant donc la nécessité d'un « sceau » pour le lien social[2]) apparaît comme une alternative à l'humanisme national et bourgeois qui se constitue vers la même époque en imposant des lectures essentielles communes, nationales et universelles, notamment par l'intermédiaire des enseignants et des philologues, ce qui s'avère en tout cas un programme insuffisant : « l'art d'écrire des lettres inspirant l'amour à une nation d'amis, quel que soit le professionnalisme avec lequel on l'exerce, ne suffirait plus à établir le lien télécommunicatif entre les habitants d'une société de masse moderne »[3]. De la prise de conscience de cette situation témoigne la nécessité que ressent Mallarmé de fournir un soutien matériel, une garantie physique, comme écrit Jean-Pierre Richard, à l'opération imaginaire de ses textes[4], et à la fois celle de les engager dans la voie d'une théâtralisation alternative qui change la proxémique que créent habituellement les lettres littéraires entre l'auteur et ses destinataires lointains.

Mallarmé propose des modalités différentes de réaliser l'union des arts. Dans un quatrain consacré à Edgar Degas, il se réjouit par exemple de constater que le nom du peintre rime avec « la fleur » de son instrument de musique favori, l'instrument du faune, la syrinx :

---

[1] Peter Sloterdijik, *Règles pour le parc humain*, *op. cit.*, p. 7.
[2] Voir Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 181 : « Satisfait d'être arrivé dans un temps où le devoir qui lie l'action multiple des hommes, existe, mais à ton exclusion (ce pacte déchiré parce qu'il n'exhiba point de sceau) ».
[3] Peter Sloterdijik, *Règles pour le parc humain*, *op. cit.*, p. 13.
[4] Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 345.

« Rue, au vingt-un, Ballu.
J'exprime
Sitôt Juin à Monsieur Degas
Ma satisfaction qu'il rime
Avec la fleur des syringas »[1].

Ce quatrain lie la peinture, la poésie et la musique en se servant du modèle, préconisé dans *Divagations*, de la rime – qui établit une identité et une simultanéité entre les mots en préservant toutefois la distance et la différence, et qui, on l'a vu, correspond au format à la fois du quatrain et de l'enveloppe. Il suggère en même temps l'existence d'une possible transposition d'un art à l'autre, par l'intermédiaire d'une puissante figure mallarméenne : la fleur. La fleur des syringas, évoquant peut-être les célèbres danseuses de Degas (comme semble le faire aussi le nom de la rue où habite le peintre), attire l'attention sur le fait que la « rime » d'un art avec l'autre passe par la sublimation de l'autre art.

Mais l'union des arts est mise aussi en œuvre au niveau de la distribution des quatrains dans les différentes parties. Dans le manuscrit des *Récréations postales*, les parties témoignent d'une nette volonté de classification. Elles sont consacrées à des arts et des métiers différents : « Poètes », « Peintres », « Littérateurs », « Quelques dames », « Littérateurs et jeunes poètes », « Littérateurs », « Musiciens », « Médecins », « Divers », « Quelques dames ». Mais la circulation entre ces catégories et leur ouverture sont suggérées par la répétition des titres, par le brouillage des frontières et de la hiérarchie, présente néanmoins en filigrane. On constate ainsi que le romancier et journaliste Octave Mirbeau auquel deux quatrains sont dédiés fait partie des poètes, ou encore que la liste des médecins est complétée par l'ajout d'un maire. Les catégories ne sont donc pas étanches et une très grande diversité se retrouve à l'intérieur de chacune. Parmi les littérateurs par exemple, on rencontre des écrivains, des journalistes, un critique pictural, un éditeur, un professeur de philosophie, un bibliophile et un fils de peintre. Enfin, la rubrique « Divers » qui comporte des vers composés pour la femme d'un ancien protecteur, le fils de l'hôtesse des Mallarmé à Honfleur, le gendre du propriétaire des Mallarmé à Valvins, et des modistes, amies de Méry Laurent, souligne l'absence de toute hiérarchie rigide. Cette composition peut être facilement constatée aussi dans *Les Loisirs de la poste*, où aux parties se substituent des groupements qui restent néanmoins libres et

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 248. Le « seringat » ou « syringa » (synonyme vieilli, voir abusif) se présente sous forme d'arbres ou d'arbustes portant des grappes de fleurs très odorantes, blanches ou violettes. Son synonyme usuel est le lilas. Son étymologie indique qu'il provient du mot latin « *syrinx,* tuyau, flûte de Pan, parce que le bois de cet arbrisseau, vide de sa moelle, est creux comme le corps d'une flûte » (cf. *Le Littré*, 1872).

personnels, grâce à leur distribution sur la page (trois quatrains par feuillet), qui assortit des vers de catégories différentes, et au mélange savant de quatrains.

Mallarmé unifie ainsi autour de lui un réseau privé de connaissances, formé de catégories sociales, d'âge et de sexe différentes, grâce à une pratique littéraire singulière et un principe de composition unique. Il crée une sorte de carte affective sur laquelle se trouvent rassemblés dans une hétérotopie textuelle, fondée pourtant sur la circulation des lettres d'un lieu à l'autre, toutes les rues et les localités où habitent ses amis, qui de ce fait prennent un sens original, pouvant intéresser même des lecteurs étrangers. De plus, fidèle à sa tendance de vouloir répandre des pratiques didactiques nouvelles comme les cours de littérature basés sur la conversation, Mallarmé présente sa collection de quatrains comme un jeu, distractif certes, mais aussi formateur, un exemple que tout le monde pourrait suivre : « Puis elle aidera à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu »[1]. On reconnaît dans cette remarque un désir d'universalité, d'autant plus que l'édition projetée devait paraître dans un pays étranger. Comme écrit Grojnowski, le poète s'adresse paradoxalement à deux sortes de publics: à une élite élégante, initiatrice de modes, formée de lecteurs complices et connaisseurs d'une part et d'autre part à un large public convoqué par la préface et figuré dans la situation de correspondance par un seul être, le facteur, ce médiateur que le poète admoneste parfois avec gentillesse, et par plusieurs « Divers » à l'intérieur des textes[2]. Mais entre ces deux publics il n'y a pas de séparation étanche, pas de hiérarchie. Car ce que Mallarmé semble souhaiter, c'est de faire accepter et de généraliser dans la pratique une convention revivifiée par la poésie.

Les quatrains-adresses se caractérisent en conséquence par une performativité de l'écrit. Ils comportent notamment des ordres ou des souhaits plus ou moins explicites à l'adresse du facteur (et même parfois des menaces de le battre), pour l'engager à délivrer la lettre à son destinataire. Contrairement aux théoriciens du performatif qui déclarent qu'un acte de langage littéraire est feint et donc sans effet, Mallarmé prouve « à l'honneur de la Poste » qu'« aucune des adresses en vers collationnées ici n'a manqué son destinataire »[3], que les actes en cause ont donc été réalisés avec succès. Mallarmé transpose une convention d'écriture, celle de l'adresse postale, dans un poème qui lui paraît être pourvu, à la différence du texte conventionnel, d'un rapport essentiel avec le papier support. On peut interpréter cette pratique particulière à la lumière du commentaire de Romanița Constantinescu qui, dans « La Liberté

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p.. 245.
[2] Daniel Grojnowski, « Sourires de Mallarmé : *Les Loisirs de la poste* », *op.cit.*, pp. 161-162.
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p.. 245.

de la lecture », propose une analyse concentrée de *L'Acte de la lecture : théorie de l'effet esthétique* de Wolfgang Iser :

« Dans le cas de la communication littéraire, des conventions, des procédures, des règles ne sont plus données d'avance et ne constituent plus des garanties pour la réussite de l'action verbale, s'il est vrai que dans la communication usuelle de telles garanties présentent une certaine assurance. La propriété du texte littéraire de générer des effets est similaire à celle des actes performatifs de langage, tels que les décrit J. L. Austin : notamment avec des actes illocutionnaires (prières, ordres, suggestions, ironies, etc.), qui, malgré une certaine force conventionnelle, ne peuvent pas toujours garantir leurs conséquences. Plus que l'acte illocutionnaire dans le langage courant, le texte littéraire tire sa force illocutionnaire de la *transgression* des attentes habituelles concernant les conventions de la communication […] Les conventions de communication avec le texte littéraire ne sont pas à l'extérieur de celui-ci, mais ce sont des conventions générales de la communication réorganisées horizontalement dans le texte, vidées de leur validité et transformées elles-mêmes en thèmes du discours. Sur ce point, Wolfgang Iser rejoint Umberto Eco selon lequel l'œuvre littéraire « met en scène » son code et le transforme en sujet ultime »[1].

Mallarmé en effet modifie la convention de communication, mais il le fait de manière à lui substituer une forme poétique comme étant meilleure, ce que la poste accepte ou ratifie en marquant l'enveloppe de son tampon et en délivrant le message. Le poète joue-t-il avec les éléments de l'adresse, il les garde néanmoins tous, particulièrement dans le cas des adresses parisiennes, et les écrit à leur place habituelle sur l'enveloppe. Surtout, il achète le timbre et l'appose sur l'enveloppe. Il envoie ensuite la lettre, en l'inscrivant ainsi dans un circuit de communication fonctionnel, public, républicain. Si l'acte est réussi, c'est donc parce que le poète garde certains aspects de la convention tout en tâchant de les perfectionner grâce à la présentation d'un rapport essentiel unissant l'espace textuel graphique et de la rime à l'espace extratextuel de l'enveloppe.

Ce rapport est ambivalent : d'une part il se présente comme un rapport amélioré, une adhésion du langage au monde, et d'autre part comme un rapport de sublimation de la réalité, de transfert des données externes liées à l'identité individuelle, telles que le nom et l'adresse, sur un plan symbolique. Avec la publication des quatrains-adresses, c'est ce deuxième aspect

[1] Romanița Constantinescu, « Libertatea lecturii » in Wolfgang Iser, *Actul lecturii : O teorie a efectului estetic*, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 29 (c'est l'auteur qui souligne ; c'est nous qui traduisons).

qui passe au premier plan, aspect qui dans l'envoi par poste se révélait plutôt au destinataire de l'enveloppe.

D'une part, la publication doit témoigner de ces réussites singulières, quoique isolées du langage poétique comme d'une expérience globale. Il s'agit bien sûr de refléter la création d'une communauté par l'écrit. Cette communauté est d'importance nationale, si on ose le dire, même si cela peut sembler comique, étant donné que le timbre (que Mallarmé ne voulait pas éliminer de l'édition) exhibe déjà à cette époque une allégorie de la république, une figure identitaire, assortie de l'inscription « République Française ».

Mais d'autre part, dans cette édition dont la couverture devait prendre la forme d'une grande enveloppe, les « énoncés voués à s'annihiler dès que communiqués »[1] deviennent les contenus mêmes de l'enveloppe, ceux qui doivent être pérennisés, transformés en valeur. Ce sont les quatrains-adresses qui deviennent « ce livre » de Madame Eugène Manet. Quant au support extratextuel, il est intégré à l'espace textuel graphique, en se transformant en page. L'illustration (ici, la couverture et les timbres que devrait dessiner Whistler) désigne ou souligne ce devenir-absence de l'objet-support. Il ne s'agit certainement pas d'un simple manque, mais d'un geste de sublimation dont témoigne l'image et qui incorpore l'objet extérieur au texte comme une réminiscence. Comme le note si bien Roger Pearson, « "l'objet" a été (presque) supprimé. Mais seulement "presque", car le résultat est un curieux effet de "suspens" »[2]. Ce processus de transformation physique du support témoigne sur un autre plan de ce qui arrive dans l'opération de poétisation de l'adresse. Evidemment, l'adresse constitue elle aussi une sublimation du contexte dans le livre. On assiste donc à un mouvement double, un déploiement du texte vers le monde sensible puis un reploiement du monde vers le texte abstrait. Et on pourrait déjà songer aux implications pour la dramaturgie de Mallarmé de ce procédé de sublimation des données concrètes par le langage.

La sublimation engendrée par le texte se fonde sur une autre performativité des mêmes énoncés qui sont des ordres donnés à la poste de faire parvenir les lettres à leurs destinataires. Cette performativité parallèle, acceptée elle aussi par le facteur, même si son interprétation peut s'avérer déficitaire (ce qui n'est pas sûr dans tous les cas), consiste à rendre hommage, à faire un compliment, à saluer ou à remercier ses amis, en leur faisant de la publicité, ne serait-ce que par l'évocation de leur nom. Il s'agit de leur tendre un miroir, de leur faire un

[1] Daniel Grojnowski, « Sourires de Mallarmé : *Les Loisirs de la poste* », *op. cit.*, p. 162.
[2] Roger Pearson, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, *op. cit.*, p. 192.

compliment indirect, à distance, qui convoque le témoignage d'un public tierce (le facteur, les proches du destinataire et les futurs lecteurs).

Cette performativité parallèle contient parfois le fantôme ou l'ombre d'une profération orale, celle d'une conversation familière, intime, trace dont témoigne l'écriture éphémère de la main du poète. En effet, à la fin de sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, Mallarmé compare l'apparence de son écriture à une conversation entre amis : « Vous lirez tout ceci, noté au crayon pour laisser l'air d'une de ces bonnes conversation d'amis à l'écart et sans éclat de voix »[1]. Dans l'écriture autographe, la présence de la personne et de sa voix est encore sensible. Cette écriture personnelle conserve encore les vertus de la conversation, à laquelle, on s'en souvient, Mallarmé conférait une importance capitale dans ses *Notes sur le langage* : c'est dans la conversation qu'on retrouve « le procédé essentiel du langage, qui est d'abstraire », et dans « le ton de la conversation » l'« arrêt des cercles vibratoires de notre pensée »[2]. Les modes de diffusion successifs des quatrains-adresses évoquent justement ces cercles vibratoires, l'image de ces ondes de plus en plus larges que fait une pierre jetée dans l'eau. Dans « Solitude », Mallarmé oppose le mode de communication à voix basse à celui de l'exposition publique qui fausse l'énoncé et le transforme en verbiage : « Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas »[3]. Les mots murmurés gardent intact leur pouvoir de suggestion et de persuasion.

Tout comme dans « Don du poème » le poète fait appel à la « voix rappelant viole et clavecin » de sa femme, pour qu'elle puisse « accueill[ir] une horrible naissance », celle du poème, de même dans le quatrain autoréférentiel destiné à son bon ami Verlaine, Mallarmé incite celui qui aime, comme lui, les acrobaties poétiques, à lire lui-même son adresse à voix haute, pour qu'il réalise la rime phonétique de l'anglicisme « mac-ferlane » avec son propre nom. Ce quatrain s'avère un véritable témoignage d'amitié, de reconnaissance amusée et de complicité de la part d'un confrère qui a séjourné lui aussi en Angleterre :

« Tapi sous ton chaud mac-ferlane
Ce billet, quand tu le reçois
Lis-le haut ; 6 cour Saint-François
Rue, est-ce Moreau ? cher Verlaine »[4].

Dans un autre quatrain, envoyé à Mademoiselle Ponsot, la fille des hôtes habituels de la famille Mallarmé à Honfleur, le texte poétique est comparé à une fleur et montre ainsi

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *op. cit.*, p. 589.
[2] Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *op. cit.*, pp. 508-509.
[3] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *op. cit.*, p. 259.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 246.

clairement qu'une sublimation de la réalité est accomplie, ici de la présence physique du poète et du compliment que celui-ci regrette de ne pas pouvoir faire en personne à la jeune fille :

> « Mademoiselle Ponsot, puisse
> Notre compliment dans sa fleur
> Vous saluer au Châlet Suisse
> Sis route de Trouville, Honfleur »[1].

« Fleur » : ce mot omniprésent évoque par ses multiples significations tout ce que Mallarmé tente de mettre en rapport dans ses écrits. Il peut signifier alternativement le compliment, la louange décerné(e) à quelqu'un, oralement ou par écrit ; l'ornement rhétorique comme par exemple la métaphore ; la meilleure partie, la plus belle, la plus fine d'une chose ; l'élite (« la fleur de la chevalerie ») ; ou encore une substance réduite en poudre et sublimée (« fleurs de soufre »).

Ce quatrain amusant illustre de manière très concise et saisissante l'esthétique de l'abstraction que Mallarmé expose dans le fragment de l'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, repris dans « Crise de vers », en développant la même figure de la fleur :

> « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »[2].

La performativité de l'écrit est hantée, pour ainsi dire, par une scène parlée qui aurait lieu ailleurs et à un autre moment. La « fleur » du texte ne pourrait éclore sans cette parole, qui est foncièrement, comme le montrent les quatrains-adresses, une parole adressée. Comme dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, la fleur évoque une bouche et le livre des lèvres :

> « Chaque rose semblant
> Presque une bouche nue
> Te souhaite, Paon blanc,
> Chez toi la bienvenue » ;

> « Ces roses, muettes pour dire
> Notre absence, elles du moins
> A lui pareilles sont témoins
> De votre conjugal sourire »[3].

Le texte et le geste : la fabrique de la figure

En offrant des cadeaux assortis de vers, la plupart à des moments importants de l'année (Noël, le Nouvel An, Pâques ou d'autres fêtes et anniversaires), Mallarmé se sert avec spontanéité de gestes coutumiers pour dégager des figures qui se rapportent non seulement au

---

[1] *Ibid.*, p. 262.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 213.
[3] Le premier quatrain est destiné à Méry Laurent (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 336). Selon Betrand Marchal, ce quatrain serait le premier des quatrains anniversaires datés du 1er avril, jour de l'installation rituelle de Méry Laurent dans sa villa des Talus. Le second quatrain est probablement destiné à Madame Ponsot (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 306).

poème lui-même, mais aussi aux conflits qui définissent l'être humain, ainsi qu'aux liens qui se tissent entre l'artiste et ses semblables. Elles composent une collection d'images à la fois de la littérature, de l'homme et du lien d'amitié. Ces figures se caractérisent par une grande variété : puisant dans tout ce qui l'entoure, prenant comme point de départ différents objets naturels et artefacts, voire des animaux, le poète parvient à célébrer avant tout la diversité, comme il le fera aussi dans ses textes plus théoriques, où il préfère utiliser une pluralité de termes pour désigner le rôle évocatoire de l'art littéraire.

Dans la plupart des vers de circonstance, le texte affiche clairement sa fonction qui consiste à accompagner le don et à lui attribuer un sens. En reliant l'objet au portrait-compliment ou au nom de la personne à laquelle cet objet est destiné, parfois aussi à une occasion spéciale, le poème le métamorphose en un objet unique.

Chaque petit poème déjoue, par sa singularité, toute généralisation hâtive; cependant, la tentation subsiste, entretenue par la démarche critique même de Mallarmé, d'en dégager certains schémas et de les rattacher aux projets rituels du poète. Tous ces vers contribuent en fait à mettre en place, à multiplier ainsi qu'à vérifier à travers de variés échanges quelques figures telles que la fleur ou l'œuf, qui se retrouveront dans d'autres textes et projets majeurs de Mallarmé.

Souvent, le texte poétique consiste en un geste déictique : désignant de différentes manières le cadeau, il prend la forme d'une dédicace qui constitue à son tour un souhait à propos de l'objet et de son destinataire :

« Là-bas de quelque vaste aurore
Pour que son vol revienne vers
Ta petite main qui s'ignore
J'ai marquée cette aile d'un vers »[1].

Ce quatrain illustre parfaitement la théorie exposée par Mallarmé dans sa conférence de 1894, *La Musique et les Lettres*, selon laquelle l'obligation du poète est de saisir et de marquer les rapports qui existent dans tout, rapports qu'il va nommer, comme on verra, « Musique » ou « Idée ». De nouveau, comme dans le quatrain-adresse dédié à Berthe Morisot, la femme est ici associée à l'aurore, à la lumière qui annonce la renaissance du soleil, le retour du divin. Sa main « qui s'ignore » – rappelant la dame incapable de traduire les symboles qui l'entourent de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam – est implicitement comparée à

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 274. C'est un éventail qui fut publié, avec quatre autres, dans *Au Quartier latin*, 4e année, no 1, mi-carême 1896, p. 22, et qui fut initialement dédié à Méry Laurent, puis à Geneviève Mallarmé. Ce recyclage montre que le texte atteint à un plus haut degré de généralité par rapport à d'autres vers de circonstance : la présence féminine est ici indéfinie.

l'accessoire féminin indispensable qui est l'éventail. La métonymie est discrètement transformée en métaphore. Grâce aux vers écrits sur le cadeau, geste lui-même inscrit dans le poème, l'éventail devient le symbole du rêve indéfini, de l'évasion imaginaire vers l'au-delà.

Analysant la scène allégorique introductive de « Crayonné au théâtre », Roger Pearson commente le geste de la dame qui, déçue par la médiocrité du théâtre naturaliste contemporain, tend l'éventail fermé, « le renoncement au vol, agité longtemps de son caprice »[1], à son compagnon. Pearson souligne alors que « pour Mallarmé, l'éventail symbolise la capacité humaine de rêver et d'imaginer, de se laisser emporter sur les ailes de la fantaisie dans un vol "capricieux" sans but ni direction »[2] et que l'éventail fermé de la dame indique justement l'impossibilité de ce rêve. Dans « Crayonné au théâtre », le geste suggéré, et non pas décrit tel quel, de « la main vide de l'éventail » est effectivement doublé par une exhortation de la dame qui rend assez bien compte de son état d'esprit: « Allons-nous-en (signifie-t-elle) cependant – on ne s'ennuierait même pas et je craindrais de ne pouvoir rêver autre chose »[3]. Alors, bien que le symbole soit développé par Mallarmé dans d'autres articles comme « Etalages », et que ses représentations doivent apparemment beaucoup à l'histoire de l'éventail[4], il faut toutefois souligner que dans les vers de circonstance, comme dans « Crayonné au théâtre », sa création en tant symbole est incorporée au texte, elle y est réactualisée, comme si le symbole ne préexistait pas à l'acte qui unit le poème et l'éventail, le texte et l'objet, pour en composer un cadeau.

Le rôle des vers inscrits sur l'objet est non seulement de montrer l'analogie, indiscernable par la femme, entre la main et l'éventail qui est désigné par une métaphore traditionnelle (« aile ») et par une métonymie dérivée de cette métaphore (« vol »), dont l'origine est en fait l'ancien éventail fait de plumes. La profusion des rapports est suggérée par la multiplication des mots contenant le son « v », dont la fréquence s'intensifie au deuxième vers. L'allitération en « v », lettre dont la forme stylisée renvoie à la fois à un oiseau, aux plis et aux lames de l'éventail, ainsi qu'à un livre ouvert, renforce les correspondances évoquées par le verbe « revenir ». Homonyme de la préposition « vers » dont

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, p. 160.
[2] Roger Pearson *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, *op. cit.*, p. 194. C'est nous qui traduisons.
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 160.
[4] Selon Eileen Souffrin-Le Breton (citée dans Roger Pearson, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, *op. cit.*, p. 194), Mallarmé aurait pu être inspiré par une histoire de l'éventail publiée par son ami Octave Uzanne en 1882, *L'Eventail.* Souffrin-Le Breton montre que l'imaginaire des « Eventails » mallarméens doit beaucoup aux poèmes pour éventails des siècles antérieurs. « Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé) », gardé dans l'édition finale des *Poésies*, serait le premier poème à être inscrit sur un éventail. Il date de 1884.

le sens d'aspiration, de tension est amplifié par la position en fin de ligne, le vers tient ensemble le haut et le bas, dans un va-et-vient de l'esprit à la matière, suivant le mouvement de l'éventail dont il devient le miroir[1]. Le vers explique et donne sens à ce que l'éventail fait en silence. Cette capacité de faire tenir momentanément ensemble l'esprit et la matière est le sujet même du quatrain. Parce qu'il n'est pas matière, le vers permet à l'éventail de s'envoler vers l'aurore lointaine, de devenir vraiment le rêve qu'il représente. Et parce qu'il est inscrit sur de la matière et qu'il correspond analogiquement et numériquement à cette matière, il facilite le retour vers le corporel. Ce retour vers la « petite main qui s'ignore » suggère que le divin n'appartient pas à un au-delà idéal mais qu'il est toujours déjà dans l'être humain, créateur de dieux, et qu'il est magnifiquement représenté par la femme[2].

Tout comme dans « Salut » le mot « coupe » unifiait diverses composantes en un espace performatif, dans « Là-bas de quelque vaste aurore » le pivot de l'espace performatif est la préposition « vers », homonyme de la ligne poétique, qui suggère un entre-deux, un va-et-vient, un devenir. Mais à la différence de « Salut », il n'y a ici aucune profération orale. Certes, on pourrait remarquer que « la page fait ce qu'elle *écrit* qu'elle fait »[3], graphiquement, à l'aide de l'allitération en « v ». Ailleurs, dans d'autres éventails, le vers est même disposé de manière à figurer sur la page l'éventail en mouvement :

« Palpite
Aile
mais n'arrête
Sa voix que pour brillamment
La ramener sur la tête
Et le sein
en diamant »[4].

Cet éventail évoque néanmoins la voix du professeur de chant à laquelle il est destiné : il devient de la sorte un moyen théâtral d'arrêter la voix ou de changer sa trajectoire pour la faire revenir, symboliquement, vers sa source intérieure, comme le fait aussi, en se servant de ses bras, la cantatrice Georgette Leblanc, la compagne de Maeterlinck que Mallarmé se rend

[1] Mallarmé compare l'esprit à une aile dans un poème de 1893, « Remémoration d'amis belges » : « Quand solennellement cette cité m'apprit/ Lesquels entre ses fils un autre vol désigne/ A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit » (*Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 32). L'oiseau est un symbole de l'esprit et du désir de l'homme de se soustraire à la pesanteur terrestre dans différentes traditions.

[2] Ce retour vers l'homme est semblable à celui, bien plus grave, célébré dans un sonnet de 1883 : « Quand l'ombre menaça de sa fatale loi/ Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,/ Affligé de périr sous les plafonds funèbres/ Il a ployé son aile indubitable en moi » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 36).

[3] Henri Meschonnic, « La Page performative », *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, *op. cit.*, p. 329.

[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 276. Il s'agit de l'éventail de Mme Gravollet, professeur de chant, daté du 1er janvier 1895.

écouter dans la salle des fêtes de *La Revue blanche* en janvier 1898, et dont il célèbrera par la suite le jeu excellent de « mime musicale » :

> « L'unique fois, hors les conventions de théâtre, on a besoin de regarder la cantatrice. A l'encontre de la loi que le chant, pur, existe par lui, rend l'exécutant négligeable, une interprète, de très loin, revient, avec mystère, s'y adapter, plus comme instrument, ni actrice, en tant que le spectacle humain visible, ou personnage, de la Voix qui baigne une face expressive, ruisselle, avant dispersion, au vol nu aussi de bras, les exalte et mesure ou s'écoule en la sombre tunique selon des attitudes que je nommerais d'une mime musicale, sauf qu'elle-même est la source lyrique et tragique. Un Drame, ordinaire à tout éclat vocal, se joue – directement et individuellement, non ; réglé par les conflits mélodiques – au travers. L'étrange et passionnante femme accentue la notion que l'art, dans ses expressions suprêmes, implique une solitude, conforme, par exemple, au mouvement, pour étreindre quelqu'un n'existant qu'en l'idée et vers qui le cri, de rabattre un geste ployé et le contact de mains sur sa poitrine à soi »[1].

Georgette Leblanc réussit la performance de changer son corps en le personnage d'un drame indiqué seulement par « les conflits mélodiques », source musicale de l'action à laquelle tient Mallarmé. Son visage, ses bras, sa tunique composent un spectacle visuel parallèle à celui de la voix. La cantatrice fait le geste d'étreindre quelqu'un, puis ramène ses bras sur sa propre poitrine, en montrant ainsi par cette mimique que l'idée vers laquelle s'élance la voix, ou les bras, n'est qu'une projection sublime de soi-même et le résultat du sacrifice du héros moderne qu'est l'artiste.

Le quatrain « Là-bas de quelque vaste aurore » fait ce qu'il dit autant sur le plan visuel que sur celui auditif, le son « v » pouvant suggérer aussi bien le son fait par l'éventail agité que le bruissement des ailes d'un oiseau. On pourrait alors dire, avec Meschonnic, qu'« il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace […] Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral […] L'oral est lié au visuel »[2]. Mais comme la carte de visite que Mallarmé transforme en un emblème de la littérature, qui remplace la présence physique de la visite et la parole vive, suggérant ainsi la difficulté moderne de communiquer[3], l'éventail porteur de vers éloigne la parole au profit d'un silence actif, celui même de la rêverie.

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Sur Madame Georgette Leblanc*, Œuvres complètes II, *op. cit.*, p. 694.
[2] Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 299.
[3] Dans sa lettre à Verlaine du 16 novembre 1885, Mallarmé dépeint la relation entre l'écrivain moderne solitaire, qui travaille pour l'avenir, et le public de son époque sous la forme de l'envoi de cartes de visite : « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu »(Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *op. cit.*, p. 589). Voir à ce sujet Marian Zwerling Sugano, « Toward a New Poetics: The *Vers de circonstance* », *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of Circumstance*, *op. cit.*, pp. 151-211.

Cependant, l'écriture appelle un geste qui transpose les mots dans une sorte d'équivalent mimique du texte, ici le geste galant de s'éventer que fait la femme. Comme l'écrit Mary Shaw, « le texte n'est pas performatif seulement parce qu'il est écrit ou (silencieusement) lu ; il n'est performatif que si, ou lorsque, il passe par l'intermédiaire d'un interprète [*performer*], soit sous la forme d'une exécution orale soit par sa transposition dans quelque autre mode d'interprétation [*performed mode*] tel que la musique, la pantomime ou la danse »[1]. Mallarmé n'a pas recours ici à un art du spectacle, certes, mais à un geste symbolique, révélateur du lien entre l'esprit et la matière, qui montre néanmoins à quel point certains objets et gestes de la vie quotidienne peuvent être pour lui, comme pour André Antoine, fondateur du Théâtre Libre et initiateur de la mise en scène au sens moderne du terme, étroitement liés aux représentations artistiques. Même si pour Mallarmé, à la différence d'un Hugo ou d'un Baudelaire, la dualité de l'être humain s'avère en fin de compte irrésoluble (sauf dans la mort)[2], même si le corps et l'esprit continuent à s'opposer, au moins leur connexion problématique est célébrée pendant le bref moment où le geste accomplit le mot qui l'exige, inscrit sur l'éventail manipulé, et transforme cet objet en un symbole du vol de l'esprit humain et en un reflet du poème lui-même. Mais accomplissant cela, bien sûr, l'alliance de l'écriture et du geste signifie déjà en quelque sorte la sublimation de l'objet, sa vaporisation symbolique que va achever la publication.

Dans « Le Livre, instrument spirituel », Mallarmé célèbre le caractère religieux du pliage, dans le contexte, il est vrai, où il oppose le livre au journal : « Le pliage, écrit-il, est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme »[3], « comme un vol recueilli, mais prêt à s'élargir »[4]. Le poète corrèle donc deux paradigmes, le paradigme de la mort auquel il associe la littérature et celui de la vie, synonyme de mobilité, duquel il rapproche les autres arts et les gestes symboliques. Comme a observé Sugano à propos de la

---

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, *op. cit.*, p. 18. C'est nous qui traduisons.
[2] *Ibid.*, p. 156.
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 224. Cette équivalence entre les objets des vers de circonstance et les tombeaux est déjà faite par Mallarmé en 1868, dans une lettre à François Coppée : « Je donnerais les vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge, pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon, qui fût "réussi" » (*Correspondance complète 1862-1871. Suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 381). Le rapport entre le livre et le tombeau est fondamental chez Mallarmé : non seulement lorsqu'il écrit des tombeaux, mais aussi, comme on a vu, lorsqu'il compare le livre à un palais tombal, dans sa conférence sur Villiers de l'Isle Adam.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 225.

carte de visite, Mallarmé tente de transférer cette mobilité dans l'écrit[1]. Mallarmé énonce lui-même cette exigence toute moderne, notamment dans « Le Livre, instrument spirituel » :

« Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction »[2].

La mobilité, ici présentée comme étant caractéristique à l'alphabet, puis aux pages du livre, se manifeste pourtant aussi dans les liens qui se tissent entre les vers et leur objet. Par exemple, les cadeaux offerts aux proches sont tous destinés à subir une manipulation qui figure le passage d'un état stable à un état dynamique et fugace : s'éventer (l'éventail), sentir le parfum (les fleurs), produire des sons musicaux (le mirliton), s'enivrer (la cruche de calvados), déguster (le gâteau, les fruits glacés), feuilleter (les livres), les manipuler et les regarder avec attention (les œufs de Pâques). Ainsi, dans un quatrain destiné à être inscrit sur la bibliothèque d'Alidor Delzant, les vers prennent l'allure d'une épitaphe qui incite à faire un geste, à prendre un livre dans la main (le choisir, le prendre, le tenir, l'ouvrir, le feuilleter, le lire) pour délivrer « le noble vol humain » de la pensée :

« Ci-gît le noble vol humain
Cendre ployée avec ces livres
Pour que toute tu la délivres
Il faut en prendre un dans ta main ».[3]

Un autre cadeau, composé de quatre œufs de Pâques, sollicite une attention particulière de la part de la destinatrice qui doit arranger les plis de sa robe – probablement « un morceau bleu turquoise/ Du ciel à quoi je fais rêver »[4] – d'une manière adéquate à la charge qui lui incombe. Le quatrain joue sur le sens propre et le sens figuré du verbe « couver », pour souligner que l'attention prodiguée par la femme aux œufs permettra à ceux-ci de prendre leur envol sous la forme d'oiseaux métaphoriques au moment exceptionnel des Pâques :

« Ces œufs, Madame, vous pouvez
Faire qu'en ce dimanche insigne
Par votre tournure couvés

[1] Mallarmé écrit quelques-uns des quatrains qui accompagnent ses cadeaux sur des cartes de visite. Le quatrain écrit à la main est dans ce cas séparé en deux distiques par le nom du poète imprimé en majuscules (voir deux reproductions, chacune représentant un don de fruit glacé dans Marian Zwerling Sugano, *op.cit.*, p. 192).
[2] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 226.
[3] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 321. Ce quatrain daté du 2 avril 1894 comporte des « *Vers inscrits sur une bibliothèque* », pour la bibliothèque d'Alidor Delzant, bibliophile et collectionneur, biographe des Goncourt (Bertrand Marchal, *Notes et variantes* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 1256 et 1294).
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 282. Ces vers font partie d'un quatrain qui légende une photographie de Méry Laurent (en noir et blanc bien sûr). Le vers acquiert ainsi la capacité de rendre ce que la photographie est encore incapable de préserver et de transmettre.

Ils s'envolent paon blanc ou cygne »[1].

Selon une alchimie complexe et personnelle, qui revalorise néanmoins des symboles traditionnels, les œufs rouges, représentant le sacrifice et la mort, peuvent être transformés par la tournure de la dame en signes[2] blancs (silencieux, différents donc de l'écriture) : en paon ou en cygne, des oiseaux symboliques, associés par diverses traditions au Christ et au soleil. Si le cygne est une métaphore courante du poète, le paon, surnom familier de Méry, est une figure féminine analogue à l'éventail, grâce à sa splendide queue déployée[3]. Le surnom de paon que Mallarmé donne souvent à Méry dans ses écrits, l'accompagnant parfois de dessins de cet oiseau indien solaire, est, comme l'a noté Pearson[4], l'un des plus clairs exemples de l'évocation littéraire que pratique Mallarmé, sorte de résurrection de l'esprit de la personne chère dans le texte. Un être cher et son adresse sont sauvés de l'oubli dans les quatrains-adresses ; de même, les vers qui accompagnent un cadeau gardent la mémoire à la fois d'un objet et d'une personne, qu'ils font se mirer l'un dans l'autre.

Chaque vers est numéroté et écrit à l'encre d'or sur un œuf rouge. Un vers correspond donc à un œuf, symbole du principe primordial à partir duquel est né le monde, le Tout contenu dans une simple coquille : « le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre », écrira Mallarmé dans « Etalages », anticipant *Un coup de dés*[5]. Cette idée de totalité est renforcée par le mot « paon » qui se prononce comme « Pan » (le dieu faune), « pan » qui signifie en grec « tout ». Dans la tradition chrétienne, l'œuf est un symbole de la résurrection du Christ. Chez Mallarmé, il continue d'avoir cette signification, que le christianisme a récupéré des rites païens, à savoir celle de renouveau de la nature, de recommencement d'un nouveau cycle : les quatre œufs correspondraient alors aux quatre saisons et seraient semblables à la tétralogie rêvée par le poète dans *La Revue indépendante* de janvier 1887, note reprise dans « Le genre ou des modernes » : « Remplacez Vaudeville par Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle

---

[1] *Ibid.*, p. 304. Ces vers ont été envoyés à Méry Laurent à Pâques 1891 (Bertrand Marchal, *Notes et variantes* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1284).

[2] Dans ses « Notes sur les mardis de Mallarmé », Edmond Bonniot rapporte les paroles de Mallarmé, qui disait que lorsqu'il était fatigué de lire, il lui suffisait de fixer quelques temps les objets pour que s'en dégage le signe pur. « Cet objet, dit-il, je le lis » (cité dans Jean-Paul Fargier, *Les Mardis de Mallarmé*, *op. cit.*). La même attention est ici exigée à la destinatrice des œufs de Pâques.

[3] Ces deux figures correspondent aux alternances de rimes féminines et de rimes masculines, rigoureusement respectées par Mallarmé dans la plupart de ses vers de circonstance. Daniel Bilous souligne l'importance de cette règle dans « Note sur la combinatoire des Œufs de Pâques », *Mallarmé et après ? Fortunes d'une œuvre*, Colloque de Tournon et Valence 24-27 octobre 1998, *Formules*, juin 2006, p. 236. Le plan de l'expression inverse pourtant le plan du contenu, car cygne forme une rime féminine, tandis que paon donnerait naissance à une rime masculine.

[4] Roger Pearson, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, *op. cit.*, p. 191.

[5] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *Divagations*, *op. cit.*, p. 220.

d'ans recommencé et tenez que le texte soit incorruptible comme la loi : voilà presque ! »[1]. La résurrection d'un être cher par la poésie est ainsi accordée au rythme du renouveau de la nature. Les œufs de Pâques, que l'on fait cadeau chaque année à la même date, transposant ainsi des données éphémères dans une sorte d'éternité, prouvent que l'idéal théâtral de Mallarmé se justifie par sa transposition poétique d'une pratique sociale de politesse, voire d'amitié.

D'ailleurs, dans un cadeau destiné à sa fille, les quatre vers n'étant plus numérotés, on a pu intervertir les œufs et *lire* l'ensemble plusieurs fois de façon différente[2]. Seules quatre combinaisons ont été retenues sur les 24 possibles. Bilous suggère « qu'au moins deux règles (le sens, la rime) qui ont fait retenir les premières performances, condamnaient, mais d'inégale manière, les autres »[3]. Mais il semble que le nombre quatre ait été choisi justement parce qu'il correspond aux quatre œufs, aux quatre vers et aux quatre saisons. L'art combinatoire expérimenté ici annonce les exercices du même type qu'on retrouve dans le « Livre ». L'arrangement du premier quatrain est déterminé par l'alternance des rimes masculines et féminines :

« Pâques apporte ses vœux
Toi vaine ne le déjoue
Au seul rouge de ces œufs
Que se colore ta joue »[4].

Le quatrain est d'abord divisé en deux parties, 1 2 / 3 4, qui seront interverties, 3 4 / 1 2 : « Au seul rouge de ces œufs/ Que se colore ta joue/ Pâques apporte ses vœux/ Toi vaine ne le déjoue ». Pour obtenir la troisième version, on intervertit les vers dans chaque partie de la deuxième version, 4 3 / 2 1 : « Que se colore ta joue/ Au seul rouge de ces œufs/ Toi vaine ne le déjoue/ Pâques apporte ses vœux ». Pour le dernier quatrain, on intervertit les parties obtenues dans la troisième version, 2 1 / 4 3 : « Toi vaine ne le déjoue/ Pâques apporte ses vœux/ Que se colore ta joue/ Au seul rouge de ces œufs ». Si on voulait continuer, en intervertissant maintenant les vers de chaque partie, 1 2 / 3 4, on reviendrait au commencement, on ferait pour ainsi dire le tour de l'œuf, on recommencerait un nouveau

[1] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 180. On a vu que Mallarmé mentionne aussi « la tétralogie de l'An » dans « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[2] Dans l'édition originale des *Vers de circonstance* de 1920, on peut lire cette note dont la conclusion elliptique semble écrite par Mallarmé lui-même : « Une seule fois, le numérotage put être omis, et, en intervertissant les œufs, l'ensemble lu ainsi plusieurs fois de façon différente » (citée dans Bertrand Marchal, *Notes et variantes* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1284). Cette note indique qu'on a lu à voix haute, plusieurs personnes ensemble, quatre combinaisons.
[3] Daniel Bilous, *op. cit.*, p. 236.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 305.

cycle. Il y a donc une continuité et une régularité des opérations effectuées : on invertit, alternativement, les parties ou les vers d'une partie de la version précédente. Le jeu à la fois physique et intellectuel, qui doit impliquer la destinatrice afin de la divertir à tel point que le vif plaisir ressenti colore ses joues (la rime « déjoue / joue » indique qu'il s'agit bien d'un jeu), aurait comme visée d'exposer les quatre articulations du texte qui tiennent bon malgré les différentes permutations. Le jeu prouve formellement l'identité des contraires : non seulement le vœu d'une ressemblance entre l'œuf et la femme reste le même ; répété quatre fois, comme selon un nombre magique, il est amplifié et se mue en une sorte de sortilège.

Les correspondances analogiques et numériques que nous remarquions dans les quatrains-adresses et les œufs de Pâques sont présentes aussi, comme l'a patiemment montré Roger Pearson, dans les éventails inclus dans l'édition définitive des *Poésies*, à savoir « Eventail (de Madame Mallarmé) » et « Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé) », dont les supports originaux existent encore aujourd'hui[1]. Par exemple, dans le premier de ces textes, le vers heptasyllabique correspond à la prononciation poétique du nom de la destinataire, Madame Mallarmé. Le poème est un sonnet shakespearien, composé de trois quatrains et un distique : les vers des quatrains correspondent aux douze lames de cane de l'éventail, tandis que les deux vers finals sont pareils aux deux franges rouges attachées aux lames.

Dans ces deux éventails, la distribution des strophes sur le support, de gauche à droite dans le sens du dépliage, figure la trajectoire du soleil au-dessus de l'horizon et la condition humaine, déterminée par ces deux limites, de la naissance et de la mort, que suggère aussi l'alternance, exigée poétiquement de l'éventail de la stase et du mouvement, de l'ouverture et de la fermeture, de l'élévation et de la chute. Le drame solaire est évoqué non seulement par le signifiant et le signifié du texte mais aussi par des composantes non verbales, comme la marge dorée de l'éventail de Mademoiselle Mallarmé ou les initiales d'or des vers écrits en rouge et le point final de chaque strophe, lui aussi doré. L'or, la couleur des vers écrits sur les œufs de Pâques, qui en compagnie du rouge suggère ce moment d'angoisse universelle qu'est le crépuscule, est un exemple parfait des analogies que le poète tisse entre le texte et l'objet. Le texte s'imprègne visiblement des propriétés de l'objet auquel il vise à se substituer, comme s'il y avait une sorte de fusion transitoire, pareille à celle du crépuscule, préparatoire de la transformation linguistique de l'objet en symbole.

[1] Roger Pearson fournit des analyses extrêmement détaillées de ces poèmes dans "The Silence of the Object", *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, *op. cit.*, pp. 189-207.

Nombreuses sont dans les vers de circonstance les figures solaires. Les « fruits d'or », des oranges glacées, sont privilégiés à cause de leur ressemblance à l'astre céleste, dont ils perpétuent en quelque sorte le souvenir en hiver. Ainsi, un quatrain qui compare les lettres griffonnées par le poète sur un papier d'emballage aux notes de musique de son ami le musicien Léopold Dauphin, cache et en même temps révèle comme à travers de petits trous piqués « le fruit couleur de gloire » :

« Ce papier, comme si Dauphin
Y piquait mainte tache noire !
Pour vous, témoin discret et fin,
Cache le fruit couleur de gloire »[1].

Un autre poème propose à la destinatrice de considérer « la fauve orange » comme « un délicieux effet », voire de l'accepter en échange du soleil que fait son cœur, du bonheur et de la joie qu'elle répand autour d'elle[2]. L'orange devient ainsi un soleil métaphorique, une image de la bonté, de la bienveillance et de l'amitié de la femme. Cette signification prépondérante est déclinée dans de nombreuses variantes, comme par exemple « Sur un rameau vers vous incliné par Marie/ Pas plus que l'amitié ce fruit d'or ne varie »[3]. Grâce à leur couleur, les fruits d'or, les cheveux de la femme admirée et la gloire, le microcosme et le macrocosme, l'intime et le social, deviennent les reflets les uns des autres, dans un quatrain qui, à la manière de « La Déclaration foraine », dit que le poème (et le cadeau) n'est peut-être pas à la hauteur de l'évènement :

« Mûris en azur barbaresque
L'envoi n'est pas ce que je veux
Acceptez des fruits couleur presque
De la gloire et de vos cheveux »[4].

Toutes ces figures qui ne se confondent jamais tout à fait les unes avec les autres sont analogues. Ceci est indiqué par le recyclage du même texte, notamment dans l'éventail 9 et le don de fruits glacés 25. Face à la beauté parfaite, immuable et autosuffisante de la femme, comme celle qui est célébrée dans « La Déclaration foraine », le langage, même poétique, s'avoue superflu :

« A ce papier fol et sa
Morose littérature
Pardonne s'il caressa
Ton front vierge de rature »

« L'an nouveau qui vous caressa
Toujours la même sans rature
Apporte aussi ce fruit et sa
Monotone littérature »[5]

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 285.
[2] *Ibid.*, p. 288.
[3] *Ibid.*, p. 296.
[4] *Ibid.*, p. 294.
[5] *Ibid.*, pp. 275 et 289.

(éventail) (don de fruits glacés).

Une autre figure majeure de la rêverie, du souvenir et du sentiment, est la fleur, dont on a déjà pu apprécier la valeur dans l'esthétique mallarméenne :

« La même fleur jamais fanée
Celle de not sentiment
Renaîtra pour vous chaque année
Madame Ponsot, gentilment » ;

« Samois jubile comme Honfleur
L'une à l'autre Marie envoie
Avec la même absente fleur
Un souvenir tendre de joie »[1].

La parenté de la fleur et de l'éventail, habituellement décoré d'éléments végétaux, sous l'influence de l'art japonais, se révèle dans un fragment critique d'« Etalages », article paru d'abord dans *The National Observer* en juin 1892. Le poète y réfléchit à une étrange habitude estivale féminine, l'empressement avec lequel « la main pour le loin gantée » achète une quelconque brochure dans la rue pour la placer entre les yeux et la mer et cacher ainsi la nature :

> « Interception, notez –
> Ce que l'Extrême Orient, l'Espagne et de délicieux illettrés, l'éventail à la différence près que cette autre aile de papier plus vive : infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site pour rapporter contre les lèvres une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie par les battements approché.
> Aussi je crois, poëte, à mon dommage, qu'y inscrire un distique est de trop.
> Cet isolateur, avec pour vertu, mobile, de renouveler l'inconscience du délice sans cause »[2].

Les taches piquées et l'écran sont des termes rendus populaires par le théâtre d'ombres tel qu'il était présenté à ses débuts au Chat Noir : trou d'aiguille, lucarne ouverte sur le Rêve et sur l'Infini. L'écran du Chat Noir avait d'abord une forme demi-circulaire et c'est pourquoi la couverture du *Chat-Noir Guide* par George Auriol montrait la pièce initiale *L'Eléphant* sur un grand écran en forme d'éventail. L'éventail de Mallarmé a en commun avec le théâtre d'ombres quelques traits fondamentaux : il transforme la matière en reflets pour libérer l'imagination (sur l'éventail de Misia Natanson, on peut remarquer que le texte est écrit sur le verso de la surface peinte, réduisant ainsi les fleurs à des ombres) ; d'autre part, il est muet et dynamique comme les ombres. Mais il est aussi foncièrement différent : il réduit la distance nécessaire au regard, la visibilité. Il fabrique ses analogies en silence et en cachette, par le mouvement inconscient qui rapproche « une muette fleur peinte », image du « mot intact et nul de la songerie », des lèvres muettes. Cette réflexion et témoignage réciproque de la fleur

[1] *Ibid.*, p. 308. L'absente fleur de ce quatrain rappelle « l'absente de tous bouquets » de « Crise de vers ».
[2] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *Divagations*, *op. cit.*, pp. 219-220. La version initiale du deuxième paragraphe était moins elliptique : « Lire est, ce que pour l'extrême-orient, l'Espagne et de délicieux illettrés l'éventail – un écran ! » (Bertrand Marchal, *Notes et variantes* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1646).

et de la bouche, inconsciente pour celle qui la produit en tant qu'image de sa propre activité intellectuelle, n'est pas une source de connaissance, mais de plaisir extrême. Isolateur extrêmement vif et mobile, grâce au pliage et aux battements, l'éventail renouvelle « l'inconscience du délice sans cause » : c'est le flottement de la pensée et non pas sa focalisation qui entretient l'intensité du plaisir.

Face à la perfection de ce rapprochement, le poète avoue de nouveau l'inanité du vers : « y inscrire un distique est de trop ». Mais il le fait, paradoxalement, comme pour transférer la mobilité et la vertu du pliage dans le texte, comme pour transformer, par un reflet supplémentaire, le plaisir en connaissance. Ce que Mallarmé exige de la littérature (et de la lecture), c'est précisément qu'elle participe à et atteste la création de symboles qui montrent et sacrent la condition humaine. Tout comme l'écran de l'éventail et la brochure estivale, elle doit abolir littérairement la nature, pour libérer la rêverie. « Le Livre instrument spirituel » critique l'inutilité du pliage dans le livre vulgaire qui ressemble au journal : « et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent pour l'esprit, à tout littérairement aboli »[1]. Ce fragment souligne au contraire que le pliage « ou rythme » est à la base du mystère et de l'indicible littéraires, qu'il abolit tout *littérairement*, c'est-à-dire le transpose et l'ordonne en « signes évocatoires » pour l'esprit.

Figure visuelle du rythme, très fréquente dans les écrits mallarméens, le pliage effectue l'identité de l'un et du multiple : « infiniment et sommaire en son déploiement », le caractérise le poète dans « Etalage »[2]. De même, dans « Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé », l'accessoire féminin devient « l'unanime pli »[3]. Identité de la partie et du tout au cœur de l'œuvre littéraire, mais aussi, de par la signification sociale de l'éventail, des individus entre eux. Dans un sonnet écrit en hommage aux poètes belges du cercle Excelsior de Bruges où Mallarmé avait prononcé sa conférence sur Villiers en février 1890, « Remémoration d'amis belges », « la pierre veuve » de ses brumes « se dévêt *pli selon pli* » pour soutenir par l'éternité l'amitié nouvelle des poètes, que symbolise aussi l'architecture de Bruges avec ses petits canaux reliés entre eux, où se promène « maint cygne »[4].

Le dépliage de la pierre embrumée est une image poétique qui évoque la fonction

[1] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 225.
[2] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *op. cit.*, pp. 219.
[3] Stéphane Mallarmé, « Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé », *Poésies*, *op. cit.*, p. 31.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 32. C'est nous qui soulignons.

sociale de l'éventail. Comme le montre Rosemary Lloyd, les artistes qui se réunissaient dans certains salons signaient tous l'éventail de leur hôtesse afin de remémorer leur réunion agréable. Ainsi, sur l'éventail de Madame Rodenbach, Mallarmé lie sa signature à celles de quelques peintres préférés, Puvis de Chavannes et Whistler, auxquels il consacrera aussi des hommages dans l'édition finale des *Poésies*[1]. Sur un autre éventail, la signature du poète avoisine celles de plusieurs écrivains (Leconte de Lisle, Judith Gautier, Pierre Loti, Juliette Adam et Jean Aicard), peintres (Raphaël Collin, Paul Baudoüin, Paul Dubois, A. Mercié, Gustave Courtois, Paul Laurens, Luc Olivier Merson et Louis-Maurice Boutet de Monvel), acteurs (Mounet-Sully et Paul Mounet) et du musicien Richard Hammer. Mallarmé est parmi les trois à signer dans le sens du dépliage de l'éventail, en respectant ainsi le sens de l'écriture de ses quatrains sur les éventails qu'il fait cadeau[2].

L'éventail, comme n'importe quel autre tissu, fournit à Mallarmé un motif essentiel, omniprésent et confirme une esthétique qui entrelace constamment trois imaginaires : la réflexion lumineuse, le pli et le rythme. Comme les groupes marginaux, Mallarmé fuit de cette manière la fixité des formules théoriques.

Tout comme dans ses vers de circonstance il multiplie les figures, de même dans ses écrits théoriques Mallarmé préfère déployer une pluralité de termes, créant ainsi une armature mouvante et non rigide de la pensée : il faut, comme il l'énonce dans ses *Notes sur le langage*, « rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité »[3]. Dans un fragment de sa conférence *La Musique et les Lettres*, qui reprend des idées de l'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, Mallarmé souligne l'affinité qui existe entre plusieurs termes théoriques tels que « évocation », « allusion » et « suggestion » et sa propre conception de la littérature, qu'il interprète et formule comme étant aussi celle de la génération récente :

« Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : - A savoir s'il y a lieu d'écrire. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte.

---

[1] Rosemary Lloyd, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, *op. cit.*, p. 123.

[2] Il faut noter que cette pratique collective privée est reprise par les revues de l'époque, notamment *La Plume*, dans laquelle on publie une page avec les signatures de ceux qui ont participé à une soirée littéraire. On la retrouvera aussi, radicalisée, chez les avant-gardes du XXe siècle, notamment dans *L'œil cacodylate* de Francis Picabia.

[3] Stéphane Mallarmé, *Notes sur le langage*, *op. cit.*, p. 510.

Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclore, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout »[1].

La subtile association de la musique et du registre olfactif qui décrit l'apparition de l'Idée dans le fragment de l'« Avant-dire » tel qu'il sera réécrit à partir du volume *Pages* en 1891 – « musicalement se lève, idée même et suave » – indique de nouveau, dans le contexte de la conférence, le rôle sublimatoire de l'art littéraire. La littérature ne prend comme objet la matière que pour en « libérer » l'esprit ou « dispersion volatile », compris comme « la musicalité de tout ». Si dans le texte précédent la virtualité musicale et vaporeuse est désignée par « idée », elle est identifiée ici à « l'esprit ».

Ce vocabulaire fluctuant place Mallarmé dans une lignée philosophique, en rapport avec les grands penseurs du monde occidental, Platon, Descartes, Hegel ou Schopenhauer, mais détourne en même temps ses écrits du genre du discours métaphysique. Mallarmé met seulement en œuvre la question métaphysique sans élaborer un système explicite de pensée pour expliquer l'articulation du sensible et de l'intelligible[2]. Comme l'a montré Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*, l'Idée mallarméenne ne se laisse réduire ni à l'Idée platonicienne ni à l'Esprit hégelien, auxquels elle semble parfois inciter à être comparée. Plutôt, elle désigne « une infinité différenciée et polymorphe » qui « ne suppose aucune plénitude sémantique, aucune "conception", aucune intelligibilité donnée une fois pour toute. D'ailleurs, si l'intelligibilité apparaît à Mallarmé comme inséparable de l'*eidos* grec, de la présence visible propre à l'idée platonicienne, il ne l'accepte que comme un compromis, une "concession à la rétine", pour exposer autre chose que cette surface concédée »[3]. Résultant d'un ensemble de relations toujours en mouvement, l'Idée mallarméenne est dynamique et polymorphe au plus haut point.

Pour conclure sa définition de l'art littéraire, Mallarmé souligne de manière concise, avec une expression paradoxale, proche des formulations fumistes, qui fait sourire (« qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout »), la réversibilité du « rien » en « tout ». En employant d'autres mots de la même conférence, on peut dire que le poète oppose à « la

---

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 65.

[2] Dans son analyse d'*Un Coup de dés*, Michel Murat observe aussi que Mallarmé a « une personnalité intellectuelle assez différente de celle que nous a transmise Valéry : un esprit procédant par jets d'intuition et ajustements empiriques, sans souci de système » (*Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 7.

[3] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. Avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 537.

prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets » « l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu »[1] : à la représentation massive, la suggestion volatile et musicale.

Comme le remarque Julia Kristeva, l'Idée mallarméenne « ouvre, par le néant, un vide »[2] ; au lieu d'être une plénitude intelligible immuable, elle se fonde sur le vide, cette « nudité de lieu » à l'église que « le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer »[3]. A l'époque de la désaffection de la religion et de la monarchie, Mallarmé suggère que, pour donner un sens à leur existence insignifiante, les individus ont besoin de projeter dans l'absolu, dans un au-delà, le mystère qu'ils portent en eux, leur propre désir, l'« instinct de ciel en chacun »[4] : « en vue d'une attirance supérieure comme un vide », écrit encore Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*[5]. La littérature et les autres arts devraient assumer la tâche, dédaignée par l'industrie qui faillit « à la fabrication du bonheur »[6], de créer une transcendance nouvelle à partir de ce vide, une transcendance inatteignable comme celle chrétienne, mais qui n'occulte pas le rien fondateur (comme la religion ou la monarchie), qui ne cache pas sa nature fictionnelle et son caractère de jeu et à la fois qui glorifie l'homme, sa présence au monde et son lien avec les autres. La littérature avec le *concours* des autres arts devrait donc interroger le fondement même du politique, comme l'exige aujourd'hui du théâtre Denis Guénoun :

> « Pourquoi l'assemblée des spectateurs est-elle convoquée, publiquement, à se réunir au lieu du politique pour y voir posée la question métaphysique ?
> […] la portée de ce rassemblement devrait être de conduire la communauté à considérer le fondement non-politique du politique. La conduire à observer que le politique n'a pas son fondement en lui-même, mais qu'il est le répondant d'autre chose que lui »[7].

A la fin de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé démontre justement cette nécessité absolue d'instaurer « un culte populaire » laïque qui expose la véritable nature du politique et le refonde :

> « *Un grand dommage a été causé* à l'association terrestre, séculairement, de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code, autrement que comme emblèmes ou, quant à notre état, ce que des nécropoles sont au paradis qu'elles évaporent […]

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 75.
[2] Julia Kristeva, *op. cit*., p. 537.
[3] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 242.
[4] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 74.
[5] *Ibid.*, p. 67.
[6] *Id.*
[7] Denis Guénoun, *L'Exhibition des mots*, *op. cit*., p. 40.

Minez ces substructions, quand l'obscurité en offense la perspective, non – alignez-y des lampions, pour voir : il s'agit que vos pensées exigent du sol un simulacre »[1].

Le devoir de l'artiste, le seul acte à entreprendre désormais, est toutefois celui de saisir et de montrer « les rapports », de « comparer les aspects et leur nombre ». Mallarmé l'évoque longuement dans *La Musique et les Lettres*, dans un fragment d'une densité sémantique incomparable, qui associe cette mission unique à un rendu musical, et néanmoins verbal, de l'idée :

> « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.
>
> A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.
>
> Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffration mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.
>
> Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens »[2].

La tâche de l'artiste est de capter et de mettre en évidence des rapports pour composer ainsi une image ordonnée du monde. Pourtant, le fragment précédent propose une conception de l'ordre qui va à l'encontre de la signification traditionnelle de ce mot ou de l'opinion qu'on s'en fait communément. Tout d'abord, l'état d'esprit de l'artiste au moment de l'acte de création n'est pas un de concentration, d'effort intellectuel de synthèse mais un de négligence, comme dans l'écriture des vers de circonstance. Ensuite, si l'Idée est ordre, alors cet ordre n'est pas stable, donné une fois pour toutes. La musique dynamise et brouille la visibilité immuable grecque de l'Idée. Bien sûr, il s'agit, encore une fois, de la musique du langage quotidien ; c'est pourquoi Mallarmé s'y réfère avec l'expression « chiffration mélodique tue » : pareille à la corde de l'instrument qui, trop tendue, se casse sur la prononciation répétée du son « nul » dans le poème en prose « Le Démon de l'analogie »[3].

---

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, op. *cit.*, p. 74.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 87.

Dans ce nouveau contexte, le mot « motif » enlace les deux connotations, décorative et musicale, qu'il avait déjà dans les articles repris dans « Richard Wagner » et « Planches et feuillets » : ici, les motifs « composent une logique, avec nos fibres », ces cordes intérieures qui relancent la métaphore textile de *Divagations*. Le travail de l'artiste consiste à composer un dessin en entrelaçant des lignes arabesques, qui est abstrait au sens musical et au sens décoratif du terme, mais qui suggère néanmoins par ses intersections alambiquées, des motifs ou des figures belles et ambiguës. Cet ensemble de lignes, qui révèle des conflits autant que des harmonies, des « anxieux accords » et des « blessures d'or », constitue par lui-même son propre « décor ». Rien ne transgresse « l'omniprésente Ligne espacée ». Et si une réalisation scénique semble envisagée à la fin de ce paragraphe, cette interprétation nécessiterait seulement le visage humain, capable de préserver le mystère de l'harmonie.

Dans ses vers de circonstance, Mallarmé semble écouter sa propre exigence d'« éveille[r], pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles ». Le poète devient vraiment, selon sa propre injonction, un montreur négligent de rapports en mouvement. Il y figure également les liens paradoxaux qu'il conçoit entre la littérature et les différents arts du spectacle, à la fois entraide et concurrence, rapports doubles que Mary Shaw, en développant un concept de Derrida, analyse en termes de suppléance[1]. Quant à lui, Mallarmé utilise à plusieurs reprises le terme de « concours ». C'est avec ce mot-là qu'on peut caractériser l'union des arts qu'il réalise dans ses vers de circonstance et qu'il préconise dans « Richard Wagner » : « concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène ! »[2]. La conclusion de « Crayonné au théâtre », bien qu'elle ne contienne pas le mot « concours », incite quand même à une coopération entre tous les artistes : « artistes de ce jour, plutôt que peindre une solitude de cloître à la torche de votre immortalité ou sacrifier devant l'idole de vous-mêmes, mettez la main à ce monument »[3].

Dans ses écrits des années 1890, repris dans *Divagations*, Mallarmé représente la communauté des écrivains contemporains comme un vaste concours qui, au-delà des groupements et des rencontres effectives, semble se situer plutôt au niveau des productions littéraires et des diverses formes d'écriture et de diffusion des textes, alors que, chez les Hydropathes, par exemple, le tournoi désigne les séances du groupe:

« A jauger l'extraordinaire surproduction actuelle, où la Presse cède son moyen intelligemment, la notion prévaut, cependant, de quelque chose de très décisif, qui s'élabore:

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, *op. cit.*
[2] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 154.
[3] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 166.

comme avant une ère, un concours pour la fondation du Poème populaire moderne, tout au moins de *Mille et Une Nuits* innombrables: dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera. Comme à une fête, assistez, vous, de maintenant, aux hasards de ce foudroyant accomplissement »[1].

Mais comme le tournoi des Hydropathes, le concours mallarméen, rappelant la nécessité impérieuse d'une fête populaire, signifie aussi bien coopération que rivalité. Deux passages séparés de « Crise de vers » approfondissent cette idée sous la forme d'une fiction autobiographique qui décrit le meuble familier de la bibliothèque un jour d'orage :

> « Tout à l'heure, en abandon de geste, avec la lassitude que cause le mauvais temps désespérant une après l'autre après-midi, je fis retomber, sans une curiosité mais ce lui semble avoir lu tout voici vingt ans, l'effilé de multicolores perles qui plaque la pluie, encore, au chatoiement des brochures dans la bibliothèque. Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation: j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage […]
>
> Chimère, y avoir pensé atteste, au reflet de ses squames, combien le cycle présent, ou quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu – dont l'échevèlement d'ondée à mes carreaux essuie le trouble ruisselant, jusqu'à illuminer ceci – que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un – au monde, sa loi – bible comme la simulent des nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou – lettrés[2].

L'image de l'orage, caractérisant le champ littéraire, est récurrente chez Mallarmé. Il réapparaît dans *La Musique et les Lettres*, accompagné du qualificatif « lustral », se référant, comme d'habitude, à une prise de conscience : « Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine »[3]. C'est une représentation qu'il faut absolument rattacher à l'orage musical que révèle la danseuse sur la scène, de même qu'à cet autre orage, littéraire, qu'orchestrera *Un Coup de dés*.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Etalages », *op. cit.*, p. 222. Publié initialement sous le titre « Deuil », dans *The National Observer* le 22 juillet 1893, le passage cité s'intéresse aux rapports du journal et de la poésie, à la suite de la mort de Maupassant. Dans la version originale, Mallarmé annonce « un concours énorme », soulignant ainsi le rôle de plus en plus important joué par la « révolution » de la presse dans la nouvelle littérature.

[2] Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, pp. 204 et 211-212. Dans « Averses ou critique », paru dans *La Revue blanche* le 1er septembre 1895 (*Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 329), un des articles utilisés pour le montage de « Crise de vers », où les deux passages mentionnés fonctionnent comme une parenthèse ouverte et respectivement fermée sur des réflexions disparates, le premier paragraphe dressait une comparaison entre le chatoiement des brochures dans la bibliothèque et les lueurs (de conscience) dans le « déploiement littéraire, récent ». L'orage, présent sur les épreuves, n'y est pas mentionné.

[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 65.

La fiction introductive de « Crise de vers » illustre magnifiquement, encore une fois, l'art de l'évocation sublimatoire. Elle décrit une sorte de « théâtre minuscule » que le hasard de la saison installe dans la chambre où repose le poète désespéré par le mauvais temps. L'orage littéraire se révèle au poète lorsque l'orage extérieur projette les reflets des gouttes d'eau sur la vitre de la bibliothèque personnelle, semblant ainsi la couvrir d'un rideau mouvant en verroterie. On est complètement immergé dans un monde de reflets lumineux. Comme les petits morceaux (projetés) de verre colorés, sans grande valeur, les brochures et les ouvrages de la bibliothèque, rassemblant en un seul lieu des époques différentes, luisent et créent ainsi l'impression d'un autre orage, celui qui bouleverse l'histoire littéraire. Le théâtre de la bibliothèque devient effectivement ici le reflet du ciel, de cette « la pièce écrite au folio du ciel » que réclame « Crayonné au théâtre »[1] et dont le texte reste encore à trouver.

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 162.

3.4. *Un coup de Dés* : « la mémorable crise »

> « nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessin. Aussi les histoires de ce genre sont-elles nécessairement les plus belles »
>
> Aristote, *La Poétique*[1]

« Dans quelque mise en scène spirituelle exacte »

« POÈME »

En mai 1897, quelques mois seulement après la publication de son volume critique des *Divagations*, Mallarmé fait paraître « une œuvre d'un caractère entièrement nouveau » dans *Cosmopolis*, revue londonienne plurilingue, qui arbore le sous-titre ambitieux de « revue internationale ». Cette publicité de lancement est faite dans la « Note de la rédaction » que le poète rédige lui-même d'après un canevas fourni par son correspondant André Lichtenberger[2]. D'après cette même *Note*, le « Poème » inédit *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* est censé faire connaître par delà les frontières la nouvelle école poétique française, la poésie symboliste dont Stéphane Mallarmé s'avère « le maître incontesté » en France[3]. Refusant à maintes reprises l'appellation de chef d'école, mais élu Prince des Poètes en janvier 1896, pour succéder à Verlaine, Mallarmé se présente aux lecteurs du monde entier comme le maître d'une école, il est vrai sous la couverture de la publicité caractéristique de la presse : école non pas au sens, fixé par la critique, la presse et l'enseignement, de groupement homogène et hiérarchisé, mais bien au sens plus large et plus nuancé, plus proche aussi de celui de mouvement (dont la dynamique temporelle excède le présent), d'esthétique commune à des poètes qui font partie de générations différentes[4]. Rappelons que, dans « Solitude », le poète décrit l'affinité entre le prédécesseur et son jeune admirateur comme une reconnaissance facilitée par un mouvement rythmé, la cadence égale des pas lors d'une promenade où l'on n'échange que des « mots évasifs » : « la sécurité de hanter même région naît de mots évasifs dans une promenade à pas égal que persiste, entre ans différents, l'abord »[5].

---

[1] Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 67
[2] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 392.
[3] *Ibid.*
[4] C'est à ce sens élargi de la notion de mouvement que Jean-Nicolas Illouz consacre l'introduction de son livre sur le Symbolisme (*Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, pp. 9-13).
[5] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *op. cit.*, p. 257. Mary Shaw s'interroge sur les possibles valeurs de la notion de disciple dans le cas de Mallarmé dans « Les Monstres symbolistes, ou la déformation du canon : Mallarmé,

Cette esthétique de la suggestion fondée sur une quête de la perfection, dont s'approchent selon lui les jeunes qu'il observe et encourage inlassablement, et qui sera aussi mise en œuvre dans *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Mallarmé l'avait déjà formulée, aussi en leur nom, dans l'interview accordée à Jules Huret dans son *Enquête sur l'évolution littéraire* de 1891 :

> « Je crois […] que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion […] *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait dosage de ce mystère qui constitue le symbole »[1].

La note de *Cosmopolis* cherche également à attirer l'attention sur le genre du texte, en concentrant en l'espace de quelques lignes des indications telles que « poétique », « poème », « poésie » et « poète ». Ce statut de l'écrit est aussi mis en avant par le titre « POÈME », en capitales, suivi du long sous-titre en italiques « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans le manuscrit et les différentes épreuves de l'édition définitive de 1897 que devait publier Ambroise Vollard, célèbre collectionneur et marchand d'art, ami des peintres et des écrivains[2]. Dans la note de la rédaction, ainsi que dans la préface explicative qui l'accompagne, où « Poème » apparaît deux fois écrit avec majuscule, Mallarmé s'efforce de mettre en évidence l'autonomie du texte poétique par rapport à d'autres arts, de l'image et du spectacle.

Dans cette perspective, l'espace textuel d'*Un coup de Dés* ne se rattache à un quelconque espace théâtral qu'en affirmant son détachement. Tout en signalant son autonomie, il rend possible une interrogation portant sur ses rapports problématiques aux autres arts. Alors que le poème ne semble pas prendre en compte la matérialité de la scène, les conditions physiques de la représentation, paradoxalement, la note préface de Cosmopolis, « Observation relative au poème », souligne de manière kaléidoscopique, en assemblant des points de vue différents sur le même objet et en proposant ce qu'on peut appeler des liens interartistiques, le devenir scénique du texte, notion que nous avons évoquée rapidement dans le contexte des mardis, pour suggérer que, pour Mallarmé, l'écriture dramatique implique toujours une

---

Valéry-Jarry », *Littérature et Nation*, *Mallarmé a-t-il eu des disciples… de son vivant ?*, no 14, 1995, pp. 145-160. Shaw décrit la « filiation monstrueuse » bicéphale, représentée par Paul Valéry et Alfred Jarry, qui aboutit, non pas au livre idéal mais à une « déformation du canon (suite de grands hommes et de grandes œuvres littéraires) à la fin du XIXe siècle, cause et effet entre autres de l'explosion avant-gardiste, qui ne permet plus en principe le passage des traditions par des successions naturelles, légitimes, ou linéaires » (*ibid.*, p. 146).

[1] Jules Huret, *op. cit.*, pp. 103-104. L'interview de Mallarmé parut dans *L'Echo de Paris* le 14 mars 1891.

[2] Pour les différentes variantes de ce « sous-titre » voir les « Notes et variantes » de Bertrand Marchal dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1325. Nous nous référons désormais au poème en utilisant le titre abrégé d'*Un coup de Dés*.

réinvention du théâtre. En effet, comme le remarque Jean-Pierre Sarrazac, le devenir scénique ne correspond pas à « la "fortune" scénique, l'ensemble des mises en scène effectives ou "possibles" ou "virtuelles" » d'une pièce, mais bien à « ce qui en elle – en tant que texte – sollicite l'espace de la scène et exprime un désir, une attente du théâtre », ce qui dans le texte « est en train, à contrario de l'expression ancienne d'"adaptation à la scène", d'inventer et la scène et le théâtre »[1]. C'est ce que l'exergue de ce chapitre, tiré de *La Poétique* d'Aristote, ne fait que mieux souligner.

Un Coup de dés peut être vu dès lors comme un texte qui radicalise le poème dramatique, ce champ expérimental qui accueille déjà des contaminations génériques et esthétiques diverses et conteste la forme dramatique aristotélicienne, la totalité bien ordonnée du « bel animal », censée représenter une action par l'intermédiaire des personnages en dialogue[2]. Le poème expérimental que Mallarmé qualifie de « tentative » et d'« essai »[3] propose un espace performatif original, se dégageant de la matérialité même, noire et blanche, du livre, et signale ainsi une volonté de mettre l'écriture en scène, non pas comme partie d'un spectacle qui l'incorpore et qui la dépasse, mais comme unique spectacle d'un faire scriptural.

Un coup de Dés présente un entrelacement de « motifs » ordonnés par des caractères typographiques de formes et de tailles différentes et par un espacement qui ne traite plus le papier blanc comme un simple support ou arrière plan de l'écriture mais lui confère un rôle actif dans le processus global de la signification. En créant un effet de profondeur dans le plan de la page, la taille variable des lignes, implique dans la constitution même du texte l'espace blanc qui les distance, qui n'a plus rien à avoir avec un fond plat et neutre. Dans la préface de *Cosmopolis*, Mallarmé justifie cette disposition novatrice et audacieuse du poème en précisant qu'elle se fonde sur un aspect traditionnel de la versification, à savoir la proportion approximative entre un texte poétique « lyrique ou de peu de pieds » et le blanc qui l'entoure, le poème occupant habituellement « le tiers environ du feuillet »[4]. Soucieux surtout de ne pas rompre avec la tradition et de ne pas choquer le public, le poète fonde son innovation sur une convention d'édition de la poésie lyrique, qu'il détourne pour mieux l'adapter à son sujet de facture intellectuelle, différent de « l'empire des passions et de la rêverie » dont se chargerait « l'antique vers »[5]. Comme dans les quatrains-adresses, le poète transforme une convention

[1] Jean-Pierre Sarrazac, « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique », *op. cit.*, pp. 53-54.
[2] Geneviève Jolly et Alexandra Moreira da Silva, « Poème dramatique », *Lexique du drame moderne et contemporain*, éd. Jean-Pierre Sarrazac, Belval, Circé, 2005, pp.158-160.
[3] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 392.
[4] *Ibid.*, p. 391.
[5] *Ibid.*, p. 392.

arbitraire en nécessité structurale.

Comme dans le sonnet liminaire des *Poésies*, le lien de la modernité avec la tradition est thématisé dans *Un coup de Dés*, par le legs du maître à « quelqu'un/ ambigu/ l'ultérieur démon immémorial » (Page 5[1]). Ce lien du futur avec le passé, problématique fondamentale de la transmission de l'œuvre, apparaît aussi dans l'histoire de la publication d'*Un coup de Dés*, telle qu'elle est déjà décrite dans « Observation relative au poème ». Grâce à leur rapport avec la fable d'*Un coup de Dés*, le procédé et la remarque de Mallarmé n'ont pas uniquement une valeur stratégique :

> « mais il ne m'appartient pas, hormis une pagination spéciale ou de volume à moi, dans un Périodique, même valeureux, gracieux et invitant qu'il se montre aux belles libertés, d'agir par trop contrairement à l'usage. J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un « état » qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux »[2].

Loin d'être une immobilisation de l'écrit, la publication du poème, offrant des « états », dont aucun n'est moins significatif que l'autre, participe d'une esthétique globale de la suggestion dans laquelle il suffit parfois seulement d'ouvrir les yeux[3].

Mallarmé indique que la fonction des espaces blancs dans *Un coup de Dés* est de ponctuer la succession d'images fugaces, dans un ensemble où les groupes de mots correspondent à des « subdivisions prismatiques de l'Idée » et ne peuvent donc pas, dans ce genre de développements, être rendus par des formes régulières de versification :

> « Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance,

---

[1] A l'instar de plusieurs critiques, nous envisageons la double page du poème comme une unité. Ainsi, la double page contenant le groupe de mots « UN COUP DE DÉS » sera la Page 1, alors que la double page finale du poème, celle de la constellation, sera la Page 11. Nous utiliserons la majuscule pour différencier la page simple et la double Page, en suivant en cela l'orthographe de Mallarmé dans « Observation relative au poème », qui, même si elle servit de préface à l'édition préoriginale dans la revue *Cosmopolis*, qui n'imprima pas le texte sur deux pages, peut s'appliquer d'autant plus à l'édition définitive désirée par le poète : « […] selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autrepart le Vers ou ligne parfaite » (Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391). Comme l'écrit Michel Murat, « le couplage des deux pages est constant ; il interdit de considérer les côtés indépendamment l'un de l'autre » ; c'est pourquoi on doit parler de côtés gauche et droit et non de *recto* et *verso* (Michel Murat, *op. cit.*, p. 131). Toutes les citations d'*Un coup de dés* utilisées dans ce chapitre sont tirées de l'édition des *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 365-387. Nous indiquerons seulement entre parenthèses le numéro de la double page. La double barre oblique signale la césure de la Page, lorsque le texte est cité en continu.

[2] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 392.

[3] Pour se rendre compte de l'importance qu'attache Mallarmé aux rapports entre différents « états », voir notre analyse du « Livre » *infra*, pp. 448 et suivantes.

que s'impose le texte »[1].

Comme le souligne ce concentré d'esthétique, le poème est une présentation de l'Idée, phénomène mystérieux et difficile à circonscrire sous la forme d'un concept, mais que tous les textes de Mallarmé s'efforcent pourtant de rendre sensible. Cette présentation se fait, selon la logique dynamique de la Figure esquissée par Deleuze, par une procession d'images qui, comme le dit Mallarmé, affleurent et disparaissent rapidement, se substituant l'une à l'autre, dans une sorte de *concours* magistral. Le terme capital et fondamentalement ambigu de « concours » renvoie, ainsi que toujours chez Mallarmé, à la contribution qu'apporte un élément dans un ensemble et en même temps à une compétition ou concurrence que cet élément entretient avec les autres constituants, les différentes figures, subdivisions prismatiques de l'Idée. De plus, ce mot, que Mallarmé utilise fréquemment dans d'autres textes critiques, fait correspondre la structuration du texte à l'interaction des artistes dans le champ littéraire, et donc à une modalité supérieure d'existence communautaire.

A son tour, le mot « prismatique » indique, au-delà de la forme que prend le livre tenu par son lecteur, que ce poème, comme le sonnet en -yx dont il constitue un pendant à presque trente ans de distance, est semblable à un instrument d'optique, un dispositif en trois dimensions qui décompose et réfléchit la lumière. C'est un champ d'expérimentation visuelle qui permet de rendre perceptible l'Idée à travers une suite évanescente de figures qui s'inscrivent, et des critiques l'ont admirablement montré[2], dans le réseau que tissent tous les textes de Mallarmé, mais qui sont aussi, simultanément, en concordance avec des représentations identitaires collectives de l'époque, comme par exemple la figure du bateau dont nous avons déjà saisi quelques enjeux fondamentaux.

Dans la préface de l'édition préoriginale, soit explicitement soit allusivement, mais avec une insistance toujours évidente, Mallarmé rapproche l'Idée de la pensée. Premièrement, déjà dans le fragment cité, le poète évoque le concours des images qui se déroule « dans quelque mise en scène spirituelle », dans l'esprit du lecteur spectateur. Quelques lignes plus loin, il décrit les blancs du texte comme la « distance copiée qui *mentalement* sépare des groupes de mots ou les mots entre eux »[3]. En indiquant la dimension hypothétique de la fiction, assurée

---

[1] *Ibid.*, p. 391.

[2] Voir en particulier Robert Greer Cohn, *L'Oeuvre de Mallarmé : « Un coup de dés »*, Paris, Librairie des Lettres, 1951 et *Mallarmé's Masterworks : New Findings*, La Haye, Mouton, 1966 ; Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, Corti, 1953, Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, et, plus récemment, Roger Pearson, « At Sixes and Sevens : *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (1897) », *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 235-292.

[3] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391. C'est nous qui soulignons.

par la disposition typographique extrêmement mobile du poème, Mallarmé souligne qu'il s'agit d'un « emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même »[1]. En conclusion, le poète attribue enfin au nouveau genre qu'il entend fonder la tâche « de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect »[2].

Mais de quelle pensée *Un coup de Dés* cherche-t-il à dessiner le mouvement ? C'est, d'abord, semble-t-il, la pensée du poète qui se pense elle-même en générant le poème. Puis, comme le suggère la dernière phrase qui ramène le poème à son commencement, « Toute Pensée émet un Coup de Dés », le coup de dés particulier du poète esquisse aussi une figure universelle de la pensée[3]. D'autre part, en faisant appel à « quelque mise en scène spirituelle exacte », le poète invite explicitement le lecteur spectateur à animer le texte par son interprétation, à saisir ainsi dans sa disposition spatiale un modèle plastique du processus même de la pensée et plus précisément de ce qui se passe dans sa tête au moment de l'acte de réception[4]. Un acte intellectuel particulier donne à voir ce qui en lui est, finalement, universel, et, en même temps, projette et appelle, comme pour le prouver de manière immanente, incarnée, l'identification à une autre pensée particulière, celle du lecteur en train de manipuler et de déchiffrer les pages du texte. La double page du poème orchestre une rencontre de pensées.

Mallarmé cherche à obtenir cet effet directement, en présentant son texte à quelques uns de ses jeunes admirateurs, par exemple à Paul Valéry. On examinera plus tard le « dispositif » de cette présentation que Valéry prend le temps de décrire en détail. En 1930, Valéry raconte quelle surprise il a eue lorsque Mallarmé lui a montré le poème pour la première fois, après le lui avoir lu. L'un des premiers à regarder le texte, Valéry nous fait part de son expérience privilégiée de lecteur qui a su d'emblée y « voir la figure d'une pensée » :

> « Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace… Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants : la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée » [5].

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] Stéphane Mallarmé, *Un coup de Dés*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 387. Dans ce chapitre, toutes les citations non référencées sont extraites de cette édition d'*Un coup de Dés*.
[4] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 177.
[5] Paul Valéry, « Le coup de dés. Lettre au directeur des *Marges* », *Œuvres* I, Paris, Gallimard, 1957, p. 624.

La lecture

Dans l'« Observation relative au poème », le texte d'*Un coup de Dés* est présenté comme une partition polyvalente, un spectacle en soi, qui peut en outre occasionner différentes représentations. Nous reviendrons plus longuement sur ces aspects tout à l'heure. Mais, à côté de cela, la lecture individuelle, qui se déroule dans l'intimité de l'espace privé, est elle aussi conçue par Mallarmé comme un processus semblable à la réception théâtrale. En étudiant la redéfinition de la pratique de la lecture dans les écrits critiques de Mallarmé comme le fait Eric Benoit, on observe que le poète développe, avant Freud, en prolongeant toutefois une métaphore ancienne[1], une conception spatiale de la psyché, l'espace mental présentant une analogie avec *l'espace scénique*[2] : « maintenant le livre essaiera de suffire, pour entrouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos », écrit Mallarmé dans « Planches et feuillets »[3]. C'est une idée fondamentale, mise en relief dans plusieurs essais de *Divagations*. Dans « Crayonné au théâtre », le poète compare « la mentale situation » aux « méandres d'un drame », tandis que dans l'essai suivant, « Hamlet », il souligne que le « théâtre de notre esprit » est le « prototype du reste »[4]. Dans la représentation « avec concert » imaginée dans « Catholicisme », Mallarmé note également la correspondance entre le « théâtre que l'esprit porte » et le spectacle extérieur qui le magnifie : « Sa hantise, au théâtre que l'esprit porte, grandira, en majesté de temple »[5]. Dans toutes ces correspondances que Mallarmé dresse entre l'esprit et le théâtre, il est intéressant de noter qu'il prend en compte aussi bien la forme dramatique que la mise en scène.

Pas n'importe quel livre et pas n'importe quelle lecture parviennent à entrouvrir cette scène intérieure et en chuchoter les échos. Un texte quelconque, « précaire recueil d'inspiration diverse », n'est pas forcément apte à devenir l'équivalent presque silencieux du « théâtre, inhérent à l'esprit », le lieu où se reflète dans des murmures cet espace mental scénique, « résumé de types et d'accords » dont l'esprit clairvoyant a l'intuition lorsqu'il contemple la nature[6], autre théâtre, « sublime et pur », « théâtre de nuées et de la vérité » qui

[1] Pour la représentation de la pensée comme une chambre, voir Rosemary Lloyd, *op. cit.*, p. 11. A son tour, Denis Guénoun a souligné le rapport ancien de la pensée aux planches : « ce désir/ de penser sur scène/ est aussi vieux que le théâtre » (*Lettre au directeur du théâtre*, *op. cit.*, p. 5).
[2] Eric Benoit, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion, 1998, p. 61.
[3] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.
[4] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre » et « Hamlet », *op. cit.*, pp. 161 et 168.
[5] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[6] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.

permet au contemplateur d'avoir une « vision imaginative »[1]. Il faudrait en échange « un ensemble versifié », « ouvrant des pages parallèles » et qui « supplée » au monde : « Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! ou j'y perçois, discret, le drame »[2]. L'architecture de la page double suplée au monde pour devenir un accompagnement musical du moi en sa totalité, ou l'équivalent, mieux rendre ainsi le drame discret que le poète discerne dans la nature. Pour que le livre puisse entrouvrir et chuchoter le théâtre de l'esprit, compris à la fois comme drame et comme espace, parce que le drame devient une question d'espace, il faut que, d'un côté, il supplée à la nature et, de l'autre, qu'il incorpore, qu'il « [insère] le théâtre au livre »[3] :

> « Quelle représentation ! – écrit Mallarmé à propos du *Forgeron* de Banville – le monde y tient ; un livre, dans notre main, s'il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire »[4].

Un livre, dans la main de son lecteur, supplée à *tous les théâtres* en les rappelant impérieusement. Cette affirmation paradoxale suscite différentes interprétations complémentaires, en infirmant définitivement l'idée que Mallarmé rejette le théâtre réel : elle introduit la représentation dans la sphère privée de la lecture (comme le fait aussi la conférence sur Villiers) et, en accordant au récepteur la liberté du choix, elle consacre l'équivalence de cette lecture à *tous les théâtres*, à *toutes sortes* de représentations extérieures potentielles. Du théâtre de l'esprit, se superposant au théâtre de la nature, à tous les théâtres publics, en passant par le théâtre intime de la lecture, il s'agit toujours d'agencer la correspondance de l'individuel et du collectif.

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé confronte deux « modes » de manifestation de l'Idée, les Lettres scintillantes et la Musique obscure, le « livre explicatif et familier » et le concert :

> « Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion […] : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.
>
> L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier »[5].

La musique et la littérature sont les deux faces de l'Idée, inséparables, mais opposées,

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, pp. 166-167.
[2] *Ibid.*, pp. 195-196.
[3] *Ibid.*, p. 196.
[4] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 201.
[5] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 69.

comme leurs métaphores, l'ombre et la lumière. Supplément l'une de l'autre, elles forment « un genre entier » à travers leur échange et leur détachement réciproques. La description que donne Mallarmé de la communication entre les deux arts, l'inclinaison de l'un à l'autre qui conditionne une renaissance enrichie pour chacun d'entre eux, ressemble étrangement à l'inclinaison d'aile qu'évoque *Un coup de Dés* et à la disposition oblique du poème[1].

Mais à chacun de ces arts appartient un domaine particulier de consécration de la grandeur humaine et une forme distincte de réception : à la lecture, l'espace privé, au concert, l'espace public. Le livre s'adresse à l'individu lucide, tandis que le concert touche la foule sans conscience. Jacques Rancière a signalé l'importance politique de cette absence de conscience qui est la condition sine qua non d'une célébration collective qui ne se conçoit pas comme une idolâtrie, une incarnation mythique figée de la puissance anonyme[2]. A son tour, Mary Shaw a analysé cette répartition des arts, de la littérature d'une part et des arts du spectacle d'autre part, comme une transposition esthétique de la dualité qui habite le langage, parole et écriture, qui remonte à la division première du sensible et de l'intelligible, du corps et de l'esprit, qu'on pourrait aussi identifier, d'autre part, dans la voix[3]. La taxinomie des arts correspond donc à la dualité de l'être humain, et c'est cette même réalité qui devrait, selon Mallarmé, servir de fondement à des spectacles publics, véritablement démocratiques.

Mallarmé pose plus d'une fois l'équivalence de la lecture à différents types de représentations, à un rendu vocal et mimique comme à une représentation populaire à venir : dans l'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, dans la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, dans l'introduction au volume des *Divagations* et même dans ses vers de circonstance. La lecture installe un dispositif corporel de réception à chaque fois multiple, qui met en relation différentes figures de l'Idée, textuelles et physiques. Les plis des coussins usés où s'évapore l'écrit et le mosaïque de pierres précieuses qui se reflètent les unes dans les autres dans l'« Avant-dire », ou le bouquet de roses et les plis brodés d'arabesques significatives et de monstres dans la conférence sur Villiers constituent autant de figures matérielles d'une multiplicité changeante. En outre, comme nous avons vu dans cette conférence, où l'œuvre de Villiers devient un magnifique palais funéraire, la lecture enclenche une fictionnalisation spatiale, une mise en espace mentale de l'architecture de l'œuvre lue. *Divagations* fait lui-même naître dans l'imagination du lecteur l'image d'un

[1] Comme l'a montré Mary Shaw, la fiction poétique et le dispositif textuel dans *L'Après-midi d'un faune* révèlent aussi les liens conflictuels de la poésie et de la musique (voir l'exégèse de ce poème dans Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, en particulier pp. 137-142).
[2] Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, *op. cit.*, pp. 71 et 76.
[3] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*

cloître brisé, qui « exhalerait au promeneur, sa doctrine »[1]. Tout livre construit donc un « édifice, le plus vaporeux, de vision et de songes »[2].

Cette évaporation mentale, et architecturale, du livre lu n'est pas seulement équivalente à différentes représentations, mais elle devient aussi un modèle pour la représentation idéale, justement par l'accent qu'elle met sur l'activité de l'esprit et la liberté qu'elle accorde au récepteur. Dans « Le Genre ou des modernes », en faisant l'éloge de *Chérie* des frères Goncourt, Mallarmé oppose la lecture à des représentations contemporaines qui font trop de place à l'action et qui entendent tout matérialiser sur scène, en amenuisant ainsi l'activité intellectuelle des spectateurs :

> « Si notre extérieure agitation choque, en l'écran de feuillets imprimés, à plus forte raison sur les planches, matérialité dressée dans une obstruction gratuite […] Par une mentale opération et point d'autre, lecteur je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme »[3].

Cette description de la mentale opération d'abstraction nous permet d'interpréter la formule « Saint des Saints, mais mental » de « Richard Wagner » dans la perspective non pas d'un refus des planches mais d'un refus d'une mimésis servile et obstructive, traditionnellement attribuée à la scène, surtout quand il s'agit de représenter « nos rêves de sites ou de paradis » :

> « Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental.. alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! Alors viennent expirer comme aux pieds de l'incarnation, pas sans qu'un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie »[4].

Ce passage critique l'aspect légendaire du drame musical wagnérien qui, tout comme « le Théâtre d'avant la Musique »[5], est trop encré dans la réalité, proposant des personnages et des lieux précis. Dans ce contexte, le poète s'interroge s'il ne vaut pas mieux revenir à la scène dans ce qu'elle a de plus théâtral et à ce qui la coupe du monde, « le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ». Et Mallarmé rajoute « Saint des Saints, mais mental » : la représentation ne doit pas montrer le divin, mais plutôt amener, comme la lecture,

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 82.
[2] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 185.
[4] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, pp. 157-158.
[5] *Ibid.*, p. 155.

à exhaler à partir du visible un espace paradisiaque mental. Cet espace est d'autant plus paradisiaque qu'il est mental, puisque la vraie divinité n'est finalement que cette faculté supérieure de l'homme de fabriquer de la divinité. Les deux points que Mallarmé substitue toujours aux points de suspension (au nombre de trois conventionnellement) semblent aussi indiquer cet essentiel prolongement mental du visible. Prenant la relève du personnage, « la Figure que Nul n'est », qui ressemble de très près à la danseuse des autres écrits mallarméens, enchaîne des attitudes mimiques correspondant, comme le montrent la combinaison d'allitérations dans la désignation de la scène (« fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule »), non pas directement à une quelconque réalité extérieure, mais à ce que la musique rend de suprême de la nature et de la vie.

C'est en retenant ce point commun entre la lecture et la représentation qu'il faut essayer d'interpréter l'expression paradoxale « quelque mise en scène spirituelle exacte » qui qualifie le concours des subdivisions prismatiques de l'Idée d'*Un coup de Dés* dans l'« Observation relative au poème »[1]. Cette formulation crée avant tout des liens entre le processus de l'écriture, celui de la lecture et les différents arts qu'évoque l'organisation particulière du poème. La mise en scène spirituelle est à la fois « quelque » et « exacte » : ses diverses réalisations mentales et scéniques possibles (puisque la scène implique aussi une essentielle dimension mentale) correspondent de manière exacte à la configuration poétique. Elles correspondent également entre elles, tout en se faisant concurrence. Par conséquent, on ne peut privilégier de manière univoque une lecture ou un domaine artistique sans appauvrir profondément l'ensemble de virtualités configuré par la typographie du poème.

Le théâtre de l'esprit : les mots et les ombres

Dans l'« Observation », l'expression « mise en scène spirituelle » apparaît dans un contexte qui évoque une mise en espace des groupements de mots eux-mêmes, que la taille des caractères s'efforcerait de rendre en donnant un effet de profondeur au plat de la page, un effet de prisme, de telle sorte que les petites lettres semblent plus éloignées et les grandes plus proches : « c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la

[1] L'expression « mise en scène spirituelle » reprend une formulation plus ancienne d'*Igitur* qui donne une liberté totale au récepteur et qui souligne également que le mode opératoire de l'intelligence est théâtral : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » (Stéphane Mallarmé, *Igitur*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 475).

vraisemblance, que s'impose le texte »[1]. Bien entendu, il ne s'agit plus de la vraisemblance qui lierait le texte à un réel quelconque, ni même de la vraisemblance des images suggérées par la disposition des mots, mais d'un rapport intrinsèque au texte, entre les différents fragments et le fil conducteur, un rapport variable de distancement par rapport à la phrase capitale du poème, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », et à sa valeur de certitude, rapport rendu visuellement par la taille des caractères. Alors que la phrase centrale, par l'emploi du futur et l'antéposition de l'adverbe « jamais », crée une tension où se nie d'emblée et pourtant *se projette* aussi en même temps une éventualité, comme le suggère Michel Murat[2], les autres fragments modulent diversement cette éventualité par leur écart spatial fluctuant et leurs caractères différents. Mallarmé lui-même évoque cette « distance » en rajoutant qu'il s'agit d'une distance mentale :

> « L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance, copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page »[3].

La mise en scène des mots est avant tout mentale et conditionne la mise par écrit. Et c'est l'écriture même qui est dynamisée par le distancement et la mobilité qui caractérise les interactions entre les divers éléments linguistiques. Cette théâtralisation première des mots transforme le poème en un « théâtre d'ombres » singulier, un dispositif optique mouvant qui, par le jeu de lumières et d'ombres des lettres et de l'espace blanc de la page, fait apparaître et disparaître des figures changeantes devant le regard capté de chaque lecteur. « L'écran de feuillets imprimés » est destiné à faire voir des ombres[4].

Les ombres du texte sont d'abord celles des lettres noires, que prolonge la disposition du texte en escalier descendant. Dans une note relative à la typographie d'*Un coup de Dés*, Mallarmé fait justement ce rapprochement entre la couleur noire du texte et la mise en page afin de souligner le caractère fluctuant, l'énergie qui anime les ombres des caractères. L'ombre s'installe progressivement et ce processus recommence à chaque page. En descendant, l'ombre oblique « creus[e] du mystère » :

> « On peut monter avec des caractères plus gros
> ils servent à cela
> – ceux du texte descendent toujours et cette descente de la page – ce sens – est conforme à l'ombre des caractères noirs sur blanc qui creusent du mystère à chaque

[1] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.
[2] Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005, p. 98.
[3] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.
[4] Mallarmé utilise cette formule dans « Le Genre ou des modernes » et la rattache précisément à la production de figures fantomatiques.

page s'entassant (et rejetée si lue) pour laisser éclater en hauteur le texte à la page suivante »[1].

Ces ombres graphiques qui attachent une signification à la couleur traditionnelle de l'encre d'imprimerie correspondent aux ombres que fait surgir le développement narratif, « la fiction » comme dit Mallarmé dans son « Observation ». En interprétant le rejet par Mallarmé du récit – « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit »[2] – Michel Murat remarque à juste titre qu'il faut distinguer récit et narrativité. *Un coup de Dés* ne raconte pas ce qui a eu lieu dans le monde ou dans un monde, comme dirait Benveniste, en respectant le lien de cause à effet, mais émet une hypothèse. Ce statut hypothétique n'exclut pas ce qu'on peut appeler la narrativité. Comme le note Murat en décrivant pourtant un « processus de concrétion », la structure de l'histoire, hypothèse et raccourci, engendre un monde spectral :

> « Cependant ce statut d'hypothèse n'exclut nullement la narrativité : celle des phénomènes qui surgissent ou disparaissent, d'enchaînements ou ruptures de causalité, de péripéties, et celle des affects qu'ils entraînent. Bien au contraire l'ouverture de l'hypothèse, la réduction du temps à un ultime instant paradoxal démesurément dilaté par des strates d'appositions successives, font passer le récit dans une sorte de quatrième dimension qui est celle de la suggestion : elles introduisent le lecteur dans un monde spectral où tournent des instances contradictoires mais d'une grande densité corporelle, à l'image de l'« ombre puérile » (p. V) »[3].

La sublimation du concret, certes très présent, est à l'œuvre à tous les niveaux du poème, de l'espace graphique à la fable et à l'espace de la fiction. Le conflit de la lumière et de l'ombre génère un espace textuel cohérent, où le visuel et l'imaginaire se correspondent.

Pour Mallarmé, comme pour Platon, la littérature a le pouvoir d'évoquer de « lumineux fantôme[s] »[4], activité qui confère au poète un rôle social supérieur dans la célébration de l'existence humaine, que Platon, encore une fois, méconnaît lorsqu'il chasse le poète de la cité, en le rabaissant au rang de fabricant de fantômes. Certes, Mallarmé joue sur différents sens du mot « ombre » qu'il relie l'un à l'autre : absence de lumière, apparence trompeuse, silhouette, esprit qui survit après la mort de quelqu'un.

Lors de sa conférence en Belgique, Mallarmé présente l'œuvre de Villiers comme un palais funéraire où « l'Ombre » de l'écrivain « a choisi de séjourner » et exprime le souhait que ses lecteurs deviennent l'élargissement de celle-ci[5]. Dans l'essai « Hamlet » de *Divagations*, d'autre part, le personnage shakespearien est « *le seigneur latent qui ne peut*

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Note relative au « Coup de dés »*, *op. cit.*, p. 407.
[2] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.
[3] Michel Murat, *op. cit.*, pp. 99-100.
[4] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 51.
[5] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 44.

devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe »[1], tout comme Villiers était « un prince intellectuel du fond d'une lande ou de brumes »[2]. L'ombre est la meilleure partie de l'être humain, l'image de sa gloire qui mobilise toute son énergie avant le passage à l'âge adulte et qui peut survivre après la mort « s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée »[3].

Des ombres se mêlent dans *Un coup de Dés* au point d'évaporer toute réalité. La Page 3 esquisse l'apparition d'un très instable bateau fantôme. Se reflétant dans l'eau agitée de la mer, la « voile alternative » des nuages très bas donne naissance à une « ombre enfouie dans la profondeur » qui s'adapte à l'envergure comme « la coque/ d'un bâtiment/ penché de l'un ou l'autre bord », secoué par la tempête. L'utilisation même du mot « bâtiment » dont le sens de navire n'est pas premier élude une désignation trop directe, en préservant l'allusion.

A la Page 5, le legs du maître presque englouti par les flots est transmis

« à quelqu'un
ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant
de contrées nulles
induit
le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui
son ombre puérile
caressée et polie et rendue et lavée par la vague et soustraite
aux durs os perdus entre les ais ».

Dans les fragments qui prolongent ce passage, deux autres expressions renforcent l'aspect fantomatique des personnages et de leurs actes : « le voile d'illusion » des fiançailles entre la mer et l'aïeul et « le fantôme d'un geste » qui renvoie vraisemblablement au geste en suspens du maître, de jeter ou non les dés.

Le démon, à la fois originel et futur, l'ombre puérile du maître, purifiée et soustraite à la matière par la vague, rappelle le démon de Socrate, cette divinité intérieure que le sage s'efforce de redécouvrir et de faire redécouvrir au disciple au cours de sa quête philosophique de la vérité. Comme l'a montré au passage Gardner Davies, ce mot a été utilisé par Mallarmé à deux autres reprises, à propos de Villiers (« le démon littéraire qui inspira Villiers de l'Isle-

[1] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 167.
[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 33.
[3] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 169.

Adam, à ce point fut-il conscient ? ») et de Hamlet (« le beau démon »)[1]. L'ombre enfantine du maître est donc « la figure idéale de l'homme »[2] que Mallarmé décèle dans un grand écrivain au destin exemplaire et dans un personnage emblématique de théâtre. Le démon superpose de nouveau la figure de l'écrivain à celle de Hamlet. Il identifie deux isotopies qui se relaient, comme on va voir, dans le poème, celle du maître et celle du prince, pour suggérer que le destin de l'écriture est éminemment théâtral, autrement dit que la réflexivité du livre, sa capacité de renvoyer à sa propre production et à son propre jeu, se fonde sur l'incorporation retravaillée d'une fable théâtrale[3].

A la Page 8, celle de la plume et de la sirène, « la lucide et seigneuriale aigrette » éclaire, puis ombrage une très fugitive apparition féminine :

« *une stature mignonne ténébreuse*
en sa torsion de sirène

par d'impatients squames ultimes

debout

le temps
de souffleter
bifurquées

un roc

faux manoir
tout de suite
évaporé en brumes

qui imposa
une borne à l'infini ».

D'un coup impatient de sa queue bifurquée (nouvelle figure de dédoublement parmi celles qui abondent dans les écrits mallarméens), la sirène ténébreuse fait *s'évaporer en brumes* un roc représentant l'illusoire manoir du « prince amer de l'écueil » dont il est question à la page précédente. L'opération imaginaire de l'abstraction, c'est-à-dire, plus précisément, de la sublimation de la matière et de l'envol de l'imagination, est rapidement allégorisée ici, encore une fois de manière admirablement condensée.

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, op. cit.,* p. 23 et « Hamlet », *op. cit.*, p. 169. Voir aussi, pour le rapprochement de ces deux usages, Gardner Davies, *op. cit.*, p. 108.
[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, op. cit.,* p. 30.
[3] Dans « Hamlet et Mallarmé » publié en mars 1896, Henri de Régnier imagine un dialogue entre le poète et Hamlet et présente déjà le héros shakespearien comme une figure intérieure de l'écrivain : « J'imagine volontiers, parmi l'auditoire attentif qui écoutera aux pays du Nord les propos de M. Mallarmé, un jeune homme blond, pâle et un peu gras. Je le vois avec ses yeux mélancoliques habitués à suivre les méandres des mouettes sur les ciels gris et les mers glacées. Il a un pourpoint noir et violet et une fleur à la main. Je ne jure pas qu'il soit là vraiment, mais il existe sûrement dans l'esprit du poète, et c'est à lui que s'adressent ses secrètes pensées » (*Le Mercure de France*, n° 75, mars 1896, p. 291).

A la Page 10, toute réalité s'efface : « RIEN […] N'AURA EU LIEU […] QUE LE LIEU ». « La mémorable crise » ne laisse aucune trace, le clapotis indifférent de l'eau semble « disperser l'acte vide » qui n'aurait autrement représenté qu'un mensonge nocif, vu l'obstacle à jamais infranchissable du hasard :

« dans ces parages
du vague
en quoi toute réalité se dissout ».

Cette paraphrase qui décrit sommairement le lieu en identifiant explicitement la vague et le vague – à la différence de *Divagations* – présente une transformation généralisée, en train de se dérouler, de la matière en ombre. La différence significative par rapport à la version de *Cosmopolis*, dans laquelle on pouvait lire « dans ces parages/ du vague/ *où* toute réalité se dissout »[1] (on ne sait pas exactement ce que cette réalité devient), souligne qu'il s'agit bien d'une sublimation de la réalité en du vague, avec tout ce que ce mot polysémique, qui annexe aussi les connotations de son homonyme féminin, a la capacité de suggérer.

Les lettres sont des ombres semblables à celles que la fiction anime tour à tour. Mais les ombres fictionnelles ne sont pas que des ombres imaginaires que la lecture libère. L'écriture ne capte pas seulement une mise en scène spirituelle antérieure, mais aussi une mise en scène mentale postérieure, autrement dit la « scène » de la réception. Le poème est le résultat de deux sortes de « projections », celle de l'écrivain et celle des lecteurs. C'est pourquoi les ombres qui se succèdent les unes aux autres dans le texte doivent devenir visibles sur le papier, organiser le texte en quelques *motifs* essentiels, sans se figer en des représentations épaisses d'une quelconque réalité. Elles flottent comme des contours dynamiques, des esquisses fugaces non pas d'une réalité extérieure, mais de cette situation exemplaire de l'homme dans le monde qu'un lieu vide, bouleversé par l'orage, peut donner à imaginer, ne fût-ce tout simplement que le tourbillon des lettres noires sur la page blanche. Par conséquent, lorsqu'on relève le mimétisme plastique, graphique ou diagrammatique du texte[2], on devrait ne pas perdre de vue le caractère éminemment figural et fantomatique des images « projetées » par le texte sur la page, ainsi que leur lien nécessaire, complexe et non pas seulement de simple imitation, avec un champ fictionnel qui demeure essentiellement hypothétique.

Dans « Magie », Mallarmé rattache expressément l'ombre à l'esthétique de la suggestion :

« Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se

[1] Stéphane Mallarmé, fac-similé de la préoriginale publiée dans *Cosmopolis*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 400.
[2] Michel Murat, *op. cit.*

> réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard »[1].

De toutes les ombres qu'évapore *Un coup de Dés* scintillera aussi à la fin une constellation, une illusion certes, mais une illusion sacrée, qui célèbre l'imagination de l'homme.

[1] Stéphane Mallarmé, « Magie », *op. cit.*, p. 251.

« Subdivisions prismatiques de l'Idée »

Projections

Dans un de ses *Contes cruels* parus en 1883, « L'affichage céleste », Villiers de l'Isle-Adam imagine, avec beaucoup d'ironie à l'égard du progrès technologique qui ne vise que l'utile, une vaste entreprise de publicité qui transformerait le ciel en un énorme écran sur lequel seraient projetées des images et des slogans. La projection céleste de fragments d'écriture fascine aussi Mallarmé d'un point de vue artistique, pour sa portée métaphorique. Le poète, pour qui l'écriture doit ressembler à un feu d'artifices idéal (comme le montrent les mardis, *Villiers de l'Isle-Adam*, *La Musique et les Lettres* et *Divagations*), relève maintes fois l'analogie qui unit et oppose à la fois les lettres et « l'alphabet des astres » : « Tu remarquas, on n'écris pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc »[1]. Dans « Ballets », Mallarmé souligne également « l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit »[2].

En racontant ses premières impressions enthousiastes devant *Un coup de Dés*, Paul Valéry note précisément que Mallarmé a essayé d'« *élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé* »[3]. L'analogie qui met en concurrence l'entreprise poétique et les constellations travaille néanmoins depuis longtemps la poésie de Mallarmé. Elle rapproche des poèmes aussi différents que « Sonnet allégorique de lui-même », « Salut », « A la nue accablante tu » et *Un coup de Dés* et révèle le drame éternel de la pensée, la recherche constante d'un sens dans ce qui n'est qu'« incohérent manque hautain de signification ». En un sens, le poème montre l'effort constant de l'homme de trouver dans le monde sensible des formes ou des signes qui donnent plus de sens et de valeur à son existence angoissante. Rivaliser avec le ciel étoilé, c'est créer soi-même l'absolu.

Dans « Mallarmé's Cinepoetics », Christophe Wall-Romana démontre que l'écriture innovatrice de Mallarmé s'inscrit dans un domaine vaste de recherches sur l'image, qui s'impose surtout à la fin du XIXe siècle et qu'on désigne aujourd'hui communément par le terme de précinéma – ensemble de techniques très diverses, inventées pour animer et projeter

[1] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *op. cit.*, p. 215.
[2] Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op. cit.*, p. 170.
[3] Paul Valéry, « Le coup de dés », *op. cit.*, p. 626.

les images, antérieures à la projection du premier film par les frères Lumière, en 1895[1]. Wall-Romana attire tout particulièrement l'attention sur le lien de l'écriture « cinématique » d'*Un coup de Dés* avec la danse serpentine de Loïe Fuller qui incorpore aussi, nous l'avons vu, entre autres inventions chorégraphiques, des projections de lumières sur d'amples tissus enveloppant le corps en mouvement.

Michel Murat envisage à son tour le lien entre l'espace de la fiction et l'espace graphique d'*Un coup de Dés* comme une projection, et plus exactement comme une projection du texte. Il souligne que le principe de « vraisemblance » qui lie le dispositif du texte à la fois à la phrase capitale et à la fiction est de nature « projective ou figurative »[2] et rajoute ailleurs à propos de la mimésis plastique qu'elle donne naissance à des « figures que le poème *projette* comme derrière lui sur l'écran de la page »[3]. La phrase centrale du poème projetterait un univers possible dont certaines concrétions apparaissent aussi, par moments, sur la page blanche.

Sans doute, l'écriture d'*Un coup de Dés* révèle qu'elle procède d'un intérêt marqué pour cette notion récente de projection à laquelle la psychologie, et en particulier la psychopathologie, commence à s'intéresser vers 1875. Par son étymologie ce mot renvoie à l'action de jeter en avant et concerne ainsi directement la fiction du poème, le geste en suspens du maître, de même que l'apparition ultime de la constellation. Le sens de projection de rayons lumineux s'impose vers 1800, avec les découvertes de l'optique, et s'élargit à la fin du siècle, pour désigner la projection à l'aide d'un appareil des rayons ou des images éclairées qui apparaissent sur un écran. Cette signification se répand dans les années 1890 avec la lanterne magique, puis avec l'invention du cinématographe[4]. A la même période, la psychologie commence à s'y intéresser, en l'analysant comme un mécanisme psychique consistant à attribuer à autrui ses pensées et ses sentiments. Au début du XXe siècle, la psychanalyse y verra un mécanisme de défense du moi qui s'aliène des désirs et des pulsions que le surmoi interdit de reconnaître comme siens et qui se libère ainsi de ses tensions[5].

La psychologie commence à admettre la nature active et projective de la perception à une époque où les découvertes technologiques dans le domaine de la projection d'images sont de plus en plus mises à disposition du grand public. A une époque aussi où dans l'art on assiste à une recherche de plus en plus poussée d'images qui stimulent l'imagination du

[1] Christophe Wall-Romana, « Mallarmé's Cinepoetics », *PMLA*, vol. 120 n° 1, janvier 2005, p.130.
[2] Michel Murat, *op. cit.*, p. 97.
[3] *Ibid.*, p. 171. C'est nous qui soulignons.
[4] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* III, Paris, Le Robert, 2006, p. 2964.
[5] Norbert Sillany, éd., *Dictionnaire encyclopédique de psychologie* II, Paris, Bordas, 1980, p. 931.

spectateur, et qu'on peut appeler, avec Dario Gamboni, « des images potentielles » : des images « qui dépendent de "l'état d'esprit du spectateur", qui se réalisent complètement, en conformité avec les intentions de l'artiste, seulement grâce à la participation du spectateur »[1]. Comme le montre Gamboni dans un chapitre qui résume l'évolution des théories sur la perception au cours du XXe siècle, « l'idée que la perception (et en particulier la perception visuelle) constitue une interprétation des données sensorielles et est étroitement liée à l'imagination a non seulement été largement acceptée au XXe siècle, mais […] elle est aussi devenue un élément clé dans la psychologie de l'art »[2]. Le rôle du mécanisme de la projection à la fois dans la production et la réception du phénomène artistique est reconnu comme très important. Déjà à la fin du XIXe siècle, *Un coup de Dés* ouvre un champ de réflexion autour de la définition de l'œuvre artistique comme rencontre de projections, celle prospective de l'artiste et celle rétrospective du lecteur spectateur.

La première Page du poème projette une action dont la certitude est niée dès la Page 2, par le blanc du côté gauche, puis par l'adverbe « JAMAIS », du côté droit. Et pourtant les deux pages entièrement blanches du début jouent un rôle clé dans la création et la réception du texte. La première page de l'édition « *Cosmopolis* » est la seule du poème qui soit remplacée non par une double page, mais par deux doubles pages. Les blancs ralentissent ainsi le temps, « le mouvement » comme l'annonçait déjà Mallarmé dans l' « Observation relative au poème »[3], et stimulent l'imagination du lecteur spectateur. Les deux pages blanches ont néanmoins des fonctions légèrement différentes : le blanc inaugural lance « un coup de dés », crée son unicité sur le papier et lie ainsi la fiction, le fait de jeter les dés, à l'activité intellectuelle de l'écrivain dont la pensée se jette en avant ou, pour reprendre une expression de « La Déclaration foraine », « se lance nue de peur, en travers du public »[4] ; alors que le second blanc sollicite davantage l'imagination du lecteur, auquel on laisse ainsi le temps de « voir » ce qui est en train de se faire, « un coup de dés », même si on se demande constamment si ce coup a lieu ou pas, même si ce faire oscille toujours entre l'être et le non-être. Une rencontre de projections est donc mise en place dès l'ouverture du poème, par ce jet d'écriture, entouré de blancs qui accentuent la virtualité de l'action.

---

[1] Dario Gamboni, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, p. 9. C'est nous qui traduisons.
[2] *Ibid.*, p. 14.
[3] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.
[4] Stéphane Mallarmé, « La Déclaration foraine », *op. cit.*, p. 97. Dans « Le Livre, instrument spirituel », en décrivant sans le nommer *Un coup de Dés* alors en gestation, Mallarmé voit dans la phrase en gros caractères « un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi » (*op. cit.*, p. 227).

Les méthodes d'exploration de la personnalité utilisées aujourd'hui à des fins thérapeutiques, que le psychologue Lawrence K. Frank a nommées en 1939 « méthodes projectives », consistent à présenter au sujet « un stimulus contenant une faible information pour provoquer une réponse aussi libre que possible » :

> « Nous savons, écrit Norbert Sillany en 1980 dans son *Dictionnaire de psychologie*, que la perception n'est pas une réception passive, mais un acte de la conscience, une construction personnelle dans laquelle le degré d'implication du sujet varie en proportion inverse de l'information fournie par l'objet. Plus celui-ci est clair, net et précis, moins l'apport du sujet est important. Au contraire, plus il est vague et flou, plus il nécessite d'efforts pour qu'on lui trouve un sens. C'est dans ce travail d'élaboration, dans cette attribution d'une signification à un stimulus ambigu que réside la *projection* »[1].

Le modèle proposé récemment par Stephen Kosslyn et Olivier Koenig, dans le domaine de la science cognitive, confirme lui aussi la nature interprétative de la perception[2]. L'identification d'un objet est un processus plus ou moins long qui implique différentes zones du cerveau et qui dépend, en ce qui concerne sa longueur et sa complexité, de la nature des stimuli. Ainsi, un objet partiellement caché ou inconnu va prolonger « le cycle d'hypothèses identifiantes » (« the cycle of identifying hypotheses ») et va résulter dans un faible sens d'identification ou dans une fluctuation entre plusieurs identifications concurrentes[3]. Les images potentielles rendent le spectateur conscient de ce « cycle d'hypothèses identifiantes », de ce processus psychique mis en marche par des données sensorielles plus ou moins ambiguës[4]. Ce rendu sensible de la pensée en marche, ce type de monstration est appelé par Mallarmé dans « Observation relative au poème » « cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même »[5].

Un coup de Dés dessine le fonctionnement de la pensée qui contemple un paysage fuyant, en métamorphose continue, en réalité un panorama mental et scriptural. On a pu constater à plusieurs reprises l'importance que Mallarmé attribuait au dessin, qui engendrerait selon lui un recoupement de plusieurs arts, que ce soient l'art plastique, l'art décoratif ou les arts du mouvement, la musique et la danse. Le dessin, comme le motif, est au centre de sa conception de la figure, on l'a vu, ainsi que des liens qui se nouent entre représentation et

---

[1] Norbert Sillany, *op. cit.*, p. 931. C'est nous qui soulignons.
[2] Dario Gamboni, *op. cit.* p. 15. L'auteur s'y réfère à l'ouvrage de Stephen Kosslyn et Olivier Koenig, *Wet Mind : The New Cognitive Neuroscience*, New York, Free Press, 1995.
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 16.
[5] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.

abstraction[1]. Tous ces mots clés s'amalgament dans un passage de *Divagations* qui décrit le poème rêvé, capable d'entrouvrir la scène intérieure :

> « Un ensemble versifié convie à une idéale représentation : des *motifs* d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire *dessin* : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe au feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la *figure*, que demeure l'idée »[2].

Les figures mallarméennes surgissent du mouvement simplificateur du dessin et du va-et-vient, de l'hésitation que le dessin installe entre le représentatif et le décoratif, laissant une grande liberté d'interprétation à celui qui lit et regarde le poème. Le terme de « motif », si récurrent sous la plume de Mallarmé et dont le sens étymologique – « relatif au mouvement, mobile » – ne peut pas avoir échappé au poète, a la vertu d'associer comme dans un concours imposant non seulement les arts plastique et décoratif, comme l'indique le vocabulaire prédominant de l'extrait, mais aussi la musique et la danse. Les éléments littéraires, thématiques et narratifs, sont dynamisés et arrachés à une figuration stabilisante, au récit et à l'illustration traditionnels. Des motifs contradictoires, à la fois plastiques et musicaux, s'ensuivent et s'annulent les uns les autres, produisant la figure de l'Idée, qui doit demeurer méconnaissable et changeante comme la croupe de sirènes se confondant au feuillage que semblent esquisser les arabesques. Des lignes tracent des « images potentielles ». Nous allons revenir plus tard à la superposition des différents arts dans la terminologie de *Divagations*, dans les mots « motif » et « dessin », superposition dont on peut déjà affirmer que le poème *Un coup de Dés* retrouve dans son espace graphique.

[1] Cf. *supra*, pp. 264 et suivantes, 327-328 et 366-367.
[2] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195. C'est nous qui soulignons.

L'orage

Le point de départ de la fiction d'*Un coup de Dés* est un paysage marin, l'eau agitée et le ciel nuageux, confondus par l'orage, à la tombée du soir : la phrase capitale de la Page 10, « RIEN […] N'AURA EU LIEU […] QUE LE LIEU », ramène au premier plan ce paysage, sans personnages peut-être, ni événement advenu. L'eau et les nuages, comme les étoiles et les flammes, ou comme les pierres et les racines des arbres, sont deux sources naturelles qui ont suscité de nombreuses images potentielles au cours du temps[1]. Dans *L'Air et les songes*, Gaston Bachelard exalte la puissance du « rêve constellant » qui tire des lignes imaginaires entre des étoiles isolées pour former « mille figures de nos désirs » et oppose aux définitions logiciennes des dictionnaires l'« exubérance des forces de l'imagination projetante »[2].

« Orage, lustral », note Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* à propos de l'« état littéraire » actuel ou ce qu'il nomme ailleurs la « crise de vers », provoquée par l'expansion du vers libre[3]. L'orage est aussi l'image qui ouvre la variation de *La Revue blanche* consacrée à cette crise le 1er septembre 1895, « Averses ou critique », et qui se précise davantage dans le paragraphe introductif de « Crise de vers », dans *Divagations* : « Maint ouvrage, sous la verroterie du rideau, alignera sa propre scintillation : j'aime comme en le ciel mûr, contre la vitre, à suivre des lueurs d'orage »[4]. Les projections lumineuses décrites dans ce passage aident le poète à interpréter autrement la relation entre les brochures qui s'entassent dans la bibliothèque, et partant, le champ littéraire de son époque, lieu d'échos et d'affrontements. Bien plus, la danse de Loïe Fuller évoque dans son esprit, on l'a vu, un paysage très proche de celui qui se dessine dans *Un coup de Dés* : la danseuse condense « des sursautements attardés décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum et d'écume » et « ce dégagement multiple » est « orageux »[5]. On voit donc qu'en se focalisant sur un événement naturel qui possède un grand potentiel symbolique, *Un coup de Dés* reflète aussi, à travers « la mémorable crise » de l'homme, la crise sociale et artistique de son époque, à la fois par la fiction et par la dimension visuelle du texte.

D'ailleurs, à la fin de cet article, écrite spécialement pour *Divagations*, le poète appelle de ses vœux un ballet « représentable » de l'écriture, un transfert des vertus de la danse dans

[1] Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 16.
[2] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, pp. 227-228.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 65.
[4] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 204.
[5] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 176.

la visibilité de l'écriture poétique, « avec la métamorphose adéquate d'images »[1]. La « leçon » de la danse est bien celle de la mobilité de la figure : par les arabesques de ses pirouettes, son « écriture corporelle », la danseuse prolonge un motif vers un autre, si bien que le spectateur assiste à une métamorphose continue de motifs ambigus, à demi humanité, à demi objets mimés, et qu'il se crée, comme le note Wall-Romana, une fiction de la continuité[2].

Un autre lien interartistique peut être établi, comme nous l'avons déjà suggéré, entre *Un coup de Dés* et le théâtre d'ombres, dont la période de gloire se situe au début des années 1890. Signalé par Wall-Romana en ce qui concerne la mise en scène symboliste de *La Gardienne* de Henri de Régnier par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre[3], ce lien avec le théâtre d'ombres gagnerait à être approfondi. L'affinité d'*Un coup de Dés* avec ces deux formes de théâtre, comme de ces théâtres entre eux, est très grande. Mallarmé connaît très bien cette forme populaire de théâtre devenue une distraction courante des enfants. Le 17 septembre 1896 à Valvins, les invités des Mallarmé, Julie Manet et ses cousines, ainsi que les Bourges et les Natanson de *La Revue blanche* assistent à une séance de lanterne magique que donne Geneviève dans l'une des salles du bas, lors de laquelle ils discutent aussi des projections du cinématographe des frères Lumières dans le sous-sol du *Grand Café des Capucines*[4].

Le théâtre d'ombres produit, lui aussi, une fiction de la continuité, au même titre que la chorégraphie de Loïe Fuller[5]. On ne doit pas avoir présent à l'esprit seulement le théâtre de métamorphoses de paysages développé par Henri Rivière au Chat Noir à partir de 1890, qui transforme graduellement les paysages grâce à ses nuances de couleur et ses jeux d'ombres et de lumières. Le théâtre d'ombres du Chat Noir dans son ensemble s'inspire de la féerie qui, par ses transformations et changements à vue de personnages et de décors, est le théâtre des métamorphoses par excellence, comme on peut voir dans un livre des années 1870, *L'Envers*

---

[1] *Ibid.*, p. 178.

[2] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163 : « [la danseuse] déroule notre conviction en le chiffre de ses pirouettes prolongé vers un autre motif ». Pour l'expression « écriture corporelle » qui traduit la même idée de déroulement, voir « Ballets », *op. cit.*, p. 171. Christophe Wall-Romana a très bien montré que la fiction de la continuité que résume le terme fréquemment utilisé de « déroulement » était au centre des préoccupations artistiques et philosophiques de l'époque, notamment de l'analyse de la durée de Henri Bergson, de la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey et de la chorégraphie de Loïe Fuller (*op. cit.*, pp. 133-137). On doit toutefois souligner que les mots souvent utilisés par Mallarmé, « déroulement » et « déploiement », relevés par Wall-Romana, participent aussi de la métaphore textile développée, comme nous avons vu, dans plusieurs fragments de *Divagations*.

[3] Cristophe Wall-Romana, *op. cit.*, p. 131. *La Gardienne* de Henri Régnier fut représentée par le Théâtre de l'Œuvre à la Comédie Parisienne le 21 juin 1894.

[4] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 432.

[5] L'affinité de la danse de Loïe Fuller et du théâtre d'ombres serait peut-être plus évidente si on savait qu'une boîte d'« Ombres chinoises » pour enfants de Mauclair-Dacier de Paris proposait vers 1900 des images de la célèbre danseuse (Cinécollection William Piasio, Musée Neuhaus, Bienne).

du théâtre. Machines et décorations de Moynet[1].

Moynet signale également le succès qu'ont toujours obtenu les effets de marine dans les pièces à grand spectacle, dont on peut juger par une liste assez longue de pièces où l'action se passe au bord d'un navire. On représente souvent sur scène le mouvement de roulis, le bateau en mouvement, coupant les flots, un combat de plusieurs navires, ou encore un bâtiment qui coule[2]. Les vignettes figurant des bateaux dans le livre de Moynet sont assez nombreuses, indiquant que le bateau était sans doute un accessoire indispensable de ce type de théâtre. En décrivant en détail la représentation d'une pièce à grand spectacle typique, vue du théâtre, Moynet consacre plusieurs pages à la scène centrale du naufrage[3] :

> « Le changement a lieu, l'obscurité se fait sur les premiers plans, l'eau arrive jusqu'à l'avant-scène, et se met en mouvement. On entend les roulements du tonnerre, un garçon d'accessoires fait des éclairs, entre les deux rideaux ; les nuages s'élèvent en vapeur sur le fond, un instant lumineux, ce qui est d'un grand effet ; le dernier rideau descend lentement et la lune finit par disparaître à l'horizon. Les éclairs se succèdent, le navire paraît et traverse péniblement le théâtre ; l'orage redouble et, lorsque le navire, qui a reparu plus loin, arrive à son repère, une fusée qui descend du cintre sur un fil conducteur, vient l'anéantir, au bruit de tous les appareils dont le théâtre est pourvu. Remarquez ce naufragé qui nage à fleur d'eau, sous des gazes bleues qui le font paraître submergé. Derrière chaque bande d'eau, les trapillons se sont ouverts, et une série de fermes, représentant des coquilles et des palais sous-marins, sortent du dessous ; le rideau de nuages noirs disparaît peu à peu, le fond s'éclaire, les fées sortent de l'eau de tous côtés, le naufragé est recueilli ; les palais sous-marins émergent complètement de l'eau, et, la lumière électrique aidant, le rideau tombe sur un tableau resplendissant ».

En comparant *Un coup de Dés* à ce « tableau » scénique, on peut voir que Mallarmé travaille à partir d'un imaginaire consacré par le répertoire théâtral à grand spectacle – par exemple, l'association de l'eau et de la toile en mouvement[4] – mais aussi, grosso modo, qu'il s'en détache dans le traitement de l'apothéose finale, et ce qui est plus important, dans l'identification du personnage et de la fable avec le paysage et, en fin de compte, avec la matière même, noire et blanche du texte. Déjà dans la pièce à grand spectacle décrite à titre d'exemple par Moynet, l'animation et le changement du décor, qui doivent surtout surprendre

---

[1] M. J. Moynet, *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, deuxième édition, Paris, Hachette et Cie, 1874.
[2] *Ibid.*, pp. 248-255.
[3] La description du décor marin débute à la page 209 et culmine avec la description du naufrage à la page 212.
[4] Moynet utilise l'expression « toile de mer » et explique très bien comment ce décor marin était mis en place :

> « Les premiers plans du théâtre, actuellement occupés par le décor en scène, seront recouverts, au changement à vue, par une toile, amenée jusqu'à l'avant scène au moyen d'une série de fils tirés du dessous.
>
> Sous cette toile, qui touche presque le plancher, une autre escouade de flots, choisis parmi les plus jeunes gamins armés de baleines comme leurs collègues du fond, se glisseront sur le dos, et, par leur mouvement, agiteront la toile de mer, jusqu'à l'extrémité de l'avant-scène. Pour que l'illusion soit plus complète, l'obscurité se fait sur les premiers plans, tandis que l'éclairage du fond est garni de verres bleus. La peinture qui se trouve sur la toile de mer est rehaussée de touches d'argent que le mouvement continuel fait briller de temps en temps » (*ibid.*., p. 211).

et éblouir les spectateurs, jouent un rôle plus important pour le déroulement de l'action que les personnages ou le texte, que Moynet laisse complètement de côté. En prenant comme point de départ une matière spectaculaire, Mallarmé la détourne pourtant de ses fins immédiates, déterminées en grande partie par le goût de l'effet. Chez Mallarmé, le texte lui-même devient toile en mouvement. C'est du tissu visible des lettres que naissent le paysage, la fable et le personnage unique d'*Un coup de Dés*. Le poème, qu'on peut envisager comme dramatique, est, comme nous allons voir, une réécriture du drame shakespearien *Hamlet*. Il incorpore la figure hamletienne dans la composition du personnage et focalise sans cesse l'attention du spectateur sur le seuil entre l'être et le non-être. Le sujet d'*Un coup de Dés* est déjà contenu en germe, si l'on veut, dans la célèbre réplique d'Hamlet à l'Acte III, Scène 1 : « Etre ou ne pas être, c'est toute la question./ Est-il plus noble pour l'esprit d'endurer/ Les frondes et les flèches de l'injuste fortune,/ Ou de prendre les armes contre les flots adverses/ Et de leur faire face pour en finir »[1]. On peut donc dire que le signifiant et le signifié se rattachent ensemble au monde des spectacles.

Un coup de Dés ramène donc au même plan le paysage et le personnage, le fond et la figure, comme le fait aussi la peinture d'avant-garde de l'époque, comme par exemple les Nabis Edouard Vuillard et Pierre Bonnard. Le poème raconte les métamorphoses imaginaires d'un paysage houleux, qui sont aussi celles d'un personnage multiple et emblématique : le Maître. Ce personnage qui apparaît aussi dans le sonnet en –yx a toute une gamme de virtualités symboliques, comme les critiques l'ont montré, qui vont du particulier (le maître représente Victor Hugo) au plus général (il est le maître du texte, celui qui veut contrôler l'ensemble de son œuvre et ne rien laisser au hasard), ainsi qu'au plus allégorique (il est le mètre par excellence, l'alexandrin)[2]. Avant de devenir un emblème – devenir accompli dans le texte même, ne permettant donc pas d'envisager séparément le référentiel et le métaphorique – le Maître est une figure auctoriale, une projection de l'écrivain qui va être sublimée par l'élaboration de l'œuvre. Le Maître est l'image de ce « maître incontesté de la poésie symboliste en France » qu'annonce la « Note de la rédaction ». Le texte et son paratexte communiquent.

Tout comme dans le sonnet en –yx le Maître était le maître de la maison, de même dans *Un coup de Dés* le maître est le maître du bateau, le pilote qui conduit le navire, car au moment où il est nommé, à la Page 4, les circonstances d'un naufrage ont déjà été figurées. Le

[1] Shakespeare, *Hamlet*, édition bilingue établie par François Maguin, Paris, Flammarion, 1995, pp. 206-207.
[2] Voir pour ces diverses interprétations Roger Pearson, « At Sixes and Sevens : *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (1897) », *op. cit.*, pp. 255-256.

maître n'est pas seulement une figure auctoriale, mais aussi une figure politique. Alors que dans *La République* Platon utilisait la métaphore du pilote pour critiquer un mauvais gouvernement, Aristote, pour décrire l'action, la *praxis*, comme un mode d'être ayant sa propre fin en lui-même, donne comme exemples le pilote qui conduit le navire, le joueur de flûte et l'action politique[1]. La navigation est une figure qui rattache l'art à la politique. Nous avons vu que des groupes de la fin du XIXe siècle réactivent des figures semblables. Dans *Un coup de Dés*, à la différence de ces pratiques de groupe, ou même du sonnet liminaire des *Poésies* de Mallarmé, le personnage du maître semble plus important que le bateau ou que la navigation. Il prend le devant. La nef est vaine parce que le naufrage décrit avant tout l'hésitation du maître à jeter les dés au moment critique où il est englouti par les flots :

« naufrage cela direct de l'homme

sans nef
n'importe
où vaine » (Page 4).

Pourtant, par contraste avec ce qui est dit, la figure du bateau naviguant se dessine constamment dans le visible de l'écriture. A la Page 3, on voit apparaître l'image d'un bateau penché, tandis qu'à la Page 4 la distribution du texte sur la page suggère une barre. Dans la fiction, le bâtiment et la barre sont nommés mais le bateau est un fantôme fait d'eau et de vent, alors que la barre appartient au passé glorieux du maître – « jadis il empoignait la barre » (Page 4) – et renvoie en tant que métonymie visuelle au vaisseau fantôme évoqué précédemment. Le visible figural installe donc un dialogue et une confrontation avec ce qui se raconte, en actualisant et en précisant les figures capitales du texte sans les immobiliser. Le poème entier suggère le roulis du bateau par la distribution du texte en diagonale, qui, d'une Page à l'autre, rappelle le mouvement ascendant-descendant des vagues. En écrivant à Gide, Mallarmé signale lui-même cette ressemblance générale. Dans son « bavardage », comme il appelle son commentaire essentiel, le poète juxtapose la figure du bateau à celle de la constellation et les rapproche ainsi l'une de l'autre :

> « La constellation y affectera, d'après des lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement, une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. : car, et c'est là tout le point de vue (qu'il me fallut omettre dans un "périodique"), le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet n'a de sens que s'il les imite et, figuré sur le papier, repris par les Lettres à

[1] Myriam Revault d'Allones, « Catharsis et politique », conférence à l'Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris 3, le 15 novembre 2008.

l'estampe originelle, en doit rendre, malgré tout quelque chose ».[1]

Le fantôme du bateau englouti peut-être par les eaux hante le texte du début à la fin. Il perpétue d'une page à l'autre le mouvement d'oscillation thématisé dans le poème par l'hésitation du maître. Ainsi peut-on déjà y discerner une première superposition du lieu et du personnage. Que le personnage s'identifie à un lieu, on pouvait déjà le lire dans « Salut » : « Amis, moi déjà sur la poupe/ Vous l'avant fastueux qui coupe »[2]. Les jeunes se confondaient au bateau et semblaient devenir des figures de proue.

« Idéalement et fictivement »[3]

Ce que font les mots

Pour que le lecteur puisse s'identifier de manière projective et très fluide au texte, qu'il soit mintenu « en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme »[4], *Un coup de Dés* fait de la projection, de la réflexion dynamique, un principe de composition, d'agencement des mots et des fragments les uns aux autres. Dans le poème, il y a deux ensembles de mots qui défient à eux seuls la blancheur de la page et, même si une négation les accompagne, ils stimulent néanmoins l'imagination du lecteur spectateur. Dès la première Page du poème, le groupe nominal isolé à droite « UN COUP DE DÉS » annonce l'action et déclenche une première projection au sens où tout ce qui suit amplifie ce fragment initial. Isolé à son tour, le verbe « N'ABOLIRA » à la Page 5 fait démarrer une seconde projection.

Un blanc absolu marque le seuil du texte et revient à la page suivante, du même côté. Tout comme dans *Récréations postales* le quatrain absent de la partie centrale était compensé par une partie supplémentaire, de même, dans *Un coup de Dés*, à ces abîmes actifs, mais

---

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à André Gide du 14 mai 1897, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, *op. cit.*, p. 632. Cette lettre révèle aussi la nécessité d'un accomplissement double du poème, à l'oral et à l'écrit, dualité à laquelle nous allons revenir plus loin.

[2] Stéphane Mallarmé, « Salut », *op. cit.*, p. 4.

[3] Stéphane Mallarmé, « Projet de préface », *[premier jet]*, Œuvres complètes I, *op. cit.*, 403. Par cette formule, Mallarmé se réfère à la manière dont un texte doit remplacer les images que le papier avait originellement pour fonction de présenter : « mais si, pour quelque motif, elle [la parole] requiert le papier, dépossédé de sa fonction originelle de présenter des images, alors ne doit-elle pas remplacer celles-ci à la façon, idéalement et fictivement. J'ai donc pensé qu'une suite d'images reliées rattachées par un fil ».

[4] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 227. Mallarmé cherchait aussi, explicitement, à obtenir l'enthousiasme de ses auditeurs et lecteurs dans *Villiers de l'Isle-Adam* (là, l'expression employée dans la conclusion même du texte est « comme une bouffée unique de joie et une exaltation suprême », *op. cit.*, p. 51). L'enthousiasme, étymologiquement transport divin, est, selon la reformulation de Madame de Staël, « l'encens de la terre vers le ciel ; il les réunit l'un à l'autre » (*De l'Allemagne* I, *op. cit.*, p. 205). Pour Mallarmé, l'enthousiasme représente une manifestation, dans le domaine des affects, de l'Idée ou divinité humaine.

disjoints, du début correspond la projection stellaire de la double page finale. Il est évident d'emblée que le poème décrit une élévation, qui peut être aussi identifiée à d'autres moments, par exemple dans le « déroulement » de la phrase capitale :

« UN COUP DE DÉS […]
JAMAIS […] LE HASARD »[1].
N'ABOLIRA […]

Cette disposition du texte indique, avant toute lecture plus approfondie, qu'il est une consécration du hasard dont on sait toujours déjà que « jamais » il « n'abolira ».

Le déséquilibre créé par la double page finale, la Page 11, qui a déterminé certains critiques à prendre en considération la page du titre afin de pouvoir obtenir le compte final plus significatif de douze, dissymétrie que Jacques Rancière a aussi aperçue dans la structure des *Poésies*[2], ne fait que souligner le caractère exceptionnel de ce qui est présenté (signalé par le mot introductif « EXCEPTÉ »), tout comme l'isolement initial de « UN COUP DE DÉS » ne fait que mieux illustrer le premier mot du poème, « UN », et préciser son statut d'adjectif numéral. Il y a une adhésion de la distribution du texte sur les doubles pages à la signification même du texte, qui n'a rien à voir avec l'apparition de figures plus ou moins identifiables, mais qui, entrant en jeu avec la figuration, la dé-stabilise, la réduit à quelques lignes essentielles et la rend plus mobile.

Fait plus important néanmoins, la réussite prodigieuse de cette adhésion réside dans le caractère performatif de l'écriture, allant au-delà du sens esquissé par Meschonnic dans *Critique du rythme*[3]. Le visible parvient à faire ce qui, dans la fable, reste hypothétique. En cela, il introduit dans le concept même d'action un décalage entre le virtuel de la pensée et de la fable et une certaine efficacité scripturale, durable, dont Mallarmé avait déjà esquissé la possibilité dans « L'Action restreinte », où il précise le sens de l'action pour un écrivain : « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas »[4].

La phrase capitale, comme l'appelle Mallarmé, « *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », est connue en entier avant que le poème ne commence, dès le sous-titre. En tant que telle, plus que dans le poème où elle est disséminée, elle énonce une certitude, à savoir la conviction que le hasard est invincible. Une modalisation de cette certitude est pourtant

[1] Notre citation ne peut pas rendre ici la position du groupe « LE HASARD » sur la page, plus au centre par rapport aux premiers groupes.
[2] Jacques Rancière, *La politique de la sirène*, *op. cit.*, p. 20.
[3] Henri Meschonnic décrit cette performativité, rappelons-le, de la manière suivante : « la page fait ce qu'elle écrit qu'elle fait, en s'imprimant éclatée. Performative, elle mime » (*Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 329).
[4] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *op. cit.*, p. 215.

introduite par le verbe au futur, qui a une valeur projective dès le sous-titre, comme l'a souligné Michel Murat. Il libère l'imagination du lecteur. Pourtant, plus que le verbe, la typographie du titre et du sous-titre, ainsi que du nom de l'auteur, soigneusement prévue par Mallarmé, anticipe l'ensemble du texte. La phrase du sous-titre, censée exprimer une certitude, est elle-même écrite en italiques, mode utilisé par la suite pour la transcription de l'incertain. Le morcèlement et la dissémination de cette phrase, le texte que ses fragments projettent pour les contemplateurs attentifs, généralisent l'hypothétique et font même planer le doute sur la certitude initiale négative. C'est pourquoi bien de lecteurs ont pu interpréter le texte comme une fiction de la maîtrise et une victoire contre le hasard. Car on peut aussi concevoir la projection en sens inverse, de l'arrière-plan vers l'avant, comme si les fragments les plus petits et les plus éloignés faisaient ressortir les mots en grosses capitales. Le général projetterait le particulier et vice-versa, le particulier projetterait le général.

On voit bien que le texte génère lui-même sa propre métaphore, la toile décorative, parce que les fragments qui sont supposés être plus éloignés sur l'échelle de la vraisemblance[1] se tissent dans la phrase capitale[2]. Ainsi à la Page 5, « N'ABOLIRA » est le verbe du sujet « leur hantise » dans une série de trois verbes au futur, interrompue par un nom isolé (« leur hantise/ ainsi que le fantôme d'un geste/ chancellera/ s'affalera/ folie/ N'ABOLIRA »). Cette phrase est elle-même cousue au fragment principal « LE HASARD » de la Page 9, auquel viennent se rattacher, dans des sens différents, des fragments de taille et de caractères divers de cette même page et des pages précédentes : « *SI* [Page précédente, avec tous les fragments qui s'y rattachent aussi]/ […]/ *C'ÉTAIT LE NOMBRE*/ […]/ *CE SERAIT*/ […]/ **LE HASARD** », et aussi « […]/ ILLUMINÂT-IL [le nombre]/[…]/ **LE HASARD** ». S'il y a projection en sens inverse c'est bien le groupe de mots « LE HASARD » qu'elle met en lumière.

« UN COUP DE DÉS »

Dès le début, le groupe nominal « Un coup de dés » montre comment la fiction naît du

[1] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, . 391.
[2] Cette métaphore décorative est développée aussi, par référence à *Un coup de Dés*, dans « Le livre, instrument spirituel », notamment grâce à l'expression « semis de fioritures » : « Pourquoi – un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendra-t-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme : autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés – un semis de fioritures » (*op. cit.*, p. 227).

visible de l'écriture et de l'emplacement du texte sur la double page. Certes, les faces blanches des dés, tâchés de points noirs, s'identifient facilement aux pages du livre avec leurs lettres obscures, alors que le nombre des dés indique la division du livre en doubles pages. Il est vrai, Mallarmé symbolise ou met en abyme de la sorte l'architecture même du texte. Pourtant, le poème ne se contente pas de cette analogie générale. Bien plus, l'inscription du texte sur la double page fait advenir ce que suggèrent les mots au moment même où ils le font. « JAMAIS » à la Page 2 nie la réalité du coup de dés que lance la première Page. Mais dans un premier arrière-plan, l'action incertaine se voit toutefois attribuer une valeur éternelle, grâce au cadrage spatio-temporel : « du fond d'un naufrage ». Ce « fond d'un naufrage » représente « des circonstances éternelles » parce qu'il s'agit d'un moment d'agonie, d'un combat entre la vie et la mort qui est archétypal. De manière encore plus claire, le « fond d'un naufrage » qui sera décrit à partir de la Page 3 résulte du visible de l'écriture, c'est-à-dire du positionnement du fragment en bas de la page.

Du même point de vue de la distribution des fragments sur la page, la Page 3 regroupe ce que les deux premières Pages isolent, le haut et le bas. On voit comment petit à petit prend forme la figure centrale du bateau, au cours des trois premières Pages, le vaisseau fantôme construit, le poème même le dit, par les éléments naturels, et, comme on verra, par l'espace graphique. Des identifications progressives vont avoir lieu d'une Page à l'autre : d'abord du paysage avec le bateau, puis du bateau avec le personnage du Maître.

Dans la tempête, l'Abîme furieux étale son aile impuissante et cette voile alternative qui ne parvient pas à prendre son envol réfléchit son ombre dans les profondeurs, en donnant forme à une coque très instable. Le bateau créé de cette façon par les nuages, les vagues et les ombres est menacé de disparaître au moment même où il fait son apparition. Le naufrage semble imminent. Sur la Page, l'écriture dessine ce bateau fantomatique, la voile inclinée du côté gauche, puis son ombre du côté droit comme une aile inversée en forme de coque. L'écriture met en place graduellement cette figure, en se servant d'expressions qui rendent le mouvement même des mots sur la Page blanche. « L'Abîme blanchi », qui fait allusion à l'écume, donne à voir la lutte entre le noir et le blanc du texte. « étale », qui indique le déroulement de la voile, montre en même temps la mouvement d'étalage de l'écriture. Dans le fragment suivant,

« sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile »,

l'inclinaison de la voile est simultanément l'inclinaison des mots sur la page. Le fragment décrivant l'aile « par avance retombée d'un mal à dresser le vol » qui couvre et délimite la surface agitée de la mer est une ligne droite qui forme un contraste fort avec la disposition en escalier qui précède. « très à l'intérieur résume » est un fragment court, qu'un grand interligne sépare de ce qui vient d'être dit. Une personnalisation a lieu du côté droit, symétrique à celle du côté gauche, de l'aile qui devient « la sienne » : de même, « la profondeur » devient « sa béante profondeur », mot qui semble, de nouveau, surgir du positionnement du fragment en bas de la page. Enfin, tout en décrivant le tangage du bâtiment apparu, « penché de l'un ou l'autre bord » suscite un regard rétrospectif sur la double page que l'expression conclut, en nous invitant de la voir comme une unité, et « résume » à la fois la division et l'hésitation constitutives du poème, l'oscillation entre une page et l'autre, un dé et l'autre, le haut et le bas, le ciel et les profondeurs, le coup de dés et les dés engloutis.

La personnalisation continue à la Page 4 où la figure du Maître se substitue à celle du bateau. Le texte prend ici une forme circulaire où le texte est disposé autour d'un vide central, donnant ainsi l'image d'une gloire religieuse. On se souvient que la définition de l'œuvre dramatique dans « Crayonné au théâtre » attirait l'attention sur une disposition semblable, pareille à la forme du lustre théâtral[1]. Cette figure ressemble aussi, bien sûr, au soleil qui domine le paysage à ce moment précis. De nouveau, tout surgit de l'emplacement du texte sur la page, notamment du nom en lettres capitales « LE MAÎTRE ». Debout (en haut de la Page), le Maître examine ce qui se passe en bas, à ses pieds,

« cette conflagration à ses pieds
de l'horizon unanime ».

C'est le moment terriblement angoissant du crépuscule, le temps des mythes et des religions, lorsque le soleil descend dans l'eau, la scène primordiale à laquelle le poète revient souvent et qui est aussi ici, plus directement que dans d'autres textes crépusculaires, une scène de tempête (ce mot apparaît maintenant, à la Page 4) et de mort. A la disparition du soleil se superpose l'agonie de l'homme. Ce soleil a également la forme d'une roue de gouvernail et matérialise ainsi la ligne isolée « jadis il empoignait la barre », qui rappelle le passé glorieux du capitaine. Le paysage dessiné par les lettres s'identifie ainsi au bateau et au personnage du

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163 : « Seul principe ! et ainsi que resplendit le lustre c'est-à-dire, lui-même, l'exhibition prompte, sous toutes les facettes, de quoi que ce soit et notre vue adamantine, une œuvre dramatique montre la succession des extériorités de l'acte sans qu'aucun moment garde de réalité et qu'il se passe, en fin de compte, rien ». C'est aussi la manière dont on pourrait décrire aussi *Un coup de Dés*.

Maître[1].

Le Maître, qui jadis *empoignait* la barre, observe l'horizon pour en déduire que « l'unique Nombre » se prépare et s'agite « au *poing* qui l'étreindrait »[2]. Ce poing presque anonyme, privé de toute sensibilité épidermique, devient un peu plus loin le poing du Maître, le « secret qu'il détient » et dont le Maître devenu cadavre est néanmoins écarté par son bras. Les personnalisations successives que nous évoquons sont autant d'indices pour le lecteur herméneute, invité à s'imaginer quelque chose à partir du paysage (par exemple que l'écume serait les cheveux blancs du vieux marinier, « maniaque chenu »), à développer des hypothèses identifiantes, d'autant plus que sa curiosité est excitée par l'annonce d'un secret[3]. Parce qu'il est corps mourant (« cadavre ») et non pas pur Esprit, le Maître ne peut pas à la fois jeter les dés dans la tempête et en « reployer la division », rassembler avec fierté les dés en « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre ». Si en haut de la Page le Maître surplombe la mer, position que rappelle l'expression « passer fier », dans la moitié inférieure de la Page, il est peu à peu submergé par les flots à tel point que seul un bras tendu, détenant le secret des dés, semble résister encore au-dessus de l'eau.

Le poème produit une restriction progressive du champ de la vision, un *zoom*, en passant du bateau à la barre, puis en se focalisant sur le poing du Maître et le secret des dés que celui-ci contient. Les dés remplacent donc la barre d'autrefois et deviennent ainsi, implicitement, une figure équivalente à celle du bateau balancé par les vagues, dont la coque a du mal à s'adapter à la voile pour former un tout. Au Nombre énigmatique que cache le poing serré correspond sur la Page le vide central, dont le mot « secret » vient tout de suite

---

[1] On peut aussi penser que les lettres dessinent le poing qui serre le secret du nombre. Mais le fait que l'on puisse identifier plusieurs figures à la fois renforce notre propos.

[2] C'est nous qui soulignons.

[3] Dans « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis* 26, 2005, pp. 35-50, Jean-Pierre Sarrazac compare la figure du metteur en scène moderne qui naît avec André Antoine à la fin du naturalisme, à l'autre grande figure qui émerge à la même époque, celle du détective amateur. La mise en scène moderne s'inscrit, au même titre que la littérature policière et la psychanalyse, dans ce que Carlo Guinzburg a appelé « le paradigme indiciaire », un véritable modèle épistémologique apparu dans les sciences humaines au cours des années 1870-1880, qui s'inspire de la méthode élaborée par Giovanni Morelli à la fin du XIXe siècle pour identifier les faux en peinture. Cette méthode qui repose sur l'observation des détails les plus négligeables a une origine cynégétique et peut remonter aux chasseurs antiques qui traquent le gibier en interprétant les traces (*Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989). Sarrazac montre que la mise en scène moderne, qui trouve son origine dans le naturalisme, a une fonction heuristique. Elle expose, puis dévoile une énigme devant le regard du spectateur qui joue désormais le rôle d'un témoin, voire d'un assistant de cet enquêteur qu'est le metteur en scène. Le théâtre symboliste repose sur le même paradigme indiciaire que le théâtre naturaliste, constate Sarrazac, mais il sollicite davantage l'écoute du spectateur : « le théâtre symboliste – et en particulier celui de Maeterlinck – est un théâtre de l'*hypotypose* généralisée, où c'est une vision qui nous est donnée à entendre » (*op. cit.*, p. 47). Il existe une autre différence significative selon nous, qui se révèle peut-être davantage chez Mallarmé, qui concerne la nature de l'énigme. En tant que réponse à un questionnement sans fin sur l'être humain, elle reste à jamais inaccessible dans sa totalité. Sa représentation relève toujours d'un art de la suggestion, d'une mise en relation analogique de divers aspects qui fonctionnerait à la manière d'un signe global.

confirmer la portée. Même si le nom « Esprit » suggère le désir du Maître d'échapper aux contingences de la matière, parce qu'il est écrit juste à côté du blanc central, il concerne aussi, indirectement, le « secret » de l'unique Nombre, le vide constitutif de l'Idée que le texte s'efforce de figurer.

La Page 5 explique l'hésitation du Maître : « LE MAÎTRE […] hésite […] (Page 4) ancestralement à n'ouvrir pas la main/ crispée/ par delà l'inutile tête (Page 5) ». L'alternative à laquelle se confronte le Maître semble se présenter de la sorte : soit il jette les dés et joue la partie au nom des flots, mais ce serait le geste d'un « maniaque » (obsédé par une idée qui ne donnera rien objectivement parlant) ; soit il n'ouvre pas la main, comme les ancêtres, ou comme cela s'est fait depuis toujours, et ne percera pas à jour « le secret […] d'origines »[1]. En ne faisant ni l'un ni l'autre, en ne choisissant pas, mais en hésitant au-delà de la mort, en tendant « la main/ crispée » au-dessus de l'eau (la séparation du nom et du participe révèle encore plus cette tension), le Maître transforme son hésitation même en un acte orienté vers le futur. C'est ce bras levé, hésitant qui constitue le « legs en la disparition/ à quelqu'un/ ambigu/ l'ultérieur démon immémorial » et que rend aussi le texte concentré d'un seul côté de la Page.

L'héritier du Maître est ambigu, comme l'hésitation du Maître et le tangage du bateau, un démon à la fois « ultérieur » et « immémorial », avec cette nuance comique que « ultérieur » est placé avant et « immémorial » après le nom qu'ils déterminent, ce qui, en fin de compte, ne fait que mieux ressortir leur équivalence. Ce démon qui réunit passé et futur en une seule figure, ambiguë, d'une ambiguïté que le texte continuera de creuser par la suite, représente la gloire telle que Villiers l'aurait définie, « idée que de soi on garde dans sa poitrine », qui hante l'écrivain depuis sa jeunesse et qui se mue, au-delà de la mort, en l'Ombre qui séjourne dans l'œuvre et dont les lecteurs sont appelés à devenir l'élargissement[2].

Dans *Un coup de Dés*, « l'ombre puérile » du Maître est le génie de sa jeunesse qui l'a guidé, au moment même de sa mort, à un âge bien avancé, vers cette *coniunctio*, union, voire mariage, avec la probabilité. La « conjonction », dont le qualificatif « suprême » indique non seulement la nature exceptionnelle, mais aussi décrit le naufrage et la mort comme un mariage (« suprême » aurait alors le même sens que dans « moment suprême » ou « volontés suprêmes »), annonce les autres mots qui caractérisent un peu plus loin la relation de l'aïeul et de la mer, « ébat » et « Fiançailles ». Ces façons de dire l'union du vieillard avec la

[1] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner . Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 156.
[2] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, pp. 29 et 44.

probabilité ou de l'aïeul avec la mer montrent que ce qui compte dans le jeu avec le hasard n'est pas tant le coup de dés et son résultat que la manière dont le vieillard vit l'heure suprême et l'effort extraordinaire qu'il fait. Le dernier tercet de « Salut » rend la même idée, mais avec une intensité moindre.

Ce démon « immémorial », venant « de contrées nulles », est aussi bien un génie personnel qu'universel, comme la gloire exemplaire de Villiers. Il concerne l'homme en général, l'homme que représente le Maître en bas de la Page 4: « naufrage cela direct de l'homme ». Il est à mettre en rapport avec la faculté divine de l'homme que le texte dans son ensemble se propose de célébrer. Ce démon qui appartient au passé du Maître doit, afin de pouvoir être célébrée comme une figure universelle, être purifié et soustrait à la matière : « son ombre puérile/ caressée et polie et rendue et lavée/ assouplie par la vague et soustraite/ aux durs os perdus entre les ais ». L'eau accomplit ce travail sur la matière, la sublimation qui libère l'ombre puérile en laissant derrière, mélangés, semblables, les « durs os » du vieillard et les planches de bois du bateau. L'ombre volatile qui se détache de la matière solide et l'identité suggérée entre le corps du Maître et la coque de l'embarcation donnent naissance à une nouvelle figuration du bateau, un bateau toujours en train de se défaire. L'image du bras levé comme un mât et l'expression « le voile d'illusion rejailli », qui qualifie les fiançailles de l'aïeul et de la mer, ainsi que plus tard le verbe « s'affalera » (« affaler une voile » est une expression de marine) contribuent aussi à cette figuration. D'une part, on peut voir sur cette Page 5 le côté gauche s'étaler comme une voile grand ouverte dont la base serait constituée par « N'ABOLIRA » du côté droit. D'autre part, ce même verbe isolé en bas de la Page réalise, par contraste avec le côté gauche rempli de texte, la chute finale de la voile et du voile que suggère le verbe « s'affalera ».

La sublimation du vieux marinier par la vague prend d'abord la forme d'une union charnelle, comme dans l'alchimie. Le vieux et la mer donneraient ainsi naissance à « l'ultérieur démon immémorial », « ombre puérile » et cependant purifiée du Maître. Cette union très forte, suivie par des ébats, mène paradoxalement à des « Fiançailles », avec une majuscule qui signale un commencement absolu, une rupture violente. On retrouve là, dans un autre contexte, la tendance qu'éprouve Mallarmé à faire coïncider les deux moments alchimiques, de la séparation et de l'union, en les inversant : la conjonction mène à des fiançailles, et le pluriel de ce nom le démontre, parce qu'il s'agit d'une union fictive (« dont le voile d'illusion rejailli »). « Leur hantise » commune à tous les deux, à l'aïeul et à la mer, de tenter « une chance oiseuse », qui ne mène à rien, « chancellera », se penchera comme le

bateau, d'un côté et d'autre, en menaçant de tomber, puis « s'affalera » comme « le voile d'illusion rejailli » et comme la voile du bateau apparu de nouveau. « Chance », qui provient du latin *cadere*, tomber, et qui désigne au XIIe siècle la manière dont tombent les dés, est un autre nom pour la probabilité qu'il y a qu'une chose arrive ou non, ou pour le hasard qui peut faire réussir ou échouer une entreprise[1]. Même si d'étymologie différente, le verbe « chanceler » renforce l'idée de mouvement alternatif auquel « chance » fait seulement allusion, ce mouvement d'hésitation sur lequel se fonde l'ensemble du texte. De la sorte, la chute finale du bras, du voile ou de la voile, peut avoir l'air d'un coup de dés, fictif lui aussi comme l'union du vieux et de la vague, « ainsi que le fantôme d'un geste », grâce aux reflets et aux perspectives changeantes que mettent en œuvre les mots du poème.

La page se clôt, du côté gauche, par une incise, « folie », qui est d'une part un commentaire raisonnable sur ce qui est en train de prendre forme mais en même temps d'échapper au contrôle de la raison (l'acte fantomatique avec toutes ses implications est une folie). D'autre part, ce mot a une fonction performative. Il unit et à la fois sépare le texte en petits caractères du verbe de la phrase capitale, « N'ABOLIRA », faisant ainsi apparaître ce qui était suggéré par « Fiançailles ». Intercalé dans la série des trois verbes au futur « chancellera/ s'affalera/ […]/ N'ABOLIRA », le mot « f*oli*e » comporte trois phonèmes, « oli », qui seront repris dans le verbe principal « N'AB*OLI*RA ». Provenant du latin *follis*, « soufflet », « outre gonflée », « ballon », fou signifie « gonflé d'air, de vide » (*Petit Robert*). Dans « folie » nous retrouvons donc l'idée de souffle[2], idée qui contamine le verbe principal et déclenche toute la séquence qui suit, de la plume qui « voltige autour du gouffre ».

La Page 5 place l'enjeu métaphysique dans une perspective juridique. Elle finit par un terme dont le sens premier est juridique – « abolir une loi » – auquel semble s'opposer un abondant vocabulaire de l'héritage : « ancestralement », « legs », « aïeul ». Cette nomenclature sera complétée à la Page suivante par le mot « insinuation » qui signifie aussi inscription d'un acte sur un registre, comme dans l'expression « insinuation d'un testament ». Comme si l'impossibilité d'abolir une loi naturelle était contrecarrée par l'établissement d'une loi humaine de transmission culturelle. Mallarmé tient beaucoup à cette idée de transmission, récurrente dans ses poèmes, comme dans ses textes théoriques, même si, d'autre part, il insiste également sur la solitude du créateur. L'œuvre transmet parce qu'elle transpose autant l'expérience particulière de l'écrivain que son image même en une figure

[1] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* I, *op. cit.*, p. 696.
[2] *Ibid.*, p. 1467.

communément partageable. Le lexique de l'héritage prouve l'importance de la dimension performative de ce texte poétique.

« Démon » et « ombre puérile », de même que le vocabulaire de l'héritage constituent autant d'allusions à Hamlet, « l'héritier royal »[1] que Mallarmé avait déjà interprété comme une figure mythique dans la chronique qui inaugure en novembre 1886 la série « Notes sur le théâtre » dans *La Revue indépendante*. A l'époque déjà, ce personnage, « juvénile ombre de tous », ou encore « l'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter », représente pour Mallarmé le seul spectacle pour lequel existe l'espace lumineux et doré du théâtre :

> « mais avance *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend, car il n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur »[2].

Dans son poème cérébral, « d'imagination pure et complexe », pour reprendre les termes de l'« Observation relative au poème », Mallarmé transpose son interprétation de *Hamlet*, inspirée par la représentation de cette pièce dans l'adaptation d'Alexandre Dumas père et de Paul Meurice à la Comédie-Française[3]. La création poétique trouve ses sources dans la mise en scène, notamment dans la réaction critique du poète spectateur qui ne peut pas « omettre de considérer » les « banals Soirs » de son époque, au moins pour « l'entretien d'un malaise » dans la société quant aux fonctions du théâtre[4]. Son désaccord avec les décors de Rubé et Chaperon, loués en général par le public et les critiques, et les somptueux costumes de Bianchini, qui rendent de façon trop précise l'époque de la Renaissance, et surtout avec le jeu des acteurs qui entourent Hamlet et qui trahissent l'essence de la pièce par leur présence massive, pousse le poète à réfléchir au « concept » de *Hamlet* et à confronter la représentation du Théâtre-Français à ce concept, pour proposer en fin de compte une mise en scène plus adéquate.

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 168.
[2] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, pp. 166-167.
[3] Une première adaptation de cette pièce par les mêmes auteurs avait été créée au Théâtre Historique de Paris en 1847. En 1864, une seconde adaptation est faite. Dumas et Meurice lui apportent quelques remaniements avant qu'elle ne soit jouée à la Comédie-Française à partir du 28 septembre 1886. C'est un grand succès. Mounet-Sully jouera ce rôle plus de deux cent fois à la Comédie-Française. Le soir de la première il est rappelé quatorze fois par des spectateurs ivres d'enthousiasme. Pour comprendre l'extrême exigence avec laquelle Mounet-Sully prépare ce rôle, ainsi que l'importance de ce rôle pour des artistes comme Antoine ou Proust, ainsi que les peintres Jean.Paul Laurens et Georges Clairin, voir Anne Penesco, *Mounet Sully. L'homme aux cent cœurs d'homme*, Paris, CERF, 2005, pp. 219-230.
[4] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 166.

Dans *Un Coup de Dés* on retrouve de nombreux échos de ce travail conceptuel de metteur en scène, au sens moderne du terme, celui de créateur visionnaire, qui s'annonce déjà dans la conclusion de la chronique de *La Revue indépendante* comme un travail de transmission culturelle. La réécriture de *Hamlet* dans le poème transfère dans l'écriture le travail du tragédien Mounet-Sully, que Mallarmé décrit en utilisant le même vocabulaire juridique que dans *Un coup de Dés* :

> « Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art et surtout comme Hamlet existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle : il convenait, une fois, après l'angoissante veillée romantique, de voir aboutir jusqu'à nous résumé le beau démon, au maintien demain peut-être incompris, c'est fait. Avec solennité, un acteur lègue élucidée, quelque peu composite, mais très d'ensemble, comme authentiquée du sceau d'une époque suprême et neutre, à un avenir qui probablement ne s'en souciera mais ne pourra du moins l'altérer, une ressemblance immortelle »[1].

Un coup de Dés réunit ce que l'expérience quotidienne sépare, mais ce que l'article « Hamlet » met déjà en parallèle, à savoir la nature et le théâtre. Dans « Hamlet », le poète, détourné du « Théâtre, sublime et pur » que prépare la nature automnale, retourne aux soucis et aux spectacles médiocres de la ville. A ce « contemplateur dérangé de la vision imaginative du théâtre de nuées et de la vérité », habitué au « commerce de cieux » avec « leur paravent de gloire » et à « l'horizon pourpre, violet, rose et toujours or », la scène dorée et éclairée du théâtre humain propose en échange *Hamlet*, « la pièce que je crois celle par excellence »[2]. *Un coup de Dés* affirme l'identité essentielle de différentes dimensions de l'expérience humaine, naturelle et culturelle, extérieure et intérieure. Le drame cosmique et le drame psychique révèlent, comme le note Bertrand Marchal à propos de « Hamlet »[3], une même lutte de la lumière et des ténèbres, de l'être et du néant, que matérialise l'espace graphique du poème avec ses zigzags de lettres et de blancs.

« N'ABOLIRA »

La partie en italiques constitue, après la chute qui s'esquisse à la fin de la Page 5, un nouvel épisode d'élévation et de chute, en suivant le schéma rythmique qui s'inspire du mouvement des vagues et de la structure d'un livre qui impose, page après page, une lecture du haut vers le bas. Cette séquence présente la métamorphose de « l'ultérieur démon

[1] *Ibid.*, p. 169.
[2] *Ibid.*, pp. 166-167.
[3] Bertrand Marchal, note sur « Hamlet » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 1628.

immémorial » du Maître en une figure ambigüe, à la fois prince et sirène, dans laquelle nous pouvons reconnaître des avatars de Hamlet et d'Ophélie tels que Mallarmé les a pensés dans son analyse d'« Hamlet » : « Ainsi m'apparaît rendue la dualité morbide qui fait le cas d'Hamlet, oui, fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir, mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il y garde intacte autant qu'une Ophélie jamais noyée, elle ! prêt toujours à se ressaisir. Joyau intact sous le désastre ». Plusieurs éléments de ce passage, comme d'autres – par exemple dans « Ophélie, vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal » – seront repris dans la trame d'*Un coup de Dés* : la dualité, la folie résultant d'une contradiction, le devoir, ou encore le désastre (dont l'étymologie lie le hasard et les étoiles, « disastrato » en astrologie qualifiant celui né sous une mauvaise étoile[1]).

La séquence débute par l'allusion à une plume blanche (« vierge »), flottant au-dessus de l'abîme des eaux, qui ne sera nommée qu'au début de la Page suivante. La suggestion est verbale aussi bien que visuelle : si jusqu'alors le dessin se rattachait à un mot sur la Page où il apparaissait, là il précède le mot écrit et accompagne ses deux périphrases. Que le texte et le dessin se détachent du nom auquel ils se rapportent, cela fait effectivement voir ce que le mot et ses adjectifs « plume solitaire éperdue » viennent par la suite préciser et ainsi rattacher à la suite du texte, par la fixation décrite à la Page 7, de la plume à « une toque de minuit ». Avant que les périphrases ne stimulent l'imagination du lecteur, le texte fait voir le va-et-vient de la plume de gauche à droite et de haut en bas, entre deux points qui s'avèrent en fin de compte identiques : « *COMME SI* […] *COMME SI* ». Cette identité sera rappelée au moment de la chute de la plume : « la neutralité identique du gouffre », des « écumes originelles » et de la « cime » (Page 9).

Les périphrases décrivent le mouvement rythmique de la plume, en le personnifiant, ou plus exactement en lui attribuant une voix ou une intonation : « *une insinuation// simple/ au silence// enroulée avec ironie/* […]/ *dans quelque proche// tourbillon d'hilarité et d'horreur* » ou « *le mystère/ précipité/ hurlé/ dans quelque proche// tourbillon d'hilarité et d'horreur* ». « *Une insinuation simple au silence* […] », avec la triple répétition de « si », semble un développement inspiré par la deuxième partie de la conjonction, par « *SI* ». En sifflant ou en hurlant, les vents – les vents de la Page 4, mais aussi le souffle de folie en bas de la Page 5 – créent une chorégraphie zigzagante et entraînent la plume dans un tourbillon d'émotions contraires, l'hilarité et l'horreur, anticipées par l'ironie et le hurlement. En donnant le même complément aux deux alternatives, puis rattachant par une conjonction de coordination les

[1] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* I, *op. cit.*, p. 1051.

deux affects contraires (ainsi que par le graphème initial « h » et l'allitération en « r »), le poète montre l'identité extrêmement mobile des contraires multiples entre lesquels hésite la plume sans s'arrêter. Prend contour ainsi une figure exemplaire de l'Idée telle que Mallarmé l'imaginait dans *Divagations* : un « indice » du gouffre, qui flotte comme un rien léger au-dessus, « sans le joncher/ ni fuir », sans couvrir ni esquiver le néant.

Rappelons que dans « Hamlet » de *Divagations*, Hamlet est « fou en dehors » et sa folie, qui résulte de sa confrontation avec des devoirs contraires, se révèle précisément dans le mouvement de sa plume battue par l'orage. Cette image fut suggérée à Mallarmé par le jeu même de Mounet-Sully, qui lui semble parfois inconscient (comme la danseuse, « très peu consciente […] inspiratrice »[1]) :

> « Son charme [de l'acteur] tout d'élégance désolée accorde comme une cadence à chaque sursaut : puis la nostalgie de la prime sagesse inoubliée malgré les aberrations que cause l'orage battant la plume délicieuse de sa toque, voilà le caractère peut-être et l'invention du jeu de ce contemporain qui tire de l'instinct parfois indéchiffrable à lui-même des éclairs de scoliaste »[2].

Par sa forme et son mouvement, la plume résume l'aile et la coque du bateau (Page 3), qui ne s'adaptent l'une à l'autre que pour se défaire rapidement. Elle semble également naître d'une métamorphose des dés : en tant que « le mystère/ précipité », autrement dit jeté d'un lieu élevé dans un lieu profond, elle fait allusion au coup de dés et au secret que représente le nombre que le Maître serre dans son poing. Pendant un moment, la plume semble réunir ce qui était voué à être divisé. Elle fait aussi tenir ensemble de nombreuses barbes latérales, barbes auxquelles peuvent ressembler aussi les mots éparpillés sur la Page. Instrument d'écriture, qui servirait au Maître à transmettre son legs, la plume reflète aussi la structure du livre, la double page traversée par un axe central. Pourtant, elle est très fragile, comme un enfant *bercé* (c'est justement le verbe employé par le poète) : même si son vol devient un flottement et un bercement, elle peut à tout moment être emportée dans un tourbillon et devenir « éperdue » (Page 7).

Au bateau dont la coque sombre devait s'adapter à l'envergure et fixer l'aile blanchie de l'Abîme succède la figure d'une plume blanche qu'on cherche à immobiliser par « une toque de minuit », verbalement, mais aussi visuellement, par la première partie d'une conjonction d'exception (« sauf »), qui constitue le seul mot de la « toque » placé du côté gauche de la « plume solitaire éperdue ». L'agitation de la mer donne naissance à une nouvelle figure, une coiffure noire, cylindrique comme le haut-de-forme très apprécié par Mallarmé pour sa

[1] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 175.
[2] Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 169.

capacité de figuration de l'Idée, un chapeau de l'époque de la Renaissance cependant, orné d'une plume blanche, accessoire emblématique d'Hamlet[1].

A la tombée de la nuit, l'eau de la mer se transforme en un velours noir encore chiffonné par la tempête qui continue. L'analogie si chère à Mallarmé de l'eau avec le tissu marque aussi la fiction, en la faisant avancer, et non pas seulement la typographie du poème. Un mouvement inverse au zoom précédent a lieu maintenant, un élargissement du champ de la vision : de la plume à la coiffure, puis à celui qui s'en coiffe, « prince amer de l'écueil ». La plume, cette écume que l'orage avait projetée dans les airs, est immobilisée au velours « par un esclaffement sombre », le tumulte des vagues qui évoque un éclat bruyant de rire. Cette « blancheur rigide », droite, raide et masculine, contraste à tel point avec le ciel nocturne qu'elle rend reconnaissable, sans hésitation, comme une marque, « quiconque s'en coiffe » et se change ainsi en héros.

Ce « prince amer de l'écueil », seigneur de l'écueil qui a peut-être causé le naufrage du Maître, est à la fois désespéré et railleur, attitude ambigüe qui reflète l'ironie et le hurlement qui animent auparavant la plume, le « tourbillon d'hilarité et d'horreur » dans lequel celle-ci est entraînée, ainsi que l'« esclaffement sombre » qui joint la plume blanche à la toque noire. Le deuil que porte Hamlet symbolise son état d'esprit, son amertume ou son humeur noire à cause de la conscience qu'il a de son sort malheureux, ou de l'écueil auquel il sait que sa pensée va se heurter inéluctablement. Mais la *ri*-gide plume blanche qui fait de lui un héros représente la capacité qu'a sa raison (vi-*ri*-le), « petite » comme la plume « dé-*ri*-soire » (l'adverbe « exigüment » suggère lui aussi une petite taille) de rire du résultat final (l'adjectif « dérisoire » signifie à la fois insignifiant et moqueur) et de ne pas s'aveugler soi-même quand à la signification ultime de ce résultat, l'indifférence ou « la neutralité identique du gouffre » : « *SI* […] *C'ETAIT LE NOMBRE* […] *CE SERAIT*/ pire/ non/ davantage ni moins/

[1] Dans « Hamlet », Mallarmé décrit le costume noir du prince comme « le deuil qu'il se plaît à porter ». Ce deuil évoquerait pour les spectateurs « l'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie », l'idéal qui anime chacun dans sa jeunesse (*op. cit.*, p. 166). L'habit noir de Hamlet est aussi « sa traditionnelle presque nudité sombre un peu à la Goya » (*ibid.*, pp. 167-168). La nudité, on se rappelle, était un aspect essentiel des femmes et du clown dans les poèmes en prose de *Divagations* et pouvait aussi être suggérée par un costume uni. Dans la pièce de Shakespeare, Hamlet porte également un « habit d'encre », d'une « couleur nocturne », d'un « noir solennel », « costum[e] de la douleur » dont la Reine, le Roi et Hamlet débattent à l'Acte I, Scène 2 (*Hamlet*, *op. cit.*, pp. 73-77). Dans les représentations d'Hamlet du XIXe siècle, celle de Delacroix *Hamlet et Horatio au cimetière* de 1839 et celle de Manet *Le Chanteur Faure dans le rôle d'Hamlet* de 1877, dont Mallarmé possède un pastel préparatoire, *Hamlet et le Spectre*, Hamlet est orné d'une plume noire. La plume a la même couleur dans le XVIIIe « Caprice » des *Cariatides* de Théodore Banville, consacré à Hamlet, que cite Mallarmé dans son article : « Le vent qui fait voler ta plume noire » (Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *op. cit.*, p. 166). Dans « Le Pitre châtié », la plume est aussi noire : « Comme plume la suie ignoble des quinquets » (*op. cit.*, p. 8). Mallarmé inverse donc la couleur de l'accessoire qu'il transforme aussi en un élément essentiel.

indifféremment mais autant **LE HASARD** ». Il sait que c'est toujours le hasard qui se manifeste à travers la négation du hasard et le rire muet de sa plume rend manifeste la conscience qu'il en prend[1]. Ce rire désespéré correspond à l'idéal de l'humour dans la deuxième moitié du XIXe siècle, que met en oeuvre plus spécifiquement l'esprit fumiste[2].

La Page 7 esquisse donc une figure princière virile et héroïque dont le costume noir et blanc met en évidence l'état d'esprit ambigu. A la fin de la page le rire est « contenu », à la fois recélé et retardé. On retrouve sous la forme de ce participe le verbe utilisé par Mallarmé à propos du rire dans le mélodrame : « chaque situation insoluble […] refoule, dissimule, et toujours contient le rire sacré qui le dénouera »[3]. Dans *Un coup de Dés*, l'éclatement du rire est retardé par une série d'adjectifs variés qui se prolonge à la page suivante et semble prendre la forme de la foudre mentionnée dans le poème, mot qui peut se rattacher simultanément à la raison et au rire. Le rire reste « muet » :

« *s'en coiffe comme de l'héroïque*
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile
en foudre
soucieux
expiatoire et pubère
muet
rire
que
SI »

Ecume envolée, la plume blanche est aussi un éclair qui illumine. Fixée maintenant à un

[1] Il faudrait rapprocher ce rire de celui du « vieux Mélodrame » qu'analyse Mallarmé dans « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, pp. 163-164. En effet, dans « ce genre génial français », le spectateur est empêché de s'apitoyer excessivement sur le sort des personnages, au point d'oublier la distance qui l'en sépare, par la moquerie perceptible dans la musique qui accompagne le drame (voir aussi pour « la bonne distance » dans les deux affects tragiques, la terreur et la pitié, et son rôle bénéfique pour le fonctionnement de la communauté dans l'étude récente de Myriam Revault d'Allones, *L'homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008). L'énigme n'est que fiction, les auteurs de mélodrames le savent bien, et la double fonction de la musique par rapport au drame est à la fois de créer le mystère et d'ajuster la lucidité du spectateur. La description de l'énigme, comme n'existant que « grâce à une hypothèse tournante peu à peu résolue ici et là par notre lucidité », s'applique parfaitement à *Un coup de Dés* : « Les axiomes s'y lisent, inscrits par personne ; un avant tous les autres ! que chaque situation insoluble, comme elle le resterait, en supposant que le drame fût autre chose que semblant ou piège à notre irréflexion, refoule, dissimule, et toujours contient le rire sacré qui le dénouera. La funèbre draperie de leur imagination, aux Bouchardy, ne s'obscurcit jamais d'ignorance – que l'énigme derrière ce rideau n'existe sinon grâce à une hypothèse tournante peu à peu résolue ici et là par notre lucidité : plus que le sursaut du gaz ou de l'électricité, la gradue l'accompagnement instrumental, dispensateur du Mystère ». Signalons la présence dans ce passage de la métaphore du tissu, à l'œuvre aussi dans *Un coup de Dés*, le rideau sombre désignant ici l'imagination des auteurs de mélodrames.

[2] Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, *op. cit.*, p. 26

[3] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 164.

chapeau, elle devient « la lucide et seigneuriale aigrette ». Sa lucidité signifie à la fois lumière et conscience. Le dessin qui inaugure la Page 8 montre la transformation de la plume en aigrette, correspondant à cette prise de conscience. Le panache noble ne perd pas la mobilité frénétique de la plume solitaire, mouvement qui permet de laisser entrevoir quelque chose avant de le dissiper rapidement. C'est une « aigrette de vertige » qui « scintille » mais qui « ombrage » aussi, presqu'au même moment, qui montre pour tout de suite faire disparaître l'Idée que le prince porte en lui, derrière ce « front invisible » que signale pourtant l'aigrette « seigneuriale ». L'Idée prend la forme, visible aussi sur la Page, d'« une stature mignonne ténébreuse// debout/ en sa torsion de sirène ». Cette Ophélie poétique est peut-être une sirène, comme le suggère l'attribut décrivant le mouvement de cette figure nouvelle, ainsi que, immédiatement après, les « impatientes squames bifurquées », écailles dont la division accroît les nombreuses dualités du poème. Mais la périphrase qui décrit son apparition et sa disparition garde intact son pouvoir d'allusion[1].

Mallarmé s'est déjà servi de cette figure dans *Divagations* pour opposer le mode d'apparition de l'idée à l'affirmation éloquente qui tranche entre des alternatives opposées :

> « Quand un parleur affirme, en un sens plutôt qu'à l'opposé, une opinion esthétique, généralement outre l'éloquence, qui séduit, s'en défalque une sottise parce que l'idée aux coups de croupe sinueux et contradictoires ne se déplaît, du tout, à finir en queue de poisson ; seulement refuse qu'on déroule celle-ci et l'étale jusqu'au bout comme un phénomène public »[2].

L'expression « finir en queue de poisson », c'est-à-dire tourner court, avoir une fin abrupte et décevante par rapport à ce qui précède, ancre dans la réalité de la langue la figure de l'idée. Pourtant, Mallarmé a recours à cette tournure moins pour sa signification que pour sa puissance d'image, qui souligne la dualité irréductible de l'idée, ses mouvements contradictoires qui empêchent toute saisie complète et réductrice[3]. Dans « Planches et feuillets », mais aussi dans les sonnets « Salut » et « A la nue accablante tu », la sirène est une image potentielle qui naît des arabesques du feuillage ou de l'écume. Et dans cette

---

[1] Dans la pièce de Shakespeare, lorsqu'elle décrit la mort d'Ophélie à l'Acte IV, Scène 7, la Reine la compare à une sirène : « Là, quand, aux branches pendantes, ses couronnes fleuries/ Elle grimpa suspendre, un jet envieux céda/ Et ses trophées champêtres tombèrent avec elle/ Dans le ruisseau en pleurs. Sa robe s'est déployée,/ Et telle une sirène l'a portée un moment,/ Tandis qu'elle chantait des bribes de vieux cantiques,/ Comme si elle n'avait pu mesurer sa détresse,/ Ou telle une créature qui est vouée de naissance/ A cet élément » (*op. cit.*, pp. 347-348).

[2] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *op. cit.*, p. 260. Cette affirmation a paru d'abord, en tant que telle, dans « Variations sur un sujet » de *La Revue blanche* du 1er novembre 1895.

[3] Rappelons ici cette autre citation, de « Planches et feuillets », où les mouvements contradictoires « de pensée » sont comparés à des sirènes à demi visibles : « Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir, et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée » (*op. cit.*, p. 195).

représentation virtuelle, la sirène est toujours déjà en train de disparaître :

« Tout l'abîme vain éployé
Dans le si blanc cheveu qui traîne
Avarement aura noyé
Le flanc enfant d'une sirène »[1].

Dans « Le Livre, instrument spirituel », article que Mallarmé a écrit pour *Divagations* lorsqu'il travaillait déjà à *Un coup de Dés*, le poète fait du dégagement rapide la seule modalité de transmission de son idée : « J'entends, *peut-il cesser d'en être ainsi* ; et vais, dans une échappée, car l'œuvre, seule ou préférablement, doit exemple, satisfaire au détail de la curiosité »[2]. Mais à l'intérieur de l'œuvre aussi, l'apparition de l'Idée se fait selon la même modalité qui devient principe de composition. La monstration de l'Idée féminine ne peut se faire qu'en coup de vent, comme un éclair. Le mot « squames » choisi par Mallamé rend peut-être le mieux, par son sens médical, l'image de la sirène en train de se défaire soi-même, en même temps qu'elle dissipe tout « en brumes »[3].

Le paysage suivant et le geste de la sirène semblent naître de cette courte conjonction en capitales qui constitue l'attache de l'aigrette « au front invisible », la conjonction « *SI* », dont les deux lettres rendraient les diverses hypostases de la plume agitée[4]. Comme la plume, la sirène est tout le temps en mouvement : son corps se tord sans cesse (torsion que figure sur la page la lettre S) et les squames de sa queue sont « impatients » de souffleter un roc qui ressemble à un manoir (celui même que dessinerait la lettre I, qui ressemble à une tour). La dualité irréconciliable de l'Idée n'apparaît pas seulement dans la queue bifurquée de la sirène, mais aussi dans le mouvement de son corps, debout, puis, tout de suite renversé, mouvement qu'indiquent avant tout, les deux parties identiques mais contraires de la majuscule S.

Chez Homère, les sirènes sont les dépositaires d'un savoir étroitement lié à la séduction. Elles attirent les marins par leur chant et brisent leurs navires sur des rochers blanchis d'ossements, en leur promettant que « puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux que les dieux, dans les champs de Troade, ont infligés aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière »[5]. Le savoir qu'elles

---

[1] Stéphane Mallarmé, « A la nue accablante tu », *Poésies*, *op. cit.*, p. 44.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 227.
[3] La lettre « q » de « squames », répétée dans l'épithète « bifurquées », est elle-même une image stylisée de la sirène et de sa queue de poisson (voir Michel Murat, *op. cit.*, p. 167)
[4] Roger Pearson compare cette conjonction au tyrse de Baudelaire et montre que par ses deux lettres, la ligne directe et l'arabesque, « le mystère hurlé » et « une insinuation simple », ses lettres qui renvoient à la fois à la fiction et à la forme du poème, « *SI* symbolise "Un coup de Dés" » dans son ensemble (*Unfolding Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 262-263 ; c'est nous qui traduisons).
[5] Homère, *Odyssée*, édition de Jean Bérard, Paris, Gallimard, 1955, p. 257.

promettent est pourtant mortel, car il est, comme l'écrit Geneviève Fraisse, « savoir du passé, du passé d'Ulysse et savoir total du monde tel qu'il tourne suivant le temps réglé des années. Le savoir des sirènes est le savoir du temps, du temps traversé par la souffrance passée et la fécondité sans cesse renouvelée »[1]. C'est un savoir qui se reconnaît comme mémoire, mais qui annonce aussi à l'homme, en tant que savoir du futur, sa mort et son possible oubli. Les sirènes joignent ce qu'Ulysse et le récit homérique séparent, le savoir et la séduction, l'esprit et le corps : Ulysse attache son corps à un mât pour permettre la jouissance de l'esprit, alors que des sirènes on ne connaîtra que le chant. Le chant des sirènes ne peut devenir récit, forme traditionnelle de l'écriture artistique qu'au prix de cette renonciation au corps. Dans la pièce de Shakespeare, Ophélie chante, mais elle meurt aussitôt : « Mais ce ne put être long,/ Et bientôt ses habits, lourds de ce qu'ils buvaient,/ Tirèrent la pauvresse de son chant mélodieux vers une mort boueuse »[2]. Paradoxalement, la sirène se noie, son corps s'enfonce dans la boue, alors que son chant semble continuer le périple à la surface de l'eau.

Au XIXe siècle, la sirène, représentant des puissances étrangères à la *ratio* de l'homme, devient unique – comme elle est aussi le plus souvent chez Mallarmé (à l'exception de « Salut ») –, et, amoureuse de l'homme, elle perd sa voix. Chez Mallarmé, comme chez Andersen, la sirène est muette. Elle semble devenir chez le poète pur mouvement du corps. Et pourtant ce corps et ce mouvement désignent le poème entier comme étant ce chant apparemment absent. La sirène devient l'emblème d'une fiction qui esquive le récit, comme l'écrit Jacques Rancière :

> « Mallarmé les transforme en emblèmes du poème lui-même, puissances d'un chant qui sait en même temps se faire entendre et se transformer en silence. La sirène n'est plus un être trompeur de fiction, elle est l'acte, le suspens même de la fiction : la transformation du récit en hypothèse évanouissante »[3].

Ce chant évoque la continuelle métamorphose des choses, la mort et la nécessaire transmission de la meilleure partie de soi à ceux qui vont succéder.

Pendant le court instant qu'elle devient visible, la sirène, image potentielle générée par une vague haute, fait disparaître un roc en le soufflétant de sa queue, un peu comme dans les contes ou les féeries. Cette sirène solitaire efface et la dernière marque de ce qui aurait pu

---

[1] Geneviève Fraisse, *La controverse des sexes*, *op. cit.*, p. 128.
[2] Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, p. 349.
[3] Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, *op. cit.*, p. 24. Rancière montre également que la sirène est l'emblème d'une beauté nouvelle. Le beau corps de la femme qui s'achève en queue de poisson, que Horace désigne dans son *Art poétique* comme le mal absolu, est en fait l'emblème d'un accord entre l'être humain et le monde physique, pareil à celui que propose la danseuse dans « Crayonné au théâtre » (*op. cit.*, p. 163).

indiquer « quelque perdition haute »[1], le naufrage du Maître et son union avec la mer qui a donné naissance au « prince amer de l'écueil ». Le roc du prince n'est qu'un « faux manoir » : l'accomplissement du vieillard ne serait qu'un mensonge qui devrait être exposé en tant que tel. Le roc est trop fixe, trop stable, trop massif. Car jamais on ne peut « impos[er]/ une borne à l'infini », jamais on ne peut fixer l'absolu qu'en ayant la conscience du mensonge. Il s'agit alors, comme le montre le poème par la suite, non pas de renoncer à toute représentation, mais de réussir à trouver la meilleure, « qui le sacre » (Page 11). « Proclam[er] devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges », était, rappelons-le, le vœu que Mallarmé faisait déjà en 1866 dans une lettre à son ami Cazalis. Pour l'instant, la figure ambigüe du prince et de la sirène annule elle-même sa propre réalité, pour remplacer l'idée de délimitation et de limitation par celle d'une coexistence infinie des contraires. Indirectement, en rappelant l'*Odyssée*, l'épisode de la sirène annonce aussi la fin de la tempête, le retour du calme. En effet, raconte Ulysse, à l'approche des sirènes, « soudain la brise tombe. Un calme sans haleine s'établit sur les flots qu'un dieu vient endormir »[2].

La Page 9 montre ce qui avait déclenché auparavant le rire de la plume, l'idée que si on pouvait obtenir « *LE NOMBRE* » en lettres majuscules, « l'unique nombre qui ne peut pas être un autre » (Page 4), après avoir rempli toutes les conditions difficilement réalisables, le résultat ne serait pas une victoire sur le hasard, mais toujours, « indifféremment mais autant », « LE HASARD ». Omniprésence du hasard, d'un côté comme de l'autre : « neutralité identique du gouffre ». Les deux alternatives qui semblent d'abord s'opposer, le hasard et la négation du hasard, sont identiques au fond. Ce passage est disposé en quadrilatère et semble figurer ainsi le roc du prince que soufflètent « les impatientes squames ultimes » de la sirène. Il s'inscrit de la sorte, une fois de plus, dans l'épisode de la plume, mais anticipe aussi, comme nous allons voir, l'apparition de la constellation à la fin du poème. Il fait de cette constellation une figure mobile qui remplace l'image massive et limitative du roc pour mieux représenter et célébrer l'infini du hasard. La constellation est aussi un mensonge, mais un « glorieux mensonge », pour reprendre la formule que Mallarmé a trouvée en 1866.

L'intérieur du quadrilatère expose les conditions nécessaires pour que le nombre idéal puisse se réaliser. « Issu stellaire », il devrait exister autrement que comme l'hallucination du vieillard au moment de son agonie. Il devrait aussi apparaître, non pas d'un seul coup, mais petit à petit, point par point, avoir un commencement et une fin et se démarquer ainsi parmi la

[1] Stéphane Mallarmé, « A la nue accablante tu », *op. cit.*, p. 44.
[2] Homère, *L'Odyssée*, *op. cit.*, p. 256.

profusion des étoiles dans l'immensité du ciel. Il devrait en outre se chiffrer en une somme unique et illuminer (ce HASARD dont il reste néanmoins le produit).

La Page 9 se clôt par une autre chute, après celle du voile à la Page 5. Le fragment montre la chute de la plume dans les écumes originelles à la fois par la disposition du texte en diagonale et par son emplacement en bas de la Page :

« *Choit*
la plume
rythmique suspens du sinistre
s'ensevelir
aux écumes originelles
naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime
flétrie
par la neutralité identique du gouffre »,

L'origine de l'épisode de la plume s'éclaircit maintenant : l'écume de la mer projetée à une certaine altitude (qui sera désignée par l'expression « élévation ordinaire » à la Page suivante) a donné naissance à cette image potentielle, permettant ainsi d'imaginer, grâce aussi à son mouvement rythmique de va-et-vient, un naufrage (premier sens du mot « sinistre »). En même temps, comme le suggère un autre sens de l'adjectif « sinistre », la chute de la plume annonce la tombée de la nuit. Le mot « délire » rappelle la « folie » de la Page 5 et signale l'ambition exaltée de la plume qui a pris pour une cime ce qui n'était en réalité que le même gouffre d'où elle s'était envolée. La frénésie héroïque de la plume est affaiblie et déshonorée par l'indifférence ou la neutralité du gouffre où elle se disperse finalement.

Au-dessus des eaux, à la place de la plume, « RIEN ». « une élévation ordinaire verse l'absence » est une paraphrase poétique qui décrit l'apparition même du mot initial « RIEN » au milieu du côté gauche de la Page 10. La tempête se calme et rien ne rappelle plus ni « la mémorable crise », le moment critique de l'agonie, de l'hésitation où tout pouvait basculer soit d'un côté soit de l'autre, ni l'éventuel coup de dés qui, si accompli, n'aurait donné qu'un « résultat nul humain », un simple mensonge qui aurait mené à la perdition ici-bas[1]. A la place de la « stature mignonne ténébreuse », un « inférieur clapotis quelconque » semble « disperser l'acte vide » « abruptement », comme le donne maintenant à voir le texte disposé en colonne. Toute réalité se dissout dans ces parages du vague, excepté le lieu, les eaux agitées qui ont

[1] Terme médical emprunté au grec *krisis* qui signifie « décision, jugement », la crise représente « la phase décisive d'une maladie », moment de suspens entre deux issues contraires, une issue optimiste et une issue pessimiste. C'est à ce sens que se réfère justement la réponse que donne Mallarmé le 26 juin 1896 à une enquête concernant le dernier livre du comte Henri Desplaces, *Essai de roman des romans. Maladies d'âmes*. A la question « Est-il vrai que nous traversions une crise morale ? », Mallarmé répond en effet « Une crise est la santé, autant que le mal » (cité dans Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 428).

donné naissance à une longue série de projections.

Selon Michel Murat, sur cette Page 10, on voit apparaître une forme très proche du bateau penché de la Page 3, avec un mât plus court en haut à gauche[1]. Son interprétation montre la persistance de cette image dans l'esprit du lecteur, malgré les nombreux avatars qu'elle subit tout au long du poème, malgré son possible naufrage et, bien entendu, malgré le caractère hypothétique de la narration. Ce bateau, formé de deux éléments, le mât et la coque, semble prendre différentes formes avant d'être magnifié dans une ultime métamorphose stellaire. En comparant les différents dessins, on peut facilement constater que la constellation de l'Ursa Major comporte, elle aussi, deux éléments, le timon et la voiture qui ont exactement la même forme que deux autres motifs antérieurs, isolés et *contraires*, à savoir l'aigrette de la Page 8 et le roc représenté par le quadrilatère de la Page 9. Une tentative d'union de ces deux éléments a lieu à la Page 10 avant d'être reflétée dans le ciel à la Page 11. Cette dernière Page propose deux images du même motif de la constellation, l'une comprenant tout le texte, l'autre, plus petite, se situant en bas de la Page du côté droit. Le poème crée ainsi une double réflexion : de la mer (Page 10) au ciel (Page 11), puis du ciel (Page 11) à la mer (côté droit, en bas de la Page 11).

A l'« élévation ordinaire » de la mer (un peu au-dessus de la ligne médiane de la Page 10) s'oppose, à la Page suivante, une élévation infinie (en haut de la Page) :

« EXCEPTÉ

à l'altitude

PEUT-ÊTRE

aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà ».

L'idée d'au-delà ou d'infini est très poétiquement renforcée par la césure blanche de la Page, suivie, paradoxalement, du verbe « fusionne ».

L'apparition de la constellation de la Grande Ourse sur le firmament accomplit « PEUT-ÊTRE » l'évènement tant attendu, dont les conditions avaient été posées à la Page 9, la création du NOMBRE que le vieillard avait tant souhaité pouvoir réaliser avec son coup de dés. En ce sens, la constellation, ou plus précisément son apparition peut être vue comme un reflet de ce coup de dés suspendu, dont on ne sait toujours pas s'il a eu lieu ou pas et dont le

[1] Michel Murat, « Le Poème page à page », *Le Coup de Dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, *op. cit.*, p. 175.

caractère hypothétique affecte encore à la fin la puissance de signification de la constellation[1].

Le paysage nocturne par lequel s'achève le poème reste sans personnages, comme la chambre du sonnet en –yx. La constellation ne sert maintenant, dans ce cas-ci, à guider aucun navire, même si cette fonction d'aider les navigateurs en leur permettant de retrouver le Nord grâce à l'étoile polaire est quand même spécifiée. Faisant écho à la formule qui explique la situation du Maître à la Page 4, « hors d'anciens calculs/ où la manœuvre avec l'âge oubliée », la séquence qui signale cette utilité de la Grande Ourse permet de contraster l'ancienne et la nouvelle relation, du bateau et de la constellation :

« hors l'intérêt
quant à lui signalé
en général
selon telle obliquité par telle déclivité
de feux

vers
ce doit être
le Septentrion aussi Nord ».

Même si d'abord la constellation donne l'impression de n'avoir aucun rapport avec le bateau – elle est « froide d'oubli et de désuétude » - sa manière d'apparaître peut néanmoins être interprétée comme le résultat ou l'écho de ce qui n'aurait pas eu lieu. Points lumineux blancs sur fond noir, la constellation résume les autres images potentielles du poème. Le texte met en évidence le processus extrêmement mobile de mise en place de la figure, processus qui imite, en négatif pour ainsi dire, le coup de dés :

« UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude
pas tant
qu'elle n'énumère
sur quelque surface vacante et supérieure
le heurt successif
sidéralement
d'un compte total en formation

veillant
doutant
roulant
brillant et méditant

[1] On peut rapprocher le statut virtuel de ce coup de dés de la « supercherie » décrite en 1894 dans *La Musique et les Lettres* : « Mais je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate » (*op. cit.*, p. 67). La posture du poète ressemble à celle du magicien qui fait des tours de passe-passe. Dans les notes du « Livre », Mallarmé utilisera les mots « truc » et « tour » (*ff^os 41-47 [27 (A)-33(A)]*).

avant de s'arrêter
à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés ».

Les différentes étoiles apparaissent une à une dans le ciel, donnant ainsi l'impression d'une hésitation dans le processus de formation d'un « compte total ». Leur lumière est active, d'une intensité variable, comme si des dés roulaient encore et ne s'étaient pas encore arrêtés. « Roulant » est justement l'un des cinq participes présents qui personnifient le compte total de la constellation : il signifie à la fois avancer en tournant sur soi-même et méditer (tourner et retourner des pensées). Par leur distribution même sur la page, les participes « veillant/ doutant/ roulant/ brillant et méditant » suggèrent l'apparition successive des étoiles de la Grande Ourse. Ils font de la constellation une figure de la pensée en mouvement, une corrélation dynamique, voire conflictuelle de points lumineux.

La mobilité du compte total cesse, semble-t-il, lorsque celui-ci s'arrête « à quelque point dernier qui le sacre ». Il y a donc compte total lorsque l'ensemble de relations qui se mettent en place acquièrent la valeur d'une représentation « supérieure », sacrée, et, comme nous renseigne la dernière phrase du poème, lorsqu'un acte individuel de pensée peut être célébré pour sa qualité universelle. Le « point dernier qui le sacre » se réfère vraisemblablement non pas seulement à la dernière étoile qui complète la constellation, mais aussi à ce dernier « point » que constitue la conclusion du texte, « Toute Pensée émet un Coup de Dés » (« point » dans le sens de partie ou question, comme dans « les différents points d'un texte ou d'une loi »).

Paradoxalement, le texte ne comporte pas de point final, comme l'aurait laissé entendre le « point dernier qui le sacre ». Le compte total s'arrête, mais la figure reste ouverte, mobile, contrairement au roc que fait disparaître la sirène. Rien ne prouve mieux cette mobilité qu'elle garde en tant qu'image potentielle que les différents noms qu'elle porte, la Grande Ourse (dans laquelle aurait été transformée la nymphe Callisto), le Grand Chariot, le Septentrion (étymologiquement les sept bœufs). Reliant tous les éléments naturels, l'eau, l'air, la terre, le feu, cette constellation rassemble aussi des aspects essentiels de la vie humaine et réfère le faire artistique à la fois à la navigation collective et au travail du laboureur solitaire. Elle reste une figure d'une unité dans la multiplicité, une *unitas multiplex*. Mallarmé choisit justement le dernier nom, le Septentrion, qui contient le nombre sept et la majuscule S, résumé de la quête d'unité que représente le poème, et dont les onze lettres peuvent évoquer, en outre, les

onze doubles Pages du poème.

Dans sa comparaison des différentes lectures d'*Un coup de Dés*, Roger Pearson cite un souvenir de Valéry à qui, lors de ses visites à Valvins, Mallarmé aurait décrit le « profond calcul »[1] qui est à la base du poème. A cette occasion, Valéry aurait écouté « ce grand homme *discuter* (au sens presque de l'algèbre) les moindres détails de position du système verbal et visuel qu'il avait construit […] vérifiant minutieusement le montage de cette figure en qui devait se composer le simultané de la vision avec le successif de la parole, comme si un équilibre très délicat eût dépendu de ces précisions »[2]. Valéry n'en donne pas plus de détails. En développant les analyses de Mitsou Ronat, complétées par une contribution de Jacques Roubaud dans l'édition d'*Un coup de Dés* de 1980, Roger Person tente de récupérer ce calcul et de l'interpréter comme une allégorie globale. A la différence de Mitsou Ronat qui identifie dans le texte des correspondances numériques statiques, basées sur le nombre 12, Pearson y voit un processus évolutif de ce nombre et, implicitement, de l'alexandrin auquel il se réfère[3].

Sans nier ces relations numériques, nous voudrions attirer plutôt l'attention sur le fait que, comme dans les *Récréations postales*, le compte algébrique est indissociable d'une figure géométrique. Cette figure de la constellation représente l'unité finale de deux éléments visuels qui n'arrivent pas à se fixer durablement au cours du poème, même s'ils prennent différentes formes. Elle obtient cette unité en donnant une figure au nombre sept, qui est, comme le rappelle Roger Pearson, le total de deux faces opposés d'un dé, ainsi que le nombre le plus probable à obtenir dans un jeu de deux dés[4]. Cette unité, qui est, en fin de compte, celle de deux pages en une double Page et qui n'est pas une donnée apriori, est de la sorte motivée. Il s'agit d'une unité des contraires et c'est pourquoi nous pensons que le numéro de la Page finale, 11 est significatif. Par sa forme même, ce numéro signale l'unité de deux éléments qui ne s'additionnent pas, qui ne proposent pas, pour ainsi dire, de synthèse.

---

[1] Paul Valéry, « Le coup de dés », *op. cit.*, p. 625.
[2] *Id.*
[3] Pour les détails de ce débat complexe, voir Roger Pearson, « At Sixes and Sevens : *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (1897) », *op. cit.*
[4] *Ibid.*, p. 251. Sept est aussi un nombre sacré très important. Dans la *Genèse*, il représente le temps de la création, Dieu créant le monde en six jours et se reposant le septième. Pour son rôle structurant dans la Bible et pour son importance au Moyen Age, ainsi que plus tard pour l'optique, où l'on est venu tout naturellement à admettre, à la suite des travaux de Newton, la décomposition de la lumière, quand on la fait traverser un prisme, en sept couleurs fondamentales, voir Michel Cazenave, éd., *Encyclopédie des symboles*, *op. cit.*, pp. 619-622. Rappelons que Mallarmé appelait les images du poème des « subdivisions prismatiques de l'Idée » (« Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391).

« Sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème »

La première d'Un coup de dés

Dans une lettre de février 1920, adressée au directeur de la revue *Les Marges*, Paul Valéry s'oppose à l'idée d'interprétation orale d'*Un coup de Dés*, n'admettant en dernier ressort que la lecture à haute voix que ferait pour lui-même un lecteur familiarisé avec le texte :

> « La liberté que l'auteur concède (dans la préface à l'édition très imparfaite de *Cosmopolis*) de lire à haute voix le *Coup de dés* ne doit pas être mal entendue : elle ne vaut que pour un lecteur déjà familiarisé avec le texte, et qui, les yeux sur le bel album d'imagerie abstraite, peut enfin, de sa propre voix, animer ce spectacle idéographique d'une crise ou aventure intellectuelle »[1].

Pour relativiser l'indication de Mallarmé dans la préface « Observation relative au poème », Valéry dévalorise l'édition de *Cosmopolis*, alors que pour le poète d'*Un coup de Dés*, cet « état » du texte, en rapport bien évidemment avec la condition d'un périodique de l'époque, permet de ne pas rompre avec la tradition tout en laissant entrevoir un possible avenir. Cet « état » qui doit « ouvrir des yeux » montre que l'esthétique de la suggestion ne s'applique pas seulement à la composition, mais aussi au mode de diffusion et à la réception du texte.

Dans « Observation relative au poème », Mallarmé n'établit aucune restriction quant à l'interprétation de son texte. Au contraire, il indique seulement que le dessin de la pensée constitue simultanément une partition orale « pour qui veut lire à haute voix ». La taille des caractères signalerait qu'il faut lire différemment, selon leur « importance », le motif prépondérant, le motif secondaire et les motifs adjacents, alors que la disposition des fragments sur la page montrerait, comme les notes de musique qu'elle imite, si l'intonation monte ou descend. Ainsi se révèle une autre dualité du texte, la superposition du décoratif et du musical que résume, dans ce passage même, le mot « motif » :

> « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation »[2].

Valéry écrit sa longue lettre au directeur de la revue *Les Marges* pour justifier le non catégorique du docteur Bonniot au projet de mise en scène d'*Un coup de Dés* par Jean Royère

[1] Paul Valéry, « Le coup de dés », *op. cit.*, p. 627.
[2] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, pp. 391-392.

et Fernand Divoire au Théâtre de la Renaissance en 1919, qui, selon Bonniot, comme selon Valéry, aurait complètement dénaturé le poème. En confiant l'interprétation à un orchestre et à la polyphonie de treize exécuteurs « véritablement non testamentaires », qui n'ont pas connu Mallarmé vivant, qui ne l'ont pas entendu discuter « les moindres détails de position du système verbal et visuel qu'il avait construit », qui ne l'ont pas « assisté » dans son travail minutieux, cette mise en scène n'aurait fait qu'« abolir, au moyen d'interprètes, tout ce profond calcul par le hasard »[1]. On voit bien qu'à cette occasion Valéry détourne les mots mêmes de Mallarmé pour opposer un « profond calcul » au hasard qui serait ainsi exclu du poème. En revanche, les comédiens ne feraient que réintroduire par la grande porte ce hasard contre lequel s'acharne le poète.

Dans la même lettre, paradoxalement d'une certaine manière, Valéry transmet à la postérité, avec force détails qui ne sont pas du tout sans importance, son souvenir de la première représentation d'*Un coup de Dés* par Mallarmé en personne. A en croire Valéry, c'était la première diffusion du texte : une lecture à haute voix par le Maître devant le jeune écrivain débutant que Valéry était à l'époque. Citons en entier le souvenir de cette lecture, qui est aussi une diatribe contre la déclamation théâtrale :

> « Je crois bien que je suis le premier homme qui ait vu cet ouvrage extraordinaire. A peine l'eut-il achevé, Mallarmé me pria de venir chez lui ; il m'introduisit dans sa chambre de la rue de Rome où derrière une antique tapisserie reposèrent jusqu'à sa mort, signal par lui donné de leur destruction, les paquets de ses notes, le secret matériel de son grand œuvre inaccompli. Sur sa table de bois très sombre, carrée, aux jambes torses, il disposa le manuscrit de son poème ; et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre « effet », presque à soi-même…
>
> J'aime cette absence d'artifices. La voix humaine me semble si belle intérieurement, et prise au plus près de sa source, que les diseurs de profession presque toujours me sont insupportables, qui prétendent *faire valoir*, *interpréter*, quand ils surchargent, débauchent les intentions, altèrent les harmonies d'un texte ; et qu'ils substituent leur lyrisme au chant propre des mots combinés. Leur métier n'est-il pas, et leur science paradoxale, de faire prendre momentanément pour sublimes les vers les plus négligés, mais de rendre ridicules, ou d'anéantir, la plupart des œuvres qui existent par elles-mêmes ? Hélas ! j'ai quelquefois entendu *Hérodiade* déclamée, et le divin *Cygne* !
>
> Mallarmé, m'ayant lu le plus uniment du monde don *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace… Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. L'attente, le doute, la concentration étaient *choses visibles*. Ma vue avait affaire à des silences qui auraient pris corps. Je contemplais à mon aise d'inappréciables instants : la fraction d'une seconde, pendant laquelle s'étonne, brille, s'anéantit une idée ; l'atome de temps,

[1] Paul Valéry, « Le coup de dés », *op. cit.*, pp. 625 et 628.

germe de siècles psychologiques et de conséquences infinies, – paraissaient enfin comme des êtres, tout environnées de leur néant rendu sensible. C'était, murmure, insinuations, tonnerre pour les yeux, toute une tempête spirituelle menée de page en page jusqu'à l'extrême de la pensée, jusqu'à un point d'ineffable rupture : là le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, *coexistait* la Parole !

Cette fixation sans exemple me pétrifiait. L'ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé ; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose. – N'assistais-je pas à un évènement de l'ordre universel et n'était-ce pas, en quelque manière, le spectacle idéal de la Création du Langage qui m'était représenté sur cette table, dans cet instant, par cet être, cet audacieux, cet homme si simple, si doux, si naturellement noble et charmant ?... Je me sentais livré à la diversité de mes impressions, saisi par la nouveauté de l'aspect, tout divisé de doutes, tout remué de développements prochains. Je cherchais une réponse au milieu de mille questions que je m'empêchais de poser. J'étais un complexe d'admiration, de résistance, d'intérêt passionné, d'analogies à l'état naissant, devant cette invention intellectuelle.

Et quant à lui, – je pense qu'il considérait mon étonnement sans étonnement »[1].

Dès le début de son récit exalté, Valéry nous renseigne que « l'épreuve orale »[2] du texte, dans une mise en scène sans doute délibérée, a lieu tout de suite après sa création, comme si le poème ne pouvait se montrer complètement achevé qu'à la suite de cette oralisation[3]. Que cela soit une réalité ou fasse partie d'un ensemble de stratégies, visant non pas seulement à faire apparaître Valéry dans la posture du disciple le plus proche de Mallarmé, mais aussi de proclamer le caractère originel de la double Page et par conséquent des figures qu'engendre cette disposition unique du texte, ce qui correspond tout à fait à la pensée de Mallarmé, le

[1] Paul Valéry, « Le coup de dés », *op. cit.*, pp. 264-266. Michel Murat commente lui aussi le témoignage de Valéry (*op. cit.*, pp. 107-110).

[2] Nous reprenons ici une formule de Mallarmé qui date probablement de 1895 (*Œuvres complètes* II, p. 474).

[3] Michel Murat note que « la séance de la double lecture » dont rend compte Valéry plus de vingt ans après la mort de Mallarmé n'a vraisemblablement eu lieu qu'après l'édition du poème dans *Cosmopolis*, dont Valéry dit avoir reçu les épreuves de la main de Mallarmé le 30 mars 1897. Ce n'est qu'après, écrit Murat, que Mallarmé a dû montrer à Valéry le manuscrit de l'édition définitive, un grand cahier à feuilles quadrillées (voir la description de ce manuscrit dans Bertrand Marchal, « Note sur le texte » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, pp. 1321-1322). Nous ne possédons plus, il est vrai, le manuscrit qui fut envoyé à *Cosmopolis* ni un autre manuscrit antérieur, mais tout nous conduit cependant à penser que Mallarmé a depuis le début conçu son poème tel qu'il devait paraître plus tard, le texte distribué sur deux pages. Le 14 mai 1897, Mallarmé écrit en effet à Gide : « *Cosmopolis* a été crâne et délicieux ; mais je n'ai pu lui présenter la chose qu'à moitié, déjà c'était pour lui, tant risquer ! Le poème s'imprime en ce moment, tel que je l'ai conçu ; quant à la pagination où est tout l'effet » (Lettre à André Gide du 14 mai 1897, *op. cit.*, pp. 631-632). Dans « Le coup de dés », Valéry confirme cette confidence : « Je ne crois pas qu'il faille considérer la composition du *Coup de dés* comme effectuée en deux opérations successives : l'une consistant à écrire un poème à la manière ordinaire, c'est-à-dire indépendamment de toute figure et des grandeurs spatiales : l'autre qui donnerait à ce texte définitivement arrêté la disposition convenable. La tentative de Mallarmé *doit* nécessairement être plus profonde. Elle se place au moment de la conception, elle est un mode de la conception » (*op. cit*, p. 628). Peut-être Valéry a-t-il eu la chance de voir un manuscrit aujourd'hui disparu, mais si tel n'est pas le cas sa distorsion de la chronologie obéit à la stratégie, entre autres, de mettre entre parenthèses l'édition de *Cosmopolis* et sa préface où Mallarmé donnait des indications précises quand à l'interprétation orale de son poème.

témoignage de Valéry révèle la nécessité et l'urgence pour Mallarmé d'une « mise en voix » et ainsi d'une validation du texte poétique.

Dans *Notes sur le langage* et d'autres articles théoriques, comme le fragment « je dis : une fleur ! » d'« Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil ou encore les projets de préface pour *Un coup de Dés*, ainsi que lors des mardis, Mallarmé envisage la parole comme un processus d'abstraction essentiel, à l'origine de tout écrit et du visible que crée celui-ci. Un article posthume de Mallarmé, datant très probablement de l'été pluvieux de 1895, approfondit cette idée, en montrant non seulement que le vers naît de la parole et du silence qui la suit, mais aussi, précisément à cause de cela, que le vers a besoin « d'affronter » deux modes complémentaires de représentation, « l'épreuve orale » et « la diction » :

> « Le Vers et tout écrit au fond par cela qu'issu de la parole doit se montrer à même de subir l'épreuve orale ou d'affronter la diction comme un mode de présentation extérieur et pour trouver haut et dans la foule son écho plausible, au lieu qu'effectivement il a lieu au-delà du silence que traversent se raréfiant en musiques mentales ses éléments, et affecte notre sens subtil ou de rêve »[1].

La diction, que Mallarmé décrit plus en détail, correspond à une performance publique qui mettrait face à face, dans un rapport analogique, le Vers et la foule. La réception devient, elle aussi, l'écho de la création, à la fois dans le privé et devant le grand public.

Michel Murat a montré que les mots dont se sert Mallarmé dans « Observation relative au poème » pour qualifier *Un coup de Dés*, notamment « partition » et « art », révèlent la nécessité d'une représentation publique qui viendrait compléter la représentation intime que décrit Valéry. Par « partition », écrit Murat, « Mallarmé évoque bien une *oralisation* du poème, comme une seconde dimension de la lecture qui conduirait vers une exécution »[2]. D'autre part, en écrivant « sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici, rien ou presque un art », Mallarmé montre que la réception du poème ne se limite pas à « sa saisie strictement textuelle et générique »[3]. Le mot « art » aurait ainsi le même sens que dans l'expression « les arts du spectacle », celui de performance publique, et en même temps le sens d'« inscription dans une pratique et une institution sociales »[4]. A ce mot fait écho la dernière phrase du poème, « Toute Pensée émet un Coup de Dés », qui peut être lue comme une invitation semblable à celle des *Récréations postales* : « Puis elle [cette petite publication] aidera à l'initiative de personnes qui pour leur compte voudraient s'adonner au même jeu »[5]. Le registre juridique du poème

---

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 474.
[2] Michel Murat, *op. cit.*, p. 106.
[3] *Ibid.*, p. 109.
[4] *Id.*
[5] Stéphane Mallarmé, *Récréations postales*, *op. cit.*, p. 245.

donne plus de poids à cette dimension d'« inscription dans une pratique et une institution sociales ». Celle-ci est inclue à la fois dans la fiction et dans la première représentation, privée, d'*Un coup de Dés* que relate Valéry. La relation « théâtrale » acteur-spectateur, produite par ce spectacle, reflète le geste de transmission du poème, le legs du Maître à « son ombre puérile ».

Cette représentation est en fait une lecture théâtralisée, dans le sens que nous allons préciser plus loin. La description détaillée qu'en donne Valéry est révélatrice à plusieurs égards, indépendamment de toute stratégie personnelle. C'est une lecture faite en plusieurs étapes, pendant laquelle Mallarmé utilise comme décor les meubles de sa chambre de la rue de Rome. Car, en effet, la lecture n'a pas lieu dans la salle à manger où se déroulent les réunions de mardi soir, mais dans ce lieu d'intimité intellectuelle que représente la chambre de travail où le poète s'acharne contre le hasard des mots et où l'œuvre n'est pas encore sortie de sa sphère de création. Cette forme de représentation contribue par conséquent à l'élaboration de l'œuvre et à sa fixation en tant qu'écrit imprimé.

Avant de commencer sa lecture, Mallarmé joue une scène muette. Il *dispose* – écrit Valéry – le manuscrit de son poème sur sa table de travail, sur la description de laquelle s'attarde le jeune poète, sans doute aussi pour donner plus de crédibilité à son argumentation : table de bois, très sombre, carrée, aux jambes torses. Sans le savoir, Valéry offre de précieux indices aux lecteurs attentifs de, par exemple, la conférence de Mallarmé sur *Villiers de l'Isle-Adam*. Des feuilles dont la blancheur contraste avec la couleur foncée du meuble et dont la mobilité ne ressort que mieux de leur contact avec la surface dure du bois sombre, on y reconnaît sans peine le fil central de la fiction d'*Un coup de Dés*, qui fait naître et disparaître de nombreux motifs analogues. Les jambes torses de la table ne sont pas sans rappeler la torsion de la sirène ou, tout simplement, l'arabesque de « la figure, que demeure l'idée »[1].

Le manuscrit du poème est donné en spectacle, non pas encore par le côté de l'écriture qui le marque, mais par sa couleur, sa forme, sa mobilité, sa *disposition* sur la table, qui deviennent autant de caractéristiques signifiantes. Le décor de la lecture qui englobe le manuscrit en tant que support donne un équivalent mimique du processus de la parole à suivre, en montrant ainsi tout ce que l'écriture doit à la parole. Mallarmé en fait d'abord une lecture à haute voix, « une voix basse, égale, sans le moindre "effet", presque à soi-même », à en croire Valéry. Seulement après cette lecture, Mallarmé lui montre « le dispositif », l'espace graphique du poème, car, nous le savons déjà, « la figure d'une pensée » ne peut naître que de

[1] Stéphane Mallarmé, « Planches et feuillets », *op. cit.*, p. 195.

la profération des mots et des vibrations qui la prolongent. Dans la séparation du dire et du voir voulue par Mallarmé, le dire et le geste qui l'anticipe fondent la mobilité de l'écriture.

Par ce spectacle visuel de l'écriture, qui ne se confond pas avec une simple lecture optique, car Valéry n'a vraisemblablement ni le temps ni la disposition pour lire le poème en silence, comme il le ferait chez lui, mais qui s'apparente plutôt à un spectacle plastique, Mallarmé anticipe magistralement les mises en scène de l'écrit du XXe siècle. Jusqu'alors, l'usage de l'écriture sur le plateau était à mettre en rapport avec le décor. Dans le théâtre élisabéthain, par exemple, il semble que des écriteaux auraient parfois indiqué le lieu où se déroulait l'action et auraient ainsi remplacé les décors absents de ces représentations où le visible était « pris en charge par l'imagination »[1]. Mallarmé réactive en quelque sorte cette pratique du temps de Shakespeare, en substituant lui aussi l'écriture au décor, mais en même temps il étend cette pratique à tout le spectacle, dans le sens où il fait de l'écriture, et du décor que celle-ci peut faire surgir grâce à des images potentielles, le point de départ de la fable ou de la fiction.

Le dispositif

Un coup de dés indique ses liens avec d'autres arts par différents moyens propres au texte, sur lesquels Mallarmé attire aussi l'attention, en partie, dans le paratexte de *Cosmopolis*, « Observation relative au poème ». Par sa composition, ainsi que par certains de ses thèmes, le poème rappelle des arts et des genres divers, tels que la danse, la féerie, le théâtre d'ombres, ainsi que le cinéma naissant. Le sujet du poème, le paysage orageux qui est à l'origine de toute une série d'images potentielles, rapproche le texte de la danse et de la musique de l'époque qui font naître spontanément cette vision dans l'esprit des spectateurs et des auditeurs (le spectateur Mallarmé l'a noté à plusieurs reprises dans ses écrits). L'orage est à la fois une image révélatrice des rapports qui peuvent exister entre les textes littéraires et entre les arts, homologues aux tensions fondamentales qui structurent le moi. Dans « Observation

[1] Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2007, p. 134. L'auteur montre que l'imagination du spectateur était une composante nécessaire de la représentation. L'appel à son imagination était explicite et était fait par le chœur au début d'un acte : « Play with your fancies » (Shakespeare, *Henry V*). Le chœur pouvait aussi annoncer le changement du lieu de l'action et inviter les spectateurs à se déplacer à cet endroit précis. L'auteur ne mentionne pas l'usage des écriteaux dans ce type de théâtre. En effet, il ne semble pas avoir été systématique : « Il est peu probable que des pancartes, comme on l'affirme parfois, aient été utilisées systématiquement pour préciser les lieux de l'action. L'action scénique très structurée, les indications fournies par le texte et des accessoires introduisant un minimum de réalisme suffisaient à la compréhension » (Daniel Couty et Alain Rey, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 45).

relative au poème », Mallarmé évoque plusieurs arts qui semblent avoir influencé la forme que prend le poème, à savoir la mise en scène, le dessin et « la Musique entendue au concert ». *Un coup de Dés* est par rapport à « l'antique vers » ce que la symphonie est au chant personnel, écrit le poète, alors que la « Note de la rédaction » précise davantage le rapport par une analogie visuelle : les caractères et les blancs du poème remplaceraient les notes et les intervalles d'une partition musicale[1].

Aucun autre terme que celui de « motif » présent à la fois dans « Observation relative au poème » et dans la « Note de la rédaction », ne peut rapprocher des arts plus distincts, ni rendre avec plus d'acuité, dans le cas présent, les rapports conflictuels qui lient l'image et le son. Dans la préface, Mallarmé spécifie que du « dessin même » de la pensée « résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition » : il désigne ainsi explicitement la lecture à haute voix, mais inclut dans la description du dessin qui doit servir de base à cette lecture des termes musicaux – « cet emploi à nu de la pensée avec *retraits*, *prolongements*, *fuites*, ou son dessin même »[2]. Le mot « motif » apparaît dans la phrase suivante qui offre quelques indications pour la lecture à haute voix : « La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et des adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation »[3]. Le motif, dont le sens premier est clairement décoratif, dénote l'unité textuelle qui englobe et dépasse la figuration, puisqu'il devient assimilable à une partition, c'est-à-dire à une notation indicative, qui ne représente rien, mais prévoit une exécution future, qu'elle laisse libre. Comme écrit Michel Murat, « la partition n'est pas la musique ; elle laisse libre l'interprétation et même "l'instrumentation" »[4]. La seconde récurrence de « motif » a un sens graphique musical et désigne, plus précisément, la mimésis de la notation musicale : « Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. Une espèce de *leitmotiv* général qui se déroule constitue l'unité du poème : des motifs accessoires viennent se grouper autour de lui. La nature des caractères employés et la

[1] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème » et « Note de la rédaction », *op. cit.*, pp. 391-392.
[2] Stéphane Mallarmé, « Observation relative au poème », *op. cit.*, p. 391.
[3] *Ibid.*, pp. 391-392.
[4] Michel Murat, *op. cit.*, p, 157. En comparant diverses interprétations de cette analogie musicale, Mary Shaw a montré que, pour comprendre le poème, de même que l'esthétique de Mallarmé, il n'est pas important de savoir si une telle performance musicale peut avoir lieu ou de chercher à déterminer avec exactitude quel type de musique une telle partition produirait, comme Claude Roulet l'a fait dans son livre *Elucidation du poème de Stéphane Mallarmé* de 1943. Au contraire, écrit Mary Shaw, « ce qui est important, c'est qu'un supplément auditif (tout comme un supplément visuel) soit offert au lecteur dans la "Préface" et suggéré par la mimésis de la notation musicale dans le texte même » (Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit*., p. 180).

position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux »[1]. Pourtant le sens décoratif du mot est rappelé par les verbes employés, « dérouler » et « se grouper ».

Ce que Valéry appelle « dispositif », et à sa suite Michel Murat « dispositif textuel », constitue à la fois une partition scénique et une partition musicale qui pourraient donner naissance, chacune à son tour, à des représentations variées, mais d'une égale valeur. Comme l'a affirmé Mary Shaw, la disposition typographique d'*Un coup de Dés* est un point de jonction de la littérature et d'autres modes esthétiques. Mais chacun de ces divers modes garde son autonomie, si bien que leur concurrence peut être décrite en termes de syllepses, soit, selon la définition qu'en donne Michel Riffaterre, des formes qui représentent « l'équivalence de deux systèmes de signification » ou qui sont « généralement pertinents à deux codes »[2]. Chacun de ces modes est autosuffisant et toute correspondance entre eux est arbitraire. Par contre, c'est leur corrélation qui s'impose à la fois sur le plan métaphysique et sur le plan social, non seulement pour rendre l'insaisissable Idée, « rythme entre des rapports »[3], mais aussi pour la célébrer par une institution qui, prenant la relève du culte religieux, aiderait à refonder le lien social.

Dans l'édition de luxe d'*Un coup de Dés* que devait imprimer à deux cents exemplaires Ambroise Vollard, Mallarmé avait prévu d'inclure quatre lithographies « importantes » d'Odilon Redon. Pour préserver l'autonomie du texte et ne pas interférer avec la nouveauté visuelle de celui-ci, Mallarmé avait recommandé « qu'il y ait un fond dessiné : sinon, si le dessin se présente sur un fond blanc […], cela fera double emploi avec le dessin de mon texte qui est noir et blanc ». Ecrivant au poète en avril 1898, le peintre lui propose d'imprimer les lithographies sur papier blanc comme le texte, mais de « dessiner blond et pâle, afin de ne pas contrarier l'effet des caractères, ni leur variété nouvelle »[4].

De ces lithographies, seuls trois tirages d'essai nous sont parvenus. La quatrième pierre fur perdue lors d'un transport, selon André Mellerio, l'auteur du catalogue raisonné des œuvres graphiques d'Odilon Redon[5]. Dans l'absence de l'édition projetée, nous ignorons quels auraient été leur état final et leur emplacement par rapport au texte. Vraisemblablement, la composition aux deux dés, intitulée *La Femme au hennin*, aurait dû être placée en tête du

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Note de la rédaction », *op. cit.*, p. 392.
[2] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé, op. cit.*, p. 181. Pour la définition de la syllepse, voir Michel Riffaterre, *La Sémiotique de la poésie*, *op. cit.*, p. 107.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *op. cit.*, p. 614.
[4] Pour cette correspondance, voir Bertrand Marchal, « Note sur le texte » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 1319-1320.
[5] Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, pp. 141-144.

volume, car l'exemplaire de Redon porte la mention « ex-libris » et la taille de l'image est beaucoup plus petite que celle des autres illustrations. Bien que, parmi les trois lithographies existantes, seule celle de la sirène hermaphrodite, *La Femme à l'aigrette*, semble entretenir un rapport plus étroit avec le texte, les deux autres lithographies se réfèrent elles-aussi par certains aspects au poème : dans *La Femme au hennin*, le cornet et les deux dés, l'un posé sur une surface plane à côté d'un coquillage, ainsi que le masque de théâtre antique que cette femme tient à la main, puis dans *L'Enfant à l'arc en ciel*, le taureau qui se rattache à l'étymologie du Septentrion et la figure de l'enfant. En tout cas, tous les dessins ont en commun une thématique marine, comme *Un coup de Dés*.

Constituant une structure rythmique parallèle à celle du texte et, comme on le sait, si chère à Mallarmé, ce quatuor d'images aurait aussi proposé aux lecteurs un exemple de la mise en scène à laquelle Mallarmé se réfère dans sa préface de *Cosmopolis* : un assemblage et même une superposition de visions fragmentaires et inachevées. Une étude approfondie de ces images reste encore à entreprendre[1]. Il est important toutefois de noter ici que, dans l'édition de Vollard qui n'a jamais vu le jour, le peintre serait devenu lui-même une figure exemplaire de lecteur, un premier « regardeur » du texte - c'est le mot que Redon préfère utiliser pour insister sur la nature active de ce rôle[2]. Et tout comme Mallarmé, qui lit le poème devant Valéry et qui transpose dans cette représentation la filiation dont traite *Un coup de Dés*, Redon incorpore dans son interprétation du poème l'image de son propre fils, Arï, filleul de Geneviève Mallarmé, en personnalisant lui aussi le rapport esquissé par le texte.

D'autre part, l'existence de différents potentiels visuels du texte, le fait que l'écriture peut faire l'objet d'une représentation comme la lecture théâtralisée devant Valéry et qu'elle peut, en même temps, inspirer d'autres séries d'images, peut suggérer une différenciation semblable au niveau du son. Le texte comporterait ainsi différents potentiels musicaux. Tout comme à la série de métamorphoses s'ajoute ce que nous appelons la mise en scène de l'écriture, c'est-à-dire la monstration du texte lors de sa lecture, puis toute autre mise en scène

---

[1] Dans son livre *Mallarmé, Manet and Redon*, Florence Penny souligne qu'il faut voir dans les lithographies de Redon une extension de l'élément visuel du texte d'*Un coup de Dés* et note que les images résultent d'une intersection de références culturelles plus générales, à Flaubert, à la Bible et à des mythologies variées, et qu'elles constituent un champ de signification très riche, lié à la mort et à la métamorphose. Un point de départ intéressant d'une analyse plus approfondie de ces images serait fourni par Dario Gamboni dans *Potential Images*. L'auteur s'attarde sur un procédé curieux de Redon, qu'on peut décrire comme une archéologie de l'image, le fait que le peintre n'efface pas des stades antérieurs de son dessin, mais, au contraire, qu'il construit son image à partir de ou en intégrant ces substrats dans sa composition actuelle, en mettant ainsi en évidence la perpétuelle métamorphose des choses ou en essayant ainsi de capter dans un être hybride l'histoire même de l'humanité depuis ses origines élémentaires, végétales ou animales (*op. cit.*, pp. 68-77).

[2] Dario Gamboni, *op. cit.*, p. 77.

de l'idée du texte, de même à la musique de mots, le réseau harmonique des syllabes, des morphèmes et des mots qui participe à l'élaboration du sens et dont rend admirablement compte Michel Murat[1], se rajoutent la vocalisation et la musique instrumentale. Le poète prévoirait ainsi un passage graduel de l'écrit à la représentation publique, médiatisé par une représentation privée. Si la lecture tient encore ensemble l'image et le son, ceux-ci sont dissociés et peuvent donner naissance par la suite à des représentations distinctes.

Ces divers potentiels visuels et musicaux sont, soulignons-le, définis par le dispositif du texte, les différents types et tailles des caractères et leur emplacement sur la Page. Ils font partie du dispositif comme autant d'indications ou suggestions scéniques, pour des représentations aussi bien privées que publiques. Les indications de Mallarmé pour la lecture à haute voix, indications qui semblent très précises ne sont en réalité que des suggestions, comme le prouve le témoignage même de Valéry, qui montre que Mallarmé a été le premier à déroger à ses recommandations en lisant son texte d'une voix « basse, égale », celle qu'il préfère parce que c'est la voix de la persuasion, de la rêverie et de la vérité : « Ou autre verbiage devenu tel pour peu qu'on l'expose, de persuasif, songeur et vrai quand on se le confie bas »[2]. Etudiant ces différents aspects de la vocalisation prévue par Mallarmé et comparant les deux éditions, Michel Murat constate qu'il n'est pas toujours facile de suivre les règles indiquées par Mallarmé et note à ce propos, et à juste titre :

> « Cependant Mallarmé ne prétendait pas élaborer un modèle qui eût réglé dans toutes ses modalités l'"émission de la parole". Il lui suffisait de mentionner les composants requis par une lecture à voix haute : la modulation verticale de la voix constitue à cet égard, pour la lecture, une articulation nécessaire entre la mise en évidence de la syntaxe, la construction des symboles et la maîtrise des effets pathétiques »[3].

Murat cite également l'oralisation de « La Pénultième est morte » dans le poème en prose de Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », par ailleurs très célèbre à l'époque, comme un exemple concret de la lecture à haute voix que prévoit le dispositif d'*Un coup de Dés* :

> « On y trouve déjà le "ton descendant", le passage d'une énonciation "virtuelle" à un régime de pleine autonomie ("la phrase […] s'articula seule, vivant de sa personnalité"), la circulation entre l'oral et l'écrit, puisque le poète lit la phrase et

[1] Murat, *op. cit.*, pp. 163-167. Cette analyse montre que l'image et le son sont étroitement liés au niveau interne : « Un autre moment remarquable est le "velours chiffonné par un esclaffement sombre" (p. VII). J'ai cité plus haut le passage de *La Cour* où cette expression est associée à la manifestation intempestive du chef-d'œuvre. Mais il faut souligner également deux aspects de la forme sonore : l'intensité du groupe *sclaf* qui procure une mimésis puissante, presque onomatopéique (il suscite deux échos qui l'encadrent à distance dans le poème, "con*fla*gration"et "*cla*potis") ; et l'effet du double *ff*. La consonne géminée se répète en effet dans le même vers ("chiffoné"), dans la même page ("effleure", puis "coiffe") et dans la suivante ("souffleter"). […] il dessine une sorte de motif graphique, qui se convertit de lui-même en une amplification sonore » (p. 166).
[2] Stéphane Mallarmé, « Solitude », *op. cit.*, p. 259.
[3] Michel Murat, *op. cit.*, pp. 161 et en particulier 162-163.

> “l’adapt[e] à [son] parler”, et même l’équivalent d’une diction en italiques, lorsqu’il brode des variations sur sa phrase en espérant “l’ensevelir en l’amplification de la psalmodie” »[1].

« Le Démon de l’analogie » décrit moins une diction déjà systématisée, régie par des règles bien mises au point, mais plutôt la quête de la diction adéquate et de « la voix même (la première, qui indubitablement avait été l’unique) »[2], une recherche qui se fait au cours d’une marche apparemment aléatoire dans la ville. Le poète retrouve la voix vraie au moment même où il fait un geste approprié, « le geste d’une caresse qui descend sur quelque chose ». Il ne s’agit donc pas du tout d’une voix désincarnée. Le poète ne prend conscience qu’il a la bonne voix que lorsqu’un vitrage de boutique devant laquelle il s’est arrêté réfléchit son geste. Mais le système de correspondances ne s’arrête pas là. De miroir, la vitre devient transparence au moment où le bon geste rencontre la bonne voix. Elle fait correspondre au vers qui avait inexplicablement hanté le poète l’image de « palmes jaunes » et d’« ailes enfouies en l’ombre, d’oiseaux anciens » qui jonchent le sol de la boutique, on se rend bien compte maintenant, d’un luthier vendeur de vieux instruments. Cette réalité concorde avec les sensations qui troublaient le poète au début de sa récitation, d’ailes, de palmes et de plumes touchant les cordes d’un instrument, et dont il avait réussi à se libérer peu à peu. Le poème suggère ainsi, sous la forme d’une aventure étrange, une possible image des relations entre la littérature, la représentation visuelle de la fiction et la musique : l’image de la vitre qui sépare puis qui unit, lorsque se révèle un ensemble de correspondances, mis en place par la représentation minimale de la voix et du geste.

Le dispositif d’*Un coup de Dés* comprend ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « le devenir scénique » du texte. C’est pourquoi, lorsqu’on parle de « dispositif », comme le font Valéry et, plus récemment, Murat, il faut avoir présente à l’esprit la définition qu’en donne Michel Foucault dans un entretien de 1977 :

> « Ce que j’essaie de repérer sous ce nom, c’est premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c’est le réseau qu’on peut établir entre ces éléments »[3].

Le dispositif est un réseau dynamique, toujours en mouvement, qui lie du dit à du non-dit, et

[1] Michel Murat, *op. cit.*, p. 160.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l’analogie », *op. cit.*, p. 87. Toutes les citations sont tirées de ce texte.
[3] Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits* II, Paris, Gallimard, 2001, p. 299.

qui répond à une urgence historique. Il correspond à une stratégie pragmatique[1].

Un coup de Dés identifie l'espace de la fiction à l'espace graphique, en ramenant constamment l'imagination à un paysage mental de lettres et de blancs. Cet espace textuel dont la composante imaginaire semble surgir de celle graphique, sans pour autant s'y réduire complètement, forme en même temps un ensemble d'indications à la fois pour des mises en scène et des mises en musique multiples. Il est performatif dans la mesure où il programme des représentations artistiques analogues, privées et publiques, en laissant une grande liberté à l'exécution qu'il prévoit seulement d'inspirer ou de guider, pour utiliser un mot cher à Mallarmé.

[1] Voir aussi Gilles Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe*, Rencontre internationale à Paris, 9,10 et 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989, pp. 185-195 et Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poche, 2007. Alors que Deleuze met l'accent sur la nature de réseau du dispositif (« C'est d'abord un écheveau, un ensemble multilinéaire », *op. cit.*, p. 185), Agamben relève plutôt son aspect pragmatique : « j'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (*op. cit.*, p. 31).

3.5. Le projet du « Livre »

« Le Tiroir de laque »

Dans l'atelier du poète

Dans la même lettre où il raconte comment s'est déroulée la première lecture d'*Un coup de Dés*, Valéry décrit un autre élément décoratif susceptible de s'insérer dans l'espace qui, détourné de son utilité immédiate, devient un espace symbolique, destiné à authentifier le poème. Il s'agit d'une cachette, d'« une antique tapisserie » derrière laquelle « reposèrent jusqu'à sa mort, signal par lui donné de leur destruction, les paquets de ses notes, le secret matériel de son grand œuvre inaccompli »[1].

L'analogie de l'œuvre avec l'atelier de l'écrivain, qui la cache et en même temps la révèle, serait peut-être plus évidente si on rappelait l'intention de Mallarmé d'intituler *Le Tiroir de laque* le recueil de vers et proses publié chez Deman en 1891 sous le titre *Pages*, la version primitive de *Divagations*. L'unité de l'œuvre, composée de morceaux variés, viendrait-elle aussi de cet espace extérieur qui contient leurs états successifs avant la publication, dans ce lieu intime de création et de travail qu'est la chambre du poète et que le livre rappelle ainsi au lecteur ? « Lieu où l'on tient en réserve, où l'on conserve des écrits en attente de publication », lit-on dans le *Trésor de la Langue Française*, où tous les exemples datent de l'époque de Mallarmé. « Tirer » et « tirage », termes d'imprimerie que Mallarmé utilise souvent dans le « Livre », appartiennent à la même famille lexicale. Dans la lettre de janvier 1888, où il indique ce titre au poète belge Emile Verhaeren, Mallarmé lui annonce également son « grand projet » : « vers Octobre, de me présenter en public, vous l'entendez bien, et de jongler avec le contenu d'un livre »[2]. Jongler avec des feuilles qui ne seraient pas encore reliées en un livre immuable.

Mallarmé renoncera au titre initial du recueil qui ne paraîtra pas avec « 4 illustrations en couleurs et à l'eau-forte de John Lewis Brown (couverture) et Degas, Renoir, Mme Morisot, peut-être aussi de Monet »[3], mais seulement avec le frontispice allégorique que Renoir avait dessiné pour illustrer le poème en prose « Le Phénomène futur » : une femme nue sur un arc

---

[1] Paul Valéry, *Le coup de dés*, *op. cit.*, p. 623.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Emile Verhaeren du 15 janvier [1888], *Correspondance complète 1862*-1871, op. *cit.*, p. 599.
[3] *Id*.

de cercle qui suggère la sphère terrestre[1]. Le poète ne se présentera pas non plus en public pour jongler avec des feuilles, et ceci jusqu'à sa mort dix ans plus tard, le 9 septembre 1898, bien qu'il continue de s'y préparer comme il l'annonce dans sa correspondance privée, et qu'il en donne même une démonstration décisive dans sa conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, en 1890. Ces avortements successifs sont néanmoins révélateurs.

Dans une lettre à son éditeur belge Edmond Deman, datée du 21 novembre 1888, lui annonçant l'état avancé du « grand projet mystérieux des Lectures »[2], Mallarmé explique sa décision d'abandonner le titre *Le Tiroir de laque*. Ce titre lui paraît maintenant « un titre détestable, et de pur chic », qui ne ressemble ni au poète ni à la mise en page d'une sobre simplicité qui caractérise, selon lui, les pages de titre des éditions Deman. « Pourquoi Tiroir plus que Coffret, et de laque, plus que de nacre », s'interroge-t-il, en pensant peut-être au *Coffret de santal* de Charles Cros[3]. Voilà ce qu'on rapporte souvent pour justifier l'abandon de ce titre dont le caractère purement arbitraire se révèle pourtant au poète à un stade avancé de son projet d'édition[4]. La cause de cet abandon n'est pas la recherche de l'originalité ou le rejet de l'époque, mais l'incompatibilité totale de l'illustration de la couverture avec le titre choisi initialement. Car, pour dessiner la couverture du livre, pour laquelle posa Méry Laurent, le peintre d'origine irlandaise John Lewis Brown ne suit pas la recommandation de Mallarmé et même ne tient pas du tout compte du texte qu'il doit illustrer.

A l'origine, comme l'indique le poète à Deman, *Le Tiroir de laque* devait être un titre emprunté à une image, au « motif très décoratif », équivalent visuel du livre entier, d'une femme dont la silhouette fuyante, liquéfiée, semble « couler de toute la sveltesse de sa robe » d'un tiroir ouvert :

> « Voici, à l'origine, j'avais, désireux d'une couverture coloriée de Brown, suggéré le dessin d'un grand cabinet japonais, à cause du rectangle qui pouvait occuper le haut de la feuille : une dame, le nez dans un tiroir ouvert, en coulait de toute la sveltesse de sa robe, c'était un motif très décoratif. On a fait autre chose, la dame est assise, lève le couvercle d'une boîte posée sur ses genoux. Le titre de *Tiroir de laque* qui, sans rapport aucun avec le livre, ne s'expliquait que par l'image à quoi je l'empruntai, disparaît (celle-ci différente), tombe de soi »[5].

---

[1] Jean-Michel Nectoux, « Le Tiroir de laque », *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, *op. cit.*, pp. 52-77. Mallarmé avait envoyé à chacun des illustrateurs un poème en prose, en tenant compte du talent de chaque artiste : « Le Phénomène futur » à Renoir, « Le Nénuphar blanc » à Berthe Morisot, « La Gloire » à Monet.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmond Deman du 21 novembre 1888, *Correspondance* XI, *op. cit.*, p. 43.
[3] *Ibid.*, p. 42.
[4] Le recueil de Charles Cros avait été pourtant publié en 1873 et augmenté en 1879. Ce n'est donc pas un rapprochement possible avec ce recueil qui est la raison principale de l'abandon de son titre par Mallarmé.
[5] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmond Deman du 21 novembre 1888, *op. cit.*, pp. 42-43.

Alors qu'en 1898 Mallarmé donnera une réponse ambiguë à une enquête sur l'illustration réalisée par André Ibels dans *Le Mercure de France* (« Je suis pour – aucune illustration »), dix ans plus tôt, le poète emprunte le titre de son recueil à une image qu'il a projetée et qu'il a ensuite suggérée au peintre de son choix, John Lewis Brown. En regroupant différents aspects, la femme, le tissu, le mouvement aquatique, ce dessin devrait suggérer une figure exemplaire de la pensée à l'œuvre dans le texte. Notons que cette image destinée au seuil du livre provient directement de l'atelier du poète.

Déjà au début des années 1880, Mallarmé se décrivait sa famille à l'écrivain anglais John Payne comme des reclus retirés dans leur appartement ainsi que dans un petit meuble à tiroirs : « Nous voici renfermés, dans notre petit meuble à tiroirs, qu'est l'appartement ; mais où, termite silencieux, je creuse et je travaille »[1]. Le poète identifie complètement sa vie à son lieu de travail ; car le travail seul peut lui apporter quelque consolation après la mort brutale de son fils Anatole. Mais il ne s'agit pas seulement d'une métaphore. A Valvins, Mallarmé possède effectivement un cabinet japonais, un petit meuble avec plusieurs tiroirs « où il aime resserrer ses trésors spirituels » et en particulier ses notes[2]. Ce meuble devient un véritable symbole du travail du poète, de l'œuvre qui n'est pas encore achevée et de la pensée à l'œuvre. Il existe une photographie de Mallarmé dans sa chambre de la rue de Rome, prise par Dornac (alias Paul Cardon) vers 1894 pour la série « Nos Contemporains chez eux », image destinée donc au public. Au centre d'un meuble à plusieurs tiroirs, les portraits de Banville et de Baudelaire surmontent un paquet de notes ou de lettres qui attendent une réponse.

L'œuvre puise donc une légitimation et une structure dans différents éléments métonymiques de son espace ou plutôt de ses espaces de gestation. Car l'atelier de Mallarmé est double, urbain et campagnard, hivernal et estival, tout comme les instruments de la réflexion, la pipe et la cigarette, ou encore les œuvres auxquelles travaille simultanément le poète, dont *L'Après-midi d'un faune* et *Hérodiade* constituent un exemple édifiant. Les meubles offrent un poids et une garantie matériels au jeu volatile de l'esprit. La vieille alchimie montrait déjà ce lien précieux entre les meubles et l'œuvre : dans sa lettre autobiographique à Verlaine de 1885, Mallarmé se compare au patient alchimiste qui « brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre »[3]. A son ami, le poète Henri de Régnier, Mallarmé écrit aussi en 1891 de Valvins, en se référant

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à John Payne du 9 octobre 1882, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 232.
[2] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 441. Voir aussi pp. 243 et 472.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *op. cit.*, p. 585.

sûrement à son projet des Lectures : « je chauffe le four, très fort, ici et ne suis pas tout à fait mécontent : il faudra bien que ce [que] je veux en sorte »[1].

Les notes que nous examinerons dans ce chapitre appartiennent à cet espace de gestation, à l'atelier de l'écrivain, au même titre que les meubles, les tapisseries et d'autres objets du décor. Ces notes sont préliminaires, indicatives, traces dérisoires d'une pensée qui se cherche, mémoire condensée de développements ou de prolongements évidents à un certain moment pour son auteur seul. Parfois quelques mots jetés, groupés, raturés sur des papiers de dimensions très variables, le plus souvent à l'encre, parfois au crayon, ressemblant en cela à ce que commence à montrer au public vers la même époque le « journal-paroi » expérimental du cabaret des Quat'z'arts à Montmartre, ces notes annoncent, esquissent, projettent des hypothèses, d'une manière toute différente que le texte plus ou moins finalisé d'*Un coup de Dés*. Il y a néanmoins une ressemblance très forte et une continuité entre l'espace textuel de ces notes et celui d'autres œuvres achevées, comme le note aussi Steinmetz à propos des brouillons d'un autre projet de Mallarmé, que le poète a esquissé après la mort de son fils et que Jean-Pierre Richard a publié en 1961 sous le titre *Pour un tombeau d'Anatole* :

> « Ce poème, qu'il n'écrira pas, permet de comprendre d'autres œuvres laissées en suspens, de deviner sur de semblables feuillets la composition du « Livre », justifie les phrases projectives d'*Igitur*, étrangement liées et déliées selon un développement réticent qui ne ménage point de transition explicites, bien qu'on le sente d'un bout à l'autre animé du même courant de symboles. D'ores et déjà la constellation du *Coup de dés* est perceptible »[2].

Comme dans les peintures d'Odilon Redon, dans les textes achevés de Mallarmé on perçoit des strates antérieures de l'élaboration de l'œuvre. L'écriture manuscrite, désordonnée et lacunaire, s'insinue de la sorte dans l'espace public.

La veille de sa mort, après une terrible crise d'asphyxie, Mallarmé trouve la force de rédiger une note testamentaire à sa femme et à sa fille, que celles-ci retrouveront quinze jours plus tard[3]. Il leur recommande de brûler non pas ses meubles, mais ses notes demi-séculaires, peut-être pour garder intacte la beauté de ce qui n'aura pas lieu, en laquelle il invite néanmoins ses chères destinatrices à croire. Brûler ces notes, c'est respecter la sincérité de toute une vie, comme si les notes pouvaient ternir son image, le montrer, impudiquement, tel qu'il ne voudrait pas être connu par la postérité, après toutes les annonces qu'il avait faites de

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri de Régnier [29 juin 1891], *Correspondance* IV, *op. cit.*, p. 259.
[2] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 207.
[3] Voir « Appendice XI » dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance* X, *op. cit.*, p. 323.

ses projets grandioses, lui qui souhaitait livrer « l'explication orphique de la Terre »[1]. Remarquons l'utilisation du verbe « tirer », de la même famille de mots que « tiroir » :

> « Mère, Vève,
> Le spasme terrible d'étouffement subi tout à l'heure peut se reproduire au cours de la nuit et avoir raison de moi. Alors, ne vous étonnerez pas que je pense au monceau demi-séculaire de mes notes, lequel ne vous deviendra qu'un grand embarras ; attendu que pas un feuillet n'en peut servir. *Moi-même, l'unique pourras seul en tirer ce qu'il y a*…Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi. Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un : ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et, vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau »[2].

Plus aucun critique ne met aujourd'hui en doute l'existence du projet que la mort a empêché le poète de mener à son terme. Mallarmé le dit d'ailleurs clairement : « Je l'eusse fait si les dernières années manquant ne m'avaient trahi ». Il s'agit par conséquent d'un livre concret, quoique certaines réflexions de Mallarmé sur le caractère essentiellement fragmentaire d'un tel livre (remontant à 1885) incitent à penser qu'il était fondé sur une utopie du livre total.

Encore faut-il s'entendre sur cette notion d'utopie. Même s'il ne met pas en doute la faisabilité du Livre, le poète avoue néanmoins qu'un tel projet ambitieux déborde l'existence personnelle :

> « Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir »[3].

On peut par conséquent utiliser la notion d'utopie dans le sens proposé par Jean-Pierre Sarrazac dans le domaine de la réinvention du drame par diverses utopies de la scène : une conception particulièrement exigeante où s'enracine et qui nourrit l'innovation textuelle. Cela correspond tout à fait à ce que le philosophe Ernst Bloch entend par « utopie concrète » : l'utopiste rêve peut-être de châteaux en Espagne, mais il en donne les plans[4]. Comme l'écrit Dujardin dans *Mallarmé et les siens*, en commentant le début de « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », « du fait que l'œuvre d'art souveraine qu'il conçoit est actuellement

---

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 586.
[2] Stéphane Mallarmé, « Recommandation quant à mes papiers », *op. cit.*, p. 642. C'est nous qui soulignons.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, *op. cit.*, p. 586.
[4] Jean-Pierre Sarrazac, « La reprise (réponse au postdramatique) », *op. cit.*, p. 16.

irréalisable, il se déclare plus à l'aise pour en formuler le programme »[1]. L'utopie est source de créativité, elle libère la pensée :

> « La certitude de n'être impliqué, lui ni personne de ce temps, dans aucune entreprise pareille, l'affranchit de toute restriction apportée à son rêve par le sentiment d'une impéritie et par l'écart des faits.
>
> Sa vue d'une droiture introublée se jette au loin »[2].

Il est également évident aujourd'hui que les notes publiées en 1957 et rééditées en 1977 par Jacques Scherer sous le titre *Le « Livre » de Mallarmé*, dont quelques feuillets sont publiés en fac-similé par Eric Bennoît dans *Mallarmé et le mystère du « Livre »*[3] et dont une nouvelle transcription, avec d'importantes différences de lecture, est donnée par Bertrand Marchal dans son édition des *Œuvres complètes*, en 1998, ne sont pas le « monceau demi-séculaire » des notes auxquelles fait référence Mallarmé dans sa note testamentaire. Forment-elles alors un fragment d'un ensemble plus vaste dont une partie aurait été brûlée, pour accomplir le vœu de Mallarmé ? On ne pourra jamais l'affirmer avec certitude, comme le note aussi Marchal, même si les contemporains du poète (Valéry, Dujardin) s'accordent pour dire que la dernière volonté du poète a été respectée, au moins en partie[4]. Dans *Mallarmé et les siens*, Dujardin note en effet que « sa femme et sa fille eurent le terrible courage d'obéir à cette volonté ou, tout au moins, d'y obéir en partie »[5]. A son tour, Charles Morice, implore Geneviève le 4 octobre 1898 : « Mademoiselle, je suis sûr que vous me comprendrez : puis-je vous demander, pour la garder toujours, un peu de *cette* cendre ? »[6].

Comme l'indique Marchal en s'appuyant sur différentes indications internes et externes, les deux cent cinquante feuillets que comporte le manuscrit du « Livre » datent vraisemblablement des dernières treize années qui séparent la lettre à Verlaine de la mort du poète. Parmi les divers indices, le feuillet 173 [137] permet de mieux comprendre le projet. En effet, il contient trois mentions d'un titre curieux, *C'est*, que Mallarmé reprend et explique dans une lettre à Viellé-Griffin le 7 août 1891. Le « mystère » dont il cherche la formule consisterait notamment à travailler sur le sensible, à le sublimer en mettant en œuvre un réseau compliqué de dualités :

---

[1] Edouard Dujardin, *Mallarmé et les siens*, *op. cit.*, p. 81.
[2] Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 153.
[3] Eric Benoit, *op. cit.*, pp. 147-235.
[4] Voir Eric Benoit, *op. cit.*, p. 11 et Bertrand Marchal, « Notice », *op. cit.*, p. 1377.
[5] Edouard Dujardin, *Mallarmé et les siens*, *op. cit.*, p. 70.
[6] Charles Morice, Lettre à Geneviève Mallarmé du 4 octobre 1898, « Appendice XI » dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance* X, *op. cit.*, p. 323.

« *C'est*, titre d'une interminable étude et série de notes que j'ai là sous la main, et qui règne au dernier lieu de mon esprit. Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté »[1].

Dans l'état où il nous est parvenu, le projet de Mallarmé du « Livre », que l'on peut étudier à partir des notes, peut être envisagé comme une phase dynamique du rêve du Grand Œuvre qui a hanté le poète depuis sa violente crise spirituelle et sa découverte du néant à la fin des années 1860. Il faut admettre pourtant que d'autres œuvres du poète relèvent aussi de ce même rêve, dont la conception ne cesse d'évoluer au fil des années et dont le lien avec l'alchimie est déjà évoqué en mai 1867 dans une lettre à Cazalis : « l'*œuvre*, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres »[2].

L'évolution du projet : Livre et Théâtre

A la fin des années 1860, Mallarmé esquisse déjà un plan, pour l'exécution duquel il se donne vingt ans, une architecture qu'il décrit en termes religieux. *Hérodiade*, le poème qui a déclenché sa crise spirituelle, en ferait partie, écrit-il à Armand Renaud : il sera « une des colonnes torses, splendides et salomoniques, de ce Temple ». Et il rajoute : « Tout est ébauché, je n'ai plus que la place de certains poëmes intérieurs à trouver, ce qui est fatal et mathématique. Ma vie entière a son idée, et toutes mes minutes y concourent »[3]. A vingt-quatre ans, Mallarmé a trouvé son « idée », prise de conscience et découverte de soi qu'il identifiera aussi plus tard chez Villiers de l'Isle-Adam. L'architecture du texte est sacrée et mathématique. Mallarmé rêve d'une œuvre composée de plusieurs livres, à la fois en vers et en prose, mais dont le nombre varie d'une époque à l'autre : en mai 1867 par exemple, il annonce à Cazalis quatre poèmes en vers dont *Hérodiade* serait l'ouverture et quatre poèmes en prose « sur la conception spirituelle du Néant »[4], qu'il pense pouvoir achever en dix ans. Comme il confie à son ami l'égyptologue Lefébure, toujours en mai 1867, cette œuvre, déjà entièrement ébauchée, devrait présenter l'évolution de la Beauté de l'inconscience de la Vénus de Milo à la mystérieuse Joconde et enfin à la Beauté moderne, au sourire toujours mystérieux, mais pleinement consciente et apaisée par la connaissance du mystère dont la

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Francis Viellé-Griffin du 7 août 1891, *Correspondance* IV, *op. cit.*, pp. 292-293.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 345.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 333.
[4] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, p. 343.

Joconde ne ressentait que « l'horreur secrète »[1].

Malgré le découragement et les tracas de la vie quotidienne, il ne renonce pas à son idéal. Ainsi, en juillet 1868, il justifie l'envoi et la composition du « Sonnet allégorique de lui-même » à Cazalis en soulignant l'impossibilité d'enlever quoi que ce soit à son texte « si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il peut l'Univers ». A cette occasion, il différencie avec soin sa production poétique isolée de son œuvre architecturale, où les impressions sont « étagées » (comme dans une bibliothèque) et où ne se rencontre aucun sonnet. Mais, d'autre part, cette opposition ou cette exclusion réciproque légitime déjà une équivalence entre le sonnet « nul et se réfléchissant de toutes les façons » et l'œuvre projetée[2].

Pendant une longue période de gestation, consacrée comme le laisse entendre sa correspondance à divers projets théâtraux, le poète ne fait plus de référence explicite à l'Œuvre. Pourtant, comme l'a montré Pascal Durand, les grands projets des années 1876-1877, communiqués surtout à des correspondants étrangers, ne sont pas sans rapport aux notes du « Livre »[3]. La date de ces confidences coïncide avec l'achèvement par Wagner du *Ring* et l'inauguration de Bayreuth en août 1876[4].

En janvier 1876, Mallarmé écrit au poète anglais Arthur O'Shaughnessy qu'il « prépare un théâtre fort vaste », des drames qui, espère-t-il, lui permettront de jouir d'une certaine liberté financière[5]. En février, il annonce au même qu'il est « en train de fabriquer le scénario d'un très gros mélodrame populaire »[6], « qui [lui] prend jusqu'au sommeil »[7]. En janvier 1877, il s'excusera auprès de Sarah Helen Whitman pour le retard pris dans sa traduction des poèmes de Poe, en invoquant « un grand travail – un drame à faire jouer à époque fixe […] qui [le] surmène et [le] brise »[8]. En mai, le poète décrit à la fiancée de Poe son ambition de réunir tous les genres de la scène dans un spectacle multiple, qui utiliserait simultanément

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, pp. 349-350. Sur les correspondances qui peuvent être établies entre les femmes du « Livre » d'une part et la Vénus de Milo et la Joconde d'autre part, voir Eric Benoit, *op. cit.*, pp. 179-180.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance complète 1862-1871*, *op. cit.*, pp. 349-350.
[3] Pascal Durand, « Le livre-machine. Une allégorie mallarméenne » in Nathalie Roelens et Yves Jeanneret, éd., *L'Imaginaire de l'écran*, Amsterdam, Rodopi, 2004, pp. 13-45. Dans son analyse, différente du point de vue adopté dans cette étude, Durand suggère que les notes du « Livre » seraient le résidu de différents projets concurrentiels de Mallarmé qui hésiterait ainsi entre la sphère plus intime de la lecture et la sphère publique des spectacles populaires.
[4] Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 211.
[5] Stéphane Mallarmé, Lettre à Arthur O'Shaughnessy du 31 [30] janvier 1876, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 101.
[6] Stéphane Mallarmé, Lettre à Arthur O'Shaughnessy [du 6 février 1876], *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 103.
[7] Stéphane Mallarmé, Lettre à Arthur O'Shaughnessy du 20 mars 1876, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 108.
[8] Stéphane Mallarmé, Lettre à Sarah Helen Whitman du 12 janvier 1877, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 143.

différents lieux théâtraux dans la ville :

> « Vous voulez bien me demander où en est mon travail dramatique ? Il avance, quant à moi, du moins ; mais la grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de montrer aucun résultat extérieur. Trop ambitieux, ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément, mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris. Il y a là un monde d'efforts, mental et matériel »[1].

A la fin de l'année, Mallarmé décrit de nouveau le magnifique spectacle populaire qu'il prépare, cette fois à Arthur O'Shaughnessy, et précise qu'il voudrait y inclure un numéro de Léona Dare, la célèbre danseuse acrobate des Folies-Bergères :

> « je travaille follement ; et j'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le peuple souverain comme ne le fut jamais empereur de Rome ou prince d'Asie. Tel est le but ; c'est roide ; il faut du temps. Vous rappelez-vous Léona Dare (aux Folies-Bergère) ? Elle a sa place en ce vaste spectacle »[2].

Mallarmé rêve donc d'un théâtre entièrement nouveau, populaire et éblouissant, pouvant émerveiller le peuple de la jeune Troisième République. Les confidences de 1877 montrent que le poète s'intéresse de plus en plus au plateau et qu'il envisage de combiner différentes formes d'écriture dramatique, différents arts, ainsi que différents lieux de spectacle, bénéficiant de différents degrés de légitimité symbolique. A la place d'un spectacle hybride en un seul endroit, il imagine un réseau de spectacles simultanés et parallèles.

En 1885, Mallarmé semble enfin prêt à révéler son rêve au public ou, comme il le dit lui-même, mettre à nu son vice. La longue lettre autobiographique qui contient cet aveu, envoyée à Verlaine en novembre, sera reproduite telle quelle deux ans plus tard, dans le journal *Les Hommes d'aujourd'hui* de février 1887. Elle représente, comme l'écrit Bertrand Marchal, « l'acte de naissance officiel du mythe mallarméen du Livre »[3], relayé par d'autres déclarations de 1891 à 1897 :

> « C'est que, à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste », écrit Mallarmé, « un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hazard *[sic]*, fussent-elles merveilleuses… J'irai plus loin, je dirai : Le Livre persuadé qu'au

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Sarah Helen Whitman du 18 et 28 mai 1877, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 150.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Arthur O'Shaughnessy du 28 décembre 1877, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 159. Lors de son spectacle, l'acrobate entrait en scène juchée sur un éléphant dressé, image qu'on retrouve dans les notes du « Livre » (Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, p. 249).
[3] Bertrand Marchal, « Notice » sur *Notes en vue du « Livre »* in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1374.

fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même alors du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode »[1].

Exagérant, Mallarmé dissocie de nouveau ses poèmes, « inspirations de hazard *[sic]*» lancées dans des revues à peine créées, et le livre architectural, composé de plusieurs tomes, qui constitue le grand projet de sa vie. Dans une déclaration qui reprend la formule « je dis : », mais au futur, afin de marquer la trajectoire de sa pensée en train de prendre forme, Mallarmé dit vouloir écrire un livre parfaitement agencé et impersonnel qui soit le Livre, c'est-à-dire qui accomplisse cette tâche unique assignée à la littérature qui est « l'explication orphique de la Terre ». L'épithète « orphique » opère dans cette conception mathématique du livre-Livre, faite de juxtapositions et d'équations, une ouverture énergique : il dynamise la formule en associant non seulement la poésie et la musique, grâce à la figure mythique d'Orphée, mais aussi le rituel, par une allusion aux rituels de purification orphiques, aux mystères orphiques. Etant désormais aussi bien le but ultime de la littérature qu'une quête de son origine, le Livre est double : une écriture et une fête. Comme le note Mary Shaw, le Livre « orphique » est une révélation qui s'accomplit à travers une représentation musico-théâtrale semblable à un rite[2].

Pourtant, comme l'indique aussitôt le poète, le livre en tant que produit d'un individu ne peut être que fragmentaire. Il est voué à être seulement une partie de ce grand Livre dont il doit constituer, sciemment, la lumineuse et parfaite synecdoque. Si, d'une part, le caractère essentiellement fragmentaire du livre architectural infirme d'une certaine manière la distinction initiale qui opposait le livre aux petits poèmes « de circonstance », d'autre part il justifie une conception collective et concurrentielle de la littérature. Avec un petit clin d'œil ironique envers « les Génies », aveugles des fois au sens profond de leur propre pratique – « Le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies », Mallarmé ouvre à tous les portes de la littérature telle qu'il la conçoit, une pratique ludique, pleinement consciente de sa mission et de ses moyens.

Une autre déclaration de Mallarmé, que le critique italien Vittorio Pica publie en français dans la *Gazzeta letteraria* du 27 novembre 1886, et qui sera reproduite en 1891 dans *La Revue indépendante*, révèle elle aussi la nature nécessairement fragmentaire du Livre individuel, qui prend comme modèle et tend à coïncider, sur le mode de la synecdoque, avec le grand Livre anonyme, déjà écrit dans la nature et qu'il faut s'appliquer à déchiffrer. Le

[1] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine, *op. cit.*, pp. 585-586.
[2] Mary Shaw, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *op. cit.*, p. 42.

propos affirme aussi la nécessité sociale et rituelle du théâtre :

> « Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne ; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'existe pas un génie ou un pitre ayant prononcé une parole, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture »[1].

Les propos que Mallarmé tient sur l'unicité du livre ne sont pas des confidences à des amis, mais des déclarations publiques. En 1891, Mallarmé conclut l'entretien sur l'évolution littéraire accordé à Jules Huret en lui serrant la main et en prononçant une phrase à forte valeur de réconciliation, comme son geste, entre différentes tendances de la littérature contemporaine : « Au fond, voyez-vous, *me dit le maître en me serrant la main*, le monde est fait pour aboutir à un beau livre »[2]. En 1895, il rappelle sa « proposition » de 1891 dans *La Revue blanche*, soulignant les échos positifs et négatifs qu'elle a suscités, et la revendique de nouveau : « Une proposition qui émane de moi – si diversement citée à mon éloge ou par blâme – je la revendique avec celles qui se presseront ici – sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre »[3]. L'utopie concrète du Livre s'élabore, on le voit, dans l'entre-deux que produit l'oscillation entre deux actes de langage réunis par la « proposition » répétée du poète, celui d'affirmer et celui de proposer, dont le dernier exige une collaboration active de la part des différents acteurs du monde littéraire.

De la conclusion amicale de sa réponse à l'enquête de Jules Huret – « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » – à la proposition réitérée en 1895 dans *La Revue blanche* – « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », l'évolution importante concerne moins la beauté du livre, mais plutôt l'identité antithétique de la multiplicité originelle du monde et de l'unicité finale du livre, qui ne s'imposait pas avec la même force dans la première tournure. La seconde formule lapidaire, par son équilibre de forces, rejoint le champ des formules fumistes, en vogue dans les années 1880, embryons des manifestes avant-gardistes du XXe siècle. On reconnaît cette tendance – avouée – à l'exagération dans une autre déclaration de

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Sur le Théâtre et le Livre », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p 657. Sur le changement de paradigme de la littérature à la fin du XVIIIe siècle, puis de façon radicale par les romantiques allemands et en France par Victor Hugo, voir Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998. Le nouveau paradigme renverse le rapport traditionnel entre l'*inventio* et l'*elocutio* et affirme la toute-puissance du langage. En même temps, il fait de tout objet du monde un signe potentiel offert au déchiffrement, un poème silencieux.

[2] Jules Huret, *Sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 107. C'est nous qui soulignons.

[3] Nous citons la version de *Divagations*, qui modifie très légèrement la version initiale (Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 224).

Mallarmé. En 1894, dans sa conférence anglaise *La Musique et les Lettres*, il pose la question « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il » et y répond lui-même en soulignant qu'il s'agit d'« une exagération » : « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout »[1].

L'acte essentiel de la pensée d'ordonner et d'interpréter le continuum du monde se révèle d'abord sans doute dans les notes de l'écrivain, état intermédiaire, mais dynamique du long processus qui va du *tout* du monde au *un* du livre. Ces notes devaient fournir des matériaux à des feuillets imprimés dont l'« union » aurait dû être réalisée et démontrée par le poète lui-même par étapes, à différents moments, lors de représentations périodiques. Pour effectuer cette opération, « les unir/ accomplir le mariage »[2], le poète impersonnalisé en « lecteur » et « opérateur », comme il se nomme lui-même dans ses notes, devait utiliser les casiers d'un « meuble – de laque – » (*f° 250 [195(A)*]). Le meuble de laque, ce meuble luisant qui abrite en un tout architectural le travail du poète, est non seulement la représentation concrète du « Livre ». Ce meuble symbolique de l'atelier de l'écrivain, du « laboratoire de sa dilection »[3], devrait également être utilisé comme un élément d'un dispositif servant à défaire et à faire le « Livre », et ainsi à le prouver. Cet exemple convaincant suffit pour démontrer l'utilité, voir l'importance capitale de l'étude des notes en vue du « Livre », malgré l'opposition anticipée de Mallarmé, dans sa note testamentaire.

Ces notes ne sont pas, bien entendu, le livre-Livre que rêvait Mallarmé, mais sa préparation encore fort imparfaite, que soulignent assez bien, selon nous, les guillemets employés originellement par Jacques Scherer. Il suffit de comparer le *f° I v°* d'un brouillon d'*Un coup de Dés*[4] avec la dernière page du poème imprimé pour se convaincre de la distance abyssale qui sépare les deux états du texte. La question se complique avec l'inclusion dans la transcription de nombreux fragments éliminés par Mallarmé, ou davantage encore avec l'existence de plusieurs lectures concurrentielles de certains fragments. Il est évident que les notes étudiées ici n'ont ni le statut littéraire des textes publiés, ni celui des manuscrits dont il existe un état définitif, ni même celui des notes de travail qui accompagnent des réalisations artistiques différentes, telles que la peinture ou la mise en scène. Par contre, on peut noter des

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, pp. 65-66.
[2] Stéphane Mallarmé, *ff^os 234-235 [182]*, *Notes en vue du « Livre »*, *op. cit.*, p. 1037. Toutes les citations du « Livre » sont tirées des *Transcriptions* qu'en donne Bertrand Marchal dans son édition des *Œuvres complètes*, pp. 945-1060. Nous indiquerons désormais seulement les feuillets, avec entre crochets, comme le fait Marchal, le numéro du feuillet dans l'édition de Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 70.
[4] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1076.

parentés, des influences qui relient ces notes de travail aux textes publiés vers la même époque. Sans manquer donc de tous points de repère, nos affirmations et interprétations se construisent néanmoins à partir d'un objet fuyant, extrêmement lacunaire, et ne peuvent pas prétendre par conséquent à être définitives et infaillibles. Il s'agit souvent de nuances, d'hypothèses, voire de défis, qui remettent sans cesse en question et qui déplacent peut-être les enjeux de l'herméneutique.

L'espace-temps des lectures

Comme le rappelle Foucault dans « Des espaces autres », la hantise de l'espace représente, même en ce XIXe siècle finissant, « une certaine manière de traiter ce qu'on appelle le temps et ce qu'on appelle l'histoire »[1]. Les différentes équations spatiales que Mallarmé tente de mettre au point dans ses notes du « Livre », il ne faut pas l'oublier, découlent de la volonté de retrouver une conception sacrée du temps. Le « Livre » doit non seulement correspondre à un temps naturel cyclique que constitue le rythme des jours, des saisons et des années, mais il doit aussi s'inscrire, comme l'a clairement souligné Mary Shaw, « dans un moment particulier, déterminé et déterminant de l'histoire »[2], la fin de l'avant-dernier siècle du deuxième millénaire.

Les premières mentions d'un projet concret de Lectures dans la correspondance de Mallarmé datent de 1888. Le 15 janvier 1888, il annonce à Emile Verhaeren son intention de se présenter en public « vers Octobre »[3]. Le 1er novembre 1888, Mallarmé communique une nouvelle date, beaucoup moins précise, à son amie Berthe Morisot, l'année 1889, en notant cependant qu'il s'agit d'une première étape de quatre Lectures : « Je travaille beaucoup, aux *Lectures* toujours, dont quatre sont pour l'an prochain »[4]. Le 21 novembre de la même année, il mentionne de nouveau le projet à son éditeur belge Edmond Deman, cette fois sans fixer de date : « J'avance dans la perpétration de mon grand projet mystérieux des Lectures »[5].

Voulait-il se présenter en public en 1889 pour proposer une célébration appropriée du centenaire de la Révolution française et conclure ainsi « un cycle de l'Histoire »? Les « Notes sur le théâtre » parues dans *La Revue indépendante* de juin 1887 recommandaient déjà *Le*

[1] Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1571.
[2] Mary Shaw, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *op. cit.*, p. 41.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Emile Verhaeren du 15 janvier 1888, *op. cit.*, p. 599.
[4] Stéphane Mallarmé, Lettre à Berthe Morisot du 1er novembre 1888, *Correspondance* III, *op. cit.*, p. 275.
[5] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmond Deman du 21 novembre 1888, *op. cit.*, p. 43.

Forgeron de Banville pour les « fastes ou réjouissances officiels » de 1889, preuve que le poète y avait déjà beaucoup réfléchi, « comme l'Ouverture d'un Jubilé, notamment de celui au sens figuratif qui, pour conclure un cycle de l'Histoire, me semble exiger le ministère du poëte, en 1889 »[1]. Notons que, dans *Pages* de 1891, le poète garde la mention de cette date, qu'il supprimera cependant dans le montage de l'article « Solennité » dans *Divagations* de 1897. Est-ce pour autant qu'il va abandonner l'idée de clôture rituelle d'un cycle historique ?

N'oublions pas que le poète a créé lui-même, à sa façon, une célébration du centenaire de la Révolution, inspirée par cette coïncidence extraordinaire qu'a provoquée la mort de Villiers de l'Isle-Adam en août 1889. Quoique son initiative date de novembre 1889, Mallarmé l'a réalisée au début de l'année suivante, en février 1890, comme nous l'avons vu, sous la forme de plusieurs conférences publiques en Belgique et d'une lecture devant un cercle restreint d'amis dans le salon de Berthe Morisot à Paris. Dans son texte, Mallarmé compare les fêtes publiques somme toute assez médiocres de l'été précédent avec d'autres fêtes privées, somptueuses et emblématiques, lors desquelles une lectrice imaginaire lit quelques fragments d'un livre, lui aussi imaginaire, de Villiers. Mallarmé se sert de ce dédoublement pour fabriquer un montage révélateur, faisant ainsi appel à des fastes futurs plus conformes aux besoins de l'individu moderne.

Dans « La Musique et les Lettres », conférence prononcée elle aussi à l'étranger, mais cette fois dans les universités anglaises d'Oxford et de Cambridge, en mars 1894, Mallarmé attire l'attention sur la « date » de son invitation, qui n'est pas dépourvue de signification : « Un intérêt de votre part, me conviant à des renseignements sur quelques circonstances de notre état littéraire, ne le fait pas à une date oiseuse »[2]. Comme dans son article « Vers et musique en France » publié deux ans plus tôt dans *The National Observer*[3], Mallarmé dresse un parallèle entre la crise littéraire actuelle et la Révolution du siècle dernier. La poésie contemporaine à la fois clôt un cycle de mélanges de la poésie et de la musique, initié par les romantiques, et amorce une nouvelle période de la séparation, tout comme la Révolution l'avait fait à la fin du XVIIIe siècle sur le plan politique. Dans son traitement de la métaphore révolutionnaire, Mallarmé retient un sens plus ancien du mot « révolution », qui désigne une période dont le terme correspond au retour de certains phénomènes astronomiques (cycle du soleil) et qui se rapporte par analogie, en cette fin de siècle, à une succession de phénomènes

[1] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 203.
[2] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 63.
[3] Stéphane Mallarmé, « Vers et musique en France », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 299.

présentant un caractère de périodicité dans le temps[1].

Pour Mallarmé, il est donc important de marquer le tournant du siècle par un rituel significatif, qui révèle le lien symbolique de phénomènes historiques et culturels éloignés dans le temps, et qui sanctifie de cette manière l'existence individuelle. Comme le montre ce passage de « Catholicisme », il s'agirait avant tout de célébrer l'esprit qui parvient à mettre en relation des moments isolés de l'histoire : « Tout s'interrompt, effectif, dans l'histoire, peu de transfusion : ou le rapport consiste en ceci que les deux états auront existé, séparément, pour une confrontation par l'esprit »[2]. Soulignons dès maintenant l'emploi du mot « état », présent aussi dans les notes du « Livre » et qui n'est pas sans rapport avec l'espace théâtral envisagé par le poète pour ses Lectures.

Le 16 décembre 1892, Mallarmé informe Edmund Gosse de « la préparation de travaux qui vont, dès l'an prochain, commencer à paraître avec régularité »[3]. Après cette date, le poète ne fera plus d'annonce, bien que sa réflexion sur le Livre continue de se développer dans ses divers écrits critiques. La formule « l'Ouverture d'un Jubilé », maintenue par Mallarmé dans la divagation « Solennité », ainsi que ses essais sur le catholicisme (dont les versions initiales datent de 1893, 1895 et 1892 respectivement) indiquent, comme l'a montré Mary Shaw, que le poète entendait préparer une version sécularisée du Jubilé catholique :

> « Ce qui a changé dans la conception mallarméenne du *Livre* au cours de ces dix ans ne devrait pas être interprété comme une évolution vers l'abstrait et le virtuel. Il serait plus exact de dire qu'après avoir imaginé d'exploiter une célébration séculière et séculaire pour démontrer la vérité du *Livre*, le poète a décidé de produire lui-même la sécularisation. Au lieu d'associer son travail à un anniversaire accidentel, ce qui implique un usage secondaire et imprécis du mot et du concept de Jubilé, il se tourne vers un sens plus ancien et sacré du terme, désignant à la fois une période de temps spécifique et un mode de célébration rituelle »[4].

Institué en l'an 1300 par le pape Boniface VIII, le Jubilé représente une année sainte et une fête d'indulgence plénière, dont le renouvellement a été d'abord prévu à chaque début de siècle. Sous la pression populaire, cette période a été ensuite réduite à 50, puis à 25 ans[5]. Le Moyen Age qui a institué cette fête jubilatoire est aussi, comme écrit Mallarmé dans « Catholicisme », « l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne » parce qu'il a

---

[1] Alain Rey, éd., « Cycle », *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 980.
[2] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 242.
[3] Stéphane Mallarmé, Lettre à Edmund Gosse du 16 décembre 1892, *Correspondance* V, *op. cit.*, p. 176. Cette remarque apparaît dans un contexte où Mallarmé regrette avoir publié « très au hasard » des « bribes envolées » qui ne restent pas moins des « points de repère très exacts de [son] esprit.
[4] Mary Shaw, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *op. cit.*, pp. 43-44.
[5] Voir aussi *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse* VI, Paris, Larousse, 1984, p. 5894. On peut lire une référence à cette temporalité cyclique dans « Crise de vers », dans un fragment qui date de 1895 : « le cycle présent, ou quart dernier de siècle, subit quelque éclair absolu » (*op. cit.*, p. 211).

produit, entre autres, le rêve d'une ère de béatitude, « du bienfait terrestre ou d'aisance plénière ». Il a ouvert une temporalité de l'attente de la fin des temps et a donné à l'humanité un projet qu'elle doit accomplir ici, sur la terre, pour atteindre un bonheur durable : « tout, par souci que la projection de sainteté ne suffît pas et manquât court, se ramassa au noir de nous pour filer véritablement si c'est possible, en joie, quelque chose comme durant les siècles des siècles, oh ! que ce soit »[1]. Le Jubilé moderne, tel que l'envisage Mallarmé, doit à la fois mettre fin, symboliquement, au deuxième millénaire et inaugurer une nouvelle période, tant attendue, d'« aisance plénière ».

Cette célébration aurait dû avoir lieu, selon toute probabilité, autour de l'an 1900. En effet, une note du « Livre » pourrait nous inciter à retenir cette date : « un an 10 Lect./ 5 avant, 5 après le Jour de l'An » (*ff^os^ 179-180 [143]*). Les *Vers de circonstance* révèlent d'ailleurs la signification de ce jour de transition où un cycle finit et un autre commence. Les Lectures du « Livre » ont cependant comme modèle la célébration périodique de la messe : « Lect. la/ messe – la com/nion » (*f° 49 [34 (B)]*). Elles doivent se dérouler pendant un cycle de quatre et/ou cinq ans[2] et même se répéter tous les sept ans – « et recommencer/ 7 ans » (*f° 181 [144 (A)]*) ou tous les cinq ans – « x 4 ans + 1 an/ de repos –/ et répéter./ *indéfiniment/ ou 3 fois* » (*f° 174 [138]*)[3].

Il est important de noter que l'hésitation dont fait preuve Mallarmé quant au choix d'une date vraiment précise résulte du décalage qu'il perçoit entre la volonté d'agir du poète et l'absence de présent authentique : « Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non – un présent n'existe pas. Faute que se déclare la Foule, faute – de tout »[4]. L'initiative appartient au poète, mais telle quelle, elle se situe toujours en porte à faux vis-à-vis de l'époque. Le poète est un exclu et non pas un *invité* : la foule n'« hurl[e] » pas « vers le poëte, un appel » ; l'Etat n'invite pas « le détenteur de la splendeur commune […] à tirer son feu d'artifice sur la place publique »[5]. Le choix de la date semble par conséquent dépendre de l'instance qui a l'initiative. L'invitation est un motif très important dans tous les textes de Mallarmé, y compris dans « Le Livre ». Ainsi, dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé se compare lui-même à « un invité

[1] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 239.
[2] Les *f° 53 [38(A)]et f° 90 [68 (B)]* mentionnent 3 ans. Ce sont, semble-t-il, les seules mentions de cette durée.
[3] Rappelons que, dans les transcriptions de Bertrand Marchal, lorsque les italiques dépassent la mesure de la ligne, il s'agit d'un passage éliminé.
[4] Stéphane Mallarmé, « Action restreinte », *op. cit.*, p. 217. Cet essai a été publié initialement dans *La Revue blanche* du 1er février 1895.
[5] Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 40.

voyageur »[1]. La situation idéale serait d'ailleurs, comme l'indique une note finale de ce texte, celle de la conférence non pas dans son pays, mais à l'étranger, fondée sur le principe d'invitation et de représentation et légitimant ainsi la prise de parole de l'écrivain : « *Toi que voici chez nous, parle, est-il indiqué par hommage, on accède* »[2]. Si bien que cette remarque de « Solennité », qui remonte à 1887 et décrit d'abord Banville, s'applique de manière symptomatique à la situation générale du poète et à celle particulière de Mallarmé, « seul venu à l'heure parce que l'heure est sans cesse aussi bien que jamais » :

> « un esprit, réfugié au nombre de plusieurs feuillets, défie la civilisation négligeant de construire à son rêve, afin qu'elles aient lieu, la Salle prodigieuse et la Scène. Le mime absent et finales ou préludes aussi par les bois, les cuivres et les cordes, cet esprit, placé au-delà des circonstances, attend l'accompagnement obligatoire d'arts ou s'en passe. Seul venu à l'heure parce que l'heure est sans cesse aussi bien que jamais, à la façon d'un messager, du geste il apporte le livre ou sur ses lèvres, avant que de s'effacer ; et celui qui retint l'éblouissement général, le multiplie chez tous, du fait de la communication »[3].

Dans le grand fait divers intitulé « Bucolique », Mallarmé décrit le rapport de la nature et de la musique qu'il envisage comme « deux états sacrés » et conclut à leur identité foncière. C'est toujours le même « fantôme » de soi que l'on poursuit dans l'eau d'une source dans la forêt ou dans les correspondances musicales qui empêchent tout arrêt sur l'image. Le lien de succession et en même temps d'identité secrète que l'esprit perçoit entre ces deux *états*, Mallarmé va le décrire en utilisant un geste représentatif pour « Le Livre », l'étagement. Il nomme ce processus « la merveille, selon une chronologie, d'avoir *étagé la concordance* »[4]. Dans les notes de Mallarmé, nous retrouvons le même vocabulaire. La présentation de l'Œuvre montrera les concordances entre deux *états* qui se complètent et se retrouvent l'un

---

[1] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 64.
[2] *Ibid.*, p. 77.
[3] Stéphane Mallarmé, « Solennité », *op. cit.*, p. 202. Dans « Le Livre, instrument spirituel », Mallarmé écrit aussi huit ans plus tard : « Un divulgue son intuition, théoriquement et, peut-être bien, à vide, comme date » (*op. cit.*, p. 227). Comme il l'avait déjà dit dans sa conférence sur Villiers, le poète n'appartient en propre à aucune époque, il est un exilé dans le futur qui envisage le présent comme si c'était du passé et peut par conséquent le transformer en vision pure : « Une question d'heure, en effet, étrange et de grand intérêt mais qu'ont occasion de se poser peu d'hommes ici-bas, à savoir que peut-être lui ne serait point venu à la sienne, pour que le conflit fût tel. Si ! à considérer l'Histoire il avait été ponctuel, devant l'assignation du sort, nullement intempestif, ni répréhensible : car ce n'est pas contemporainement à une époque, aucunement, que doivent, pour exalter le sens, advenir ceux que leur destin chargea d'être à nu l'expression ; ils sont projetés maint siècle au-delà, stupéfaits, à témoigner de ce qui, normal à l'instant même, vit tard magnifiquement par le regret, et trouvera dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé, sa vision pure » (« Villiers de l'Isle-Adam », *op. cit.*, p. 37).
[4] Stéphane Mallarmé, « Bucolique », *op. cit.*, p. 254. C'est nous qui soulignons.

dans l'autre et qui sont vraisemblablement un état littéraire et un état théâtral, comme le suggère aussi Mary Shaw[1] :

> « Ainsi 2 états d'Œ. qui se complètent,
> chacun des deux n'étant qu'un moitié
> fait de 4 moitiés dont les 4 autres
> moitiés sont en l'autre
> mais chacun contenant 1 texte
> complet de l'Œ. répété 2 fois » (*f° 232 [180 (A)]*).

Le meuble de laque carré, divisé en trente-six casiers[2], que Mallarmé voulait utiliser pendant les séances des Lectures pour montrer et démontrer le « Livre », joue par conséquent un rôle essentiel dans la représentation. Evoquant par sa forme le rayon de bibliothèque qui canonise ou marque l'entrée d'un texte dans le réseau orageux de la littérature (voir la conférence sur Villiers ou le début de « Crise de vers »), symbolisant donc l'ensemble de la littérature et du monde littéraire, ce meuble entretient aussi un rapport métonymique avec les feuilles du « Livre » qui y sont rangées. Il rend de la sorte immédiatement sensible l'architecture du « Livre », comme sous la forme d'un tableau simultané. Même si pendant une séance on ne présente qu'un seul fragment aux spectateurs, ce fragment-là se veut une image cohérente, et autosuffisante, de l'Œuvre dans son ensemble, et pourquoi pas de toute la littérature : « c'est par fragments de/ la représentation – chacun en donnant le rythme d'ensemble – selon sa fraction » (*ff^os 222-223 [171 (A)- 172 (A)*].

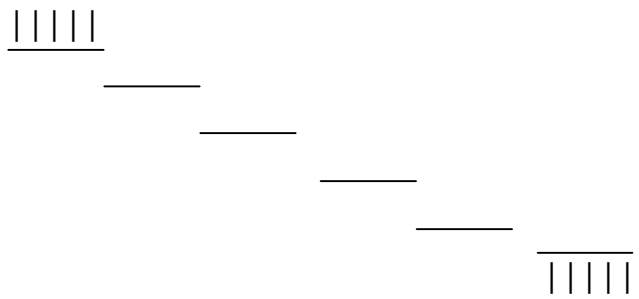
Les *ff^os 250, 249, 248, 247, 246 [195,193, 194,192, 191]* fournissent une image assez claire du projet de représentation de Mallarmé. Ecartant un rideau, le lecteur, appelé aussi opérateur, entre dans la salle « par l'espace laissé vide par les sièges de droite et de gauche ». L'espace est divisé en deux comme à l'église, suggérant, comme le dit Mallarmé dans « Catholicisme », « le brusque abîme fait par le dieu, l'homme – ou Type »[3], le vide constitutif de la figure. « Un peu courbé » sous le poids de la tâche qu'il s'est attribuée d'initier à un mystère fondamental, le lecteur se dirige directement vers le meuble de laque « à demi plein évidemment/ en diagonale » :

---

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 200. Rappelons ici que dans sa préface à l'édition d'*Un coup de Dés* dans la revue *Cosmopolis*, Mallarmé employait également le terme d'« état » : « J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint, mieux que l'esquisse, un « état » qui ne rompe pas de tous points avec la tradition ; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment, pour ouvrir des yeux » (*op. cit.*, p. 392).

[2] Une première référence aux « casiers » se trouve dans les *ff^os 234-235 [182]*. Dans le *f° 55 [40 (A)]*, on lit seulement une allusion : « on l'en sort –/ l'ouvre/ sur/ épaisseur ».

[3] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 240.



Au début de la première partie de la représentation, seuls six casiers sont remplis de feuilles, correspondant ainsi aux six doubles sièges de chaque moitié de l'auditoire. Dans chaque casier il y a cinq feuilles, « nombre aisément visible d'un regard », debout dans les trois premiers, renversées dans les trois derniers. Pendant le quart d'heure qu'ils doivent attendre dans la salle avant le début de la performance, les spectateurs peuvent les regarder à loisir et se rendre compte de l'opposition qu'indique le positionnement des feuilles.

Le lecteur prend la première feuille des cinq de chaque casier et tenant les trois feuilles d'en haut dans une main et les trois d'en bas dans l'autre, il se place « sous la lampe électrique unique ». Puis, se tournant vers une moitié de son public, et restant « un peu voilé » pour l'autre moitié, il joint les deux ensembles de feuilles en redressant les feuilles renversées, « comme s'il en confrontait <accordait> le format total. Bien que les feuilles pliées et superposées soient réunies de telle manière qu'elles fassent apparaître une surface équivalente à celle d'une seule feuille, l'opposition initiale est préservée par la direction de présentation des plis : « mais ┖ si les autres ┘ ». Il dispose à ce moment d'un nombre de feuilles égal à une moitié des sièges de l'auditoire, soit 6.

Tout comme chaque siège est double, « encore que spécialement à un titulaire », de même, chaque feuille se dédouble en deux feuillets et un feuillet intérieur mobile, chacun de huit pages[1]. Le lecteur change les feuillets intérieurs d'une feuille à l'autre, d'abord des premières feuilles de chaque ensemble, puis, « les deux secondes et troisièmes/ posées momentanément à part, *lit* ». Il refait la même opération trois fois, en souriant chaque fois à la moitié du public à laquelle il s'adresse, pour la faire patienter. « Le tout rejoint, l'opérateur s'élance/ droit devant lui, d'où il vient, emportant/ (vers la voix qui lut) <s'y identifiant pour

[1] Il est possible de montrer à l'aide d'un tableau unique l'identité des deux distributions de sièges envisagées par Mallarmé, six sièges doubles ou quatre sièges triples. Les six sièges doubles sont en fait quatre sièges triples, si on regarde la salle de côté.

o o	o o
o o	o o
o o	o o

chacun> ce fascicule comme/ à lui ». Comme Georgette Leblanc dont le geste suggérait un retour de l'idée vers soi, mais aussi les danseuses du « Livre » qui croisent les bras sur leur poitrine, l'opérateur ramène vers sa bouche le volume rassemblé lors de la première partie de la représentation, symbolisant ainsi qu'une identification au livre a eu lieu, de tous à travers un seul qui est leur représentant. On pourrait même voir dans ce geste un avatar moderne de la communion. En tout cas, c'est le principe même de représentation, politique, religieuse et artistique, que met en scène ce jeu.

Cette première partie de la séance dure une heure. Après une pause d'un quart d'heure qui correspond au quart d'heure initial, un « timbre » et une « lueur » annoncent, comme au début, le retour du lecteur. Celui-ci rapporte le volume composé auparavant et procède à « une opération inverse/ faite relativement à la/ deuxième partie de l'auditoire ». Il redistribue le tout aux casiers, mais cette fois en utilisant l'autre diagonale du meuble. Il refait l'échange de feuillets intérieurs, de telle manière qu'à la fin ceux-ci retrouvent leur place initiale :

| | | | |

———

———

———

———

———

| | | | |

Ces deux opérations inverses forment une double séance et servent à montrer « l'identité de ce volume avec soi », chacun des 24 spectateurs (il s'agit selon toute évidence des mêmes 12, qui se dédoublent[1]) « ayant à un moment donné/représenté un des feuillets ». Mallarmé indique aussi que les sens de lecture peuvent être inversés, c'est-à-dire qu'une seconde série de lectures peut être donnée d'abord / et ensuite \. Cinq séries de lectures sont nécessaires pour épuiser les feuilles disposées dans les casiers. Le but des lectures est d'animer le volume imprimé, de lui conférer ainsi la mobilité essentielle de la figure : « le volume, malgré l'im-/ pression fixe, devient par ce jeu, mobi-/ le – de mort il devient vie ».

Bien qu'un grand nombre de questions fondamentales subsistent à la fin de ces notes de mise en scène[2], nous pouvons toutefois tirer quelques conclusions au sujet de l'espace théâtral,

[1] Dans une autre note, Mallarmé prévoit un public différent : « deux dans une journée, avec public différent » (*f° 133 [107(A)]*).

[2] Est-ce que l'échange des feuillets intérieurs alterne avec la lecture ou est-ce qu'il la précède ? Et quel serait l'ordre de lecture des feuilles, première feuille d'en haut, première feuille d'en bas, seconde feuille d'en haut, seconde feuille d'en bas, etc., comme semblent nous suggérer les notes? Est-ce que le lecteur emporte toutes les feuilles avec lui quand il sort? Cela semble improbable, vu que le lecteur est censé emporter seulement le volume

concernant notamment le lien direct que Mallarmé établit entre cet espace et la représentation commune du temps, représentation qui mélange une certaine perception du temps naturel, régi par des phénomènes comme l'alternance du jour et de la nuit ou le cycle des saisons, et une certaine division arbitraire, qui groupe les années et les siècles par cent et par dix. Dans les calculs du « Livre », qui concernent sa structure et sa présentation en public, et qui comportent différentes variantes, on retrouve des nombres multiples de 2, 3 et 5, qui renvoient en même temps au temps naturel (par exemple les 360 jours de l'année, selon Mallarmé, sont l'équivalent de 2^3x3^2x5) et aux divisions arbitraires du temps (100 ans se divisent en quatre quarts de siècle, chacun de 25 ans, soit 2^2x5^2). Les relations entre les années, les saisons, les mois, les jours, les heures, les minutes sont ainsi simplifiées et rendues potentiellement équivalentes à tout autre aspect quantifiable.

Même s'il veut à tout prix établir un ensemble cohérent de calculs, le lecteur des notes est forcé de reconnaître que cette unité lui échappe décidément et que Mallarmé a très probablement essayé différentes combinaisons à partir des mêmes nombres de base, combinaisons qui ne peuvent plus être classées aujourd'hui dans un ordre chronologique. Certes, tous ces calculs font partie d'une pensée évolutive qui peut parfois donner le vertige aux lecteurs. Cependant, ils doivent absolument être envisagés comme une tentative de corrélation des deux dimensions fondamentales de l'existence humaine, le temps et l'espace, dont la perception est totalement bouleversée par les inventions accélérées de la Révolution industrielle[1]. Prenons un seul exemple. L'importance de l'an pour la structure du « Livre » se dégage de nombreux feuillets. Dans le *f° 53*, nous lisons « 360 personnes/ An – ». Il faut donc que le nombre total de spectateurs corresponde au nombre de jours d'une année. Les *f°s 234-235* et *236* montrent que ce nombre correspond également à 2x12 = 24 heures d'une journée, de même que, plus spécifiquement aux feuilles, pages et volumes de l'Œuvre (« 360 pièce et an », pour ne mentionner qu'une seule notation). Le *f° 236* indique 36 décades en rapport avec la structure du « Livre ». L'espace de la représentation correspond tout à fait à cette division temporelle. Le meuble de laque utilisé pendant la représentation comporterait en effet, selon toute probabilité, 36 casiers, nombre suggéré aussi par les 6 casiers d'une diagonale multiplié

composé au cours de la lecture. Et alors, comment se déroule la distribution de toutes les feuilles au début de la deuxième partie de la séance? Enfin, lors de cette deuxième moitié de la représentation, l'ordre de distribution des feuilles dans les casiers est-il le même que pendant la première partie ou bien inverse, c'est-à-dire les feuilles placées d'abord en bas sont-elles maintenant placées dans les casiers supérieurs du meuble? Toutes ces questions restent sans réponse, même si dans certains cas on peut se laisser tenter à faire diverses suppositions.

[1] Sur ce point voir Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003 [1983].

par les 6 casiers de l'autre diagonale (le signe même de la multiplication étant évoqué par l'intersection des diagonales).

Le rapport espace-temps est clairement désigné dans les notes par un autre élément de la scénographie, le lustre. L'image du lustre dans *Divagations* s'appliquait à différents aspects d'une représentation, renvoyant à la fois à la lumière de l'esprit, à l'unité multiple de l'œuvre dramatique idéale autour d'un vide central et à une certaine unité du public (« le perpétuel suspens d'une larme qui ne peut jamais toute se former ni choir (encore le lustre) scintille en mille regards »[1]). Dans les notes du « Livre », le lustre représente à la fois la durée du cycle de lectures et un élément scénographique fondamental. Cette double signification résulte de la polysémie du mot, qui désigne d'une part un rituel de purification et un sacrifice expiatoire pratiqué à Rome tous les cinq ans lors du recensement, et d'autre part l'éclat, c'est-à-dire la lumière au sens propre et la gloire au sens figuré. Le sens concret et courant d'appareil d'éclairage à plusieurs branches est attesté depuis le XVIIe siècle, d'abord dans le contexte de cérémonies[2].

Baudelaire considère que le lustre est « l'acteur principal » dans un théâtre et s'attarde à décrire sa beauté exceptionnelle dans *Mon cœur mis à nu* : « Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique »[3]. A la fin du siècle, Charles Garnier fait lui aussi l'éloge du lustre, objet de nombreuses critiques, dans un rapport au ministre des Beaux-Arts, à propos du système d'éclairage à utiliser dans la nouvelle salle de l'Opéra :

> « Qui pourrait donner à la salle cette joyeuse animation, si ce n'est cette lumière directe et visible, qui se joue dans les contours et accuse les saillies ? Qui pourrait, si ce n'est le lustre, donner cette variété de formes dans la disposition des flammes, ces points lumineux groupés et *étagés*, ces tons fauves de l'or piquetés de points brillants, et ces reflets cristallins ? Tout se tient, tout s'enchaîne ; c'est une gerbe de feu, de diamants et de lueurs dont la forme gracieuse, la ceinture miroitante est le complément indispensable de toute salle de fête »[4].

Dans les notes du « Livre », la première mention du mot a une valeur temporelle, « lustre » étant toujours rattaché à une période de cinq ans : « 5 ans. Le lustre » (*f° 68 [50(B)]*), « x *5 ans*/ *le lustre* » (*f° 71 v°*). La période de 5 ans est également indiquée à plusieurs

[1] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 163.
[2] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* II, *op. cit.*, p. 2070.
[3] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 682.
[4] Cité dans Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 483. C'est nous qui soulignons le mot « étagé », qui appartient aussi au vocabulaire des *Divagations* et du « Livre ».

reprises[1], en alternance avec celle de 4 ans[2]. On peut supposer que Mallarmé s'est décidé de consacrer 4 ans aux lectures, période suivie par une année de repos : « x 4 ans + 1 an/ de repos » (*f° 174 [138]*), ou encore, « après repos d'un an » (*f° 175 [139 (B)]*). Cette temporalité correspond au siècle catholique tel qu'il est conçu par le rituel du Jubilé, qui prévoit quatre années de célébration pour chaque période de 25 ans, et une cinquième année absente ou de repos, qui réalise la totalité symbolique des quatre années précédentes : « C'est justement cette cinquième année non existante qui accomplit le mythe temporel de la totalisation, remplissant ainsi la fonction du « tournant » du siècle à proprement parler »[3].

En même temps, le lustre représente à lui seul le théâtre de l'esprit : « Il suffit pour satis-/ faire/ notre esprit –/ de l'équivalence de lumière que con-/ tient un *lustre*./ Le lustre assure/ le Th./ qui suffit à l'esprit » (*f° 108 [86 (B)]*). Dans les notes de mise en scène que nous avons présentées, l'appareil d'éclairage joue aussi un rôle important. Une « lueur » annonce l'arrivée du lecteur, au début de chaque partie de la représentation, une variation de la lumière aussi faible et rapide que le « timbre » qu'elle accompagne (*f° 249 [194 (A)]*). Dans ces notes pourtant, ce n'est plus au lustre que Mallarmé fait référence, mais à une « lampe électrique unique » (*f° 250 [195 (A)]*), qui ressemble plus aux moyens d'éclairage existants dans certains appartements plus modestes de l'époque comme celui du poète. Il est important de souligner que l'appareil d'éclairage suggère l'idée d'*unité* ou *identité*, qui est l'enjeu de toute la démonstration.

En se plaçant sous cette lampe électrique avant de commencer sa lecture, l'opérateur signale sa fonction et sa signification. Pendant la lecture elle sera là, suspendue au-dessus de sa tête, comme une gloire religieuse ou comme une figure des effets de la parole, de l'illumination que provoque celle-ci. On se souvient que Mallarmé appréciait beaucoup l'usage de la lumière électrique à l'Eden-Théâtre, même s'il critiquait la fausseté du paradis qu'elle suggérait et l'absence de toute illumination spirituelle : « Une lueur de faux cieux électrique baigna la récente foule, en vestons, à sacoche ; puis […] arrêta sur la fulgurance des papillons ou de chairs l'irrémissible lassitude muette de ce qui n'est pas illuminé des feux d'abord de l'esprit »[4]. « Lumineux à l'éblouissement », écrit encore Mallarmé à propos de la

---

[1] « pendant/ 5 ans » (*f° 143 [112 (A)]*), « ou 4/ séances,/ 5 fois/ 5 ans » (*f° 164 [129 (A)]*), « Chaque an 5 fois ans » (*f° 165 [130 (A)]*), « et durent 5 ans » (*f° 226 [174 (A)]*).
[2] « et 4 ans » (*f° 149 [118 (A)]*), « x 3 4 ans » (*f° 171 [135 (A)]*), « 4 ans » à trois reprises (*ff° 179-180 [143]*), « 4 ans » de nouveau à trois reprises (*ff° 234-235 [182]*).
[3] Mary Shaw, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *op. cit.*, p. 45.
[4] Stéphane Mallarmé, « Parenthèse », *op. cit.*, p. 189.

danse [1]. Tout comme dans « La Déclaration foraine » le jet lumineux « dardait électriquement » la femme et la transformait en une allégorie vivante, de même, dans les lectures du « Livre », l'électricité est le mode d'apparition de la figure de la pensée : « il a vu clair, la lueur électrique a été son esprit » (*f° 139 [110 (A)]*), « pureté lumière électrique » (*f° 246 [191 (A)]*). Dans les notes du « Livre », le mot « lueur » se rapporte aussi bien à la feuille blanche – « feuille pure, lueur » (*ff^os 161-162 [128 (A)]*) ou « tout ce qu'il y a tiré de la feuille – en la développant – lumière ce qui en échappe » (*f° 123 [100 (A)]*) – qu'à l'Idée et à la loi – « Le mystère n'est/ déjà plus –/ l'Idée y est/ visible là/ c'est net/ lueur/ en titres/ transparence/ […]/ suppression et *loi*/ livre blanc/ ou *Idée*/ profiter de/ ce que/ loi lueur » (*f° 177 [141]*). La lueur est le mode d'apparition de l'Idée fulgurante : « Dr. n'est insoluble que parce qu'inabordable (si ! quiconque à l'Univers, l'a/ l'idée, à l'état de lueur seulement,/ on n'en a pas/ car il est résolu tout de suite, le temps d'en montrer/ la défaite, qui se déroule fulguramment – » (*f° 13 [4 (A)]*). Avec ses jeux de lueurs, la lampe devient un équivalent domestique de l'orage.

Cette scénographie des lectures s'inspire largement du décor dépouillé des conférences. Mallarmé a tellement apprécié le décor de sa conférence à Cambridge, le 2 mars 1894, qu'il en donne une description exacte dans l'introduction à l'édition Perrin, *Oxford, Cambridge*. *La Musique et les Lettres*, publiée la même année. L'édition d'avril 1894 dans *La Revue blanche* ne comportait pas d'introduction, ni de notes, mais elle était intitulée significativement « Lecture d'Oxford et de Cambridge. La Musique et les Lettres ». Composée comme une didascalie, la description élogieuse de cette « lecture » précise notamment que le décor est « dorénavant trouvé » :

> « *Quant au* Pembroke College – *Poe eût lecture, devant Whistler. Soir. L'immense, celle du bow-window, draperie, au dos de l'orateur debout contre un siège et à une table qui porte l'argent d'une paire puissante de candélabres, seuls, sous leurs feux. Le mystère : inquiétude que, peut-être, on le déversa ; et l'élite rendant, en l'ombre, un bruit d'attention respiré comme, autour de visages, leur voile. Décor, du coup dorénavant trouvé, Charles Whibley, par votre frère le cher Dun, à ce jeu qui reste transmission de rêveries entre un et quelques-uns* »[2].

La conférence a lieu le soir, après le coucher du soleil, moment idéal de la représentation, comme nous avons vu dans « Le Phénomène futur » et « Crayonné au théâtre ». La salle est éclairée uniquement par une paire de candélabres puissants, qui

[1] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, p. 177.
[2] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 63. Dans l'article « Hamlet et Mallarmé », publié dans *Le Mercure de France* de mars 1896, Henri de Régnier reprend cette description dans sa totalité, signalant ainsi son importance (*op. cit.*, pp. 289-290).

semblent correspondre parfaitement au double titre de la conférence. Deux autres éléments se retrouveront dans les lectures projetées du « Livre » : le dispositif de la table qui permet de montrer les feuilles qu'on lit et de bien rythmer ce spectacle, comme lors de la lecture d'*Un coup de Dés*[1], ainsi que le rideau qui contribue à la création et à la préservation du mystère, tout en donnant à voir un équivalent unifié, ou simultané, des plis textuels. Dans les lectures du « Livre », pourtant, le rideau se trouve à l'entrée, non plus devant la fenêtre, suggérant un au-delà en rapport avec le monde naturel, non plus entre la scène et la salle, faisant de la scène un lieu symbolique, mais entre l'extérieur et l'intérieur, sacralisant tout l'espace de la représentation, comme le rideau du Temple qui cache le saint des saints et que Mallarmé mentionne au début de « Vers et musique en France » en 1892 : « Que nous assistons, comme finale de ce siècle, je ne dirai ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements, mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple, avec des plis significatifs et un peu sa déchirure »[2].

Comme lors de la lecture d'*Un coup de Dés*, pour son projet de lectures périodiques, Mallarmé conçoit un dispositif scénographique qui tient compte de l'ensemble de l'espace théâtral et qui intègre aussi le texte écrit, non plus sous une forme manuscrite, mais sous une forme imprimée, quoique non reliée. Ce dispositif est avant tout un réseau, comme l'entend Michel Foucault, à l'intérieur duquel les correspondances entre les éléments hétérogènes, dispersés, sont indiquées par le geste et la parole d'un seul opérateur et lecteur.

En 1928, André Antoine décrit le « dispositif scénique » en mettant l'accent sur au moins trois aspects significatifs : son inachèvement, son caractère hétéroclite, c'est-à-dire l'absence de raccordement évident entre les différents éléments, et enfin, sa force de suggestion :

> « *De décors, point, naturellement ; la scène est une petite plate-forme, dont Copeau nous a donné un échantillon dans* Les Fourberies de Scapin*, une simple estrade, ornée de quelques amorces de décors. L'aspect général du dispositif scénique à l'instant où commence* Turandot [la *Princesse Turandot* de Carlo Gozzi, par la troupe russe Vakhtangov] *est apparu singulièrement significatif ; ces ébauches de décorations, inachevées, dressées dans toutes les directions, sans aucun souci de raccordement ou d'ensemble, ses accessoires hétéroclites, ce plancher de guingois, tout cela suggère la vision d'une maison abattue par un tremblement de terre* »[3].

Les définitions actuelles du « dispositif scénique » – formule que Jean Vilar a lui aussi

[1] Une table est mentionnée au *f° 199 [153 (A)]* : « les pages laissées telles ouvertes sur la table –/ les réintégrer en album »
[2] Stéphane Mallarmé, « Vers et musique en France », *op. cit.*, p. 299.
[3] Cité dans Agnès Pierron, *op. cit.*, p. 181.

préférée au terme de « décor » et même à celui de « scénographie » – sont assez variées, mais peuvent se regrouper autour de différentes notions, que l'on retrouve aussi chez Mallarmé, comme la mobilité, la fonctionnalité, le minimalisme[1]. Le dispositif scénique peut désigner aussi la construction qui, dans un lieu non prévu à cet effet, fera fonction de scène[2]. En effet, dès l'époque de Mallarmé, des pratiques artistiques diverses et le théâtre d'amateurs investissent de nouveaux espaces, privés et publics.

Le projet du « Livre » permet d'approfondir cette notion de dispositif, auquel s'adapterait mieux le qualificatif « scénographique », puisqu'il consiste, entre autres, en un travail de construction portant sur l'ensemble de l'espace théâtral, notamment sur l'espace réservé aux spectateurs ou encore l'entrée dans la salle. Le dispositif peut rendre visible le texte, non pas par l'intermédiaire des acteurs, comme le dit Denis Guénoun sans prendre en considération l'écriture des mots, mais en montrant l'écriture sur le papier, le nombre des feuilles, leur positionnement, leur manipulation, toute cette vie du texte qui est à la fois la vie de la pensée, d'une pensée qui n'est pas arrêtée mais qui est toujours en train de se chercher. Les spectateurs de Mallarmé doivent avant tout « venir voir un ouvrage dont le prix est l'unité » (*f° 52 [37 (A)]*). En dernier lieu, le dispositif peut solliciter l'intellect et la sensibilité des spectateurs afin de réunir en une « vision » ce qui est épars et éclaté, comme le note à juste titre Antoine. En effet, le dispositif scénographique des lectures prévu par Mallarmé fait appel aux spectateurs pour montrer et célébrer la faculté créative de l'homme.

Le mystère : « raccords – rapports »

L'opération

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé assigne une seule tâche au poète : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés »[3]. Notons le lien étroit entre représentation de l'espace et représentation du temps. Et plus tôt, en 1892 et 1893, il décrit la Musique comme « l'ensemble des rapports existant dans tout » ou encore comme « Idée ou rythme entre des rapports »[4]. La présentation du

[1] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 98, Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002, p. 181.
[2] Michel Corvin, éd., *op. cit.*, p. 439.
[3] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 68.
[4] Stéphane Mallarmé, « Vers et Musique en France », *op. cit*, p. 302 et Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, *op. cit.*, p. 614.

« Livre » consiste, elle aussi, à montrer des raccords et des rapports qui consacrent « le lieu de l'existence, dans son immanence, comme monde ou séjour de l'homme »[1] :

« fixer un prix
Les Lectures n'ayant d'autre but dans
que de montrer ces rapports scientifiques – découverte du livre
de sa valeur » (*f° 56 [41(A)]*) ;

« trouver en ce qui précède
les rapports avec 5 et 3 – Lect » (*f° 57[42(A)]*) ;

« et le livre est pour ce lecteur bloc pur –
transparent – il lit dedans, le devine – sait
montrant
d'avance – <u>ton</u> où c'est – ce qui doit être –
ou finir <u>muet</u>
raccords – rapports » (*f° 58[43(A)]*)

« Raccord » traduit une jonction concrète, mais renvoie aussi étymologiquement à une réconciliation, alors que « rapport », qui rime avec le premier mot, dénote un lien constaté par l'esprit entre plusieurs objets distincts. Le rapport peut être une relation de ressemblance, un accord, une affinité, une analogie, ou bien une relation quantitative, une proportion mathématique, une « fraction » (*f° 223 [172 (A)]*).

Un rapide survol des mots utilisés pour décrire les rapports que doivent révéler les Lectures montre qu'il s'agit aussi bien d'analogies que de proportions, et qu'ils peuvent être fondés tantôt sur la proximité tantôt sur la distance. Le vocabulaire est très varié, ce qui traduit encore une fois le refus de tout système : « identité » est le terme employé le plus souvent, mais on trouve aussi de nombreux autres vocables : des noms comme « confrontation », « échange », « écho, parité », « <u>entrecroisement</u> », « équation », « juxtaposition », « rapport », « raccord », « unité », des verbes comme « combiner », « comparer », « se compléter », « correspondre à », « échanger », « égaler », « s'identifier à », « lier », « se rapporter à », « rapprocher », « relier », « réunir », « unir », « s'unir », ou encore des expressions comme « accomplir le mariage », « avoir trait à », « établir une identité », « travail de comparaison ». On pourrait également ajouter des adjectifs comme « identique » ou « même », la conjonction « et » (« feuilles et places », *f° 152 [120 (B)]*) ou encore le tiret

[1] Jacques Rancière, *La Politique de la sirène*, *op. cit.*, p. 29. Rappelons que, dans une lettre à Léo Orfer de 1884, Mallarmé définit la poésie de cette manière : « La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence. Elle doué ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle » (Lettre à Léo Orfer du 27 juin 1884, *Correspondance* II, *op. cit.*, p. 279). Cette définition que Mallarmé semble formuler à contre-cœur sera publiée en 1886 dans le troisième numéro de *La Vogue*.

et le signe mathématique « = »[1].

Les rapports mathématiques renforcent et précisent les analogies. Ils créent une architecture d'ensemble, ils ordonnent dans un ensemble harmonieux la diversité spatiale et temporelle. Ils élargissent le réseau des correspondances à ces aspects du texte et de la représentation que ne rapproche d'habitude aucun lien, qui ne sont pas comparables, par exemple les sièges des spectateurs, les meubles du décor et les feuilles d'un livre, ou bien à ces figures que relie vaguement et de façon bien médiocre l'identification psychologique traditionnelle, fondée sur le principe de vraisemblance, les spectateurs et les personnages. Les deux types de rapports, analogiques et mathématiques, fondent une nouvelle forme d'identification, n'excluant pas la subjectivité, mais pouvant être indépendante malgré tout de la conscience des spectateurs.

Il ne s'agit pas de rapports statiques mais de rapports en mouvement. Ces rapports sont mis en place devant les spectateurs par un « travail » de juxtaposition et de comparaison, d'échange et d'inversion des différents éléments en présence. Seules les Lectures permettent d'accomplir un « travail de comparaison en deux sens différents » pour que « peu à peu l'unité s'en révèle » (*f° 225[173 (A)]*). C'est un travail de monstration et de démonstration, que Mallarmé nomme, en utilisant un terme polyvalent, « opération » : « Opérat./ Lect./ le même ouvr. se présente/ deux fois différemment./ le réduire au même ? » (*f° 51 [36 (A)]*). L'étymologie même d'« opération » indique qu'il s'agit d'un travail, d'un faire dont les connotations sont semblables à celles de « poésie » ou de « fiction » et que différents écrivains de l'époque mettent en avant comme un point de convergence de différentes pratiques artistiques lors de réunions publiques telles que les banquets de *La Plume*.

Le mot « opération » a plusieurs sens dans les notes du « Livre ». Le plus évident est le sens mathématique, démonstratif : « Opérat./ Lect./ le même ouvr. se présente/ deux fois différemment » (*f° 51[36 (A)]*). Ce sens est étroitement lié à l'idée de « preuve » du « Livre » : « prouver en lisant » (*f° 244 [189 (A)]*). C'est à l'aide d'un travail de comparaison ou de confrontation que le « Livre » fait sa preuve, comme l'écrit aussi Jacques Scherer en

[1] Pour « identité », voir Stéphane Mallarmé, *Notes en vue du « Livre »*, *op. cit.*, pp. 948, 949, 969, 990, 993, 1007, 1014,1037, 1039, 1045 ; « confrontation », p. 1000 ; « échange », « écho, parité », p. 1024 ; « entrecroisement », p. 1022 ; « équation », pp. 949, 995-997 ; « juxtaposition », pp. 997, 1007 ; « rapport », pp. 969-970, 974, 1003, 1009, 1035 ; « raccord », p. 970 ; « unité », p. 1033 ; « combiner », p. 997, 999 ; « comparer », p. 989 ; « se compléter », p. 1036 ; « correspondre à », p. 966 ; « échanger », p. 1024 ; « égaler », pp. 978, 1007, 1035 ; « s'identifier à », p. 977 ; « lier », p. 974 ; « se rapporter à », p. 1000 ; « rapprocher », p. 997 ; « relier », pp. 997, 1035 ; « s'unir », p. 1000 ; « réunir », « unir », « accomplir le mariage », p. 1037 ; « avoir trait à », p. 1000 ; « établir une identité », p. 969 ; « travail de comparaison », « identique », pp. 987, 990, 1033 ; « même », pp. 965-967, 989, 995-997, 1020.

expliquant cette notion mathématique :

> « A défaut de la comparaison externe qu'est la ressemblance, le Livre devra trouver en lui-même deux aspects qui se rejoignent ; s'ils se rejoignent, c'est qu'il y a quelque chose de réel dans ce jeu ; l'existence d'un point de jonction montrera l'objectivité de ce qui est en question […] Le preuve consiste ici à refaire une opération par un autre procédé et à obtenir le même résultat. Plus généralement, par opposition au subjectif qui est unique, est objectif ce à quoi l'on peut arriver par au moins deux moyens différents »[1].

Mallarmé ne cesse de le répéter, les rapports mathématiques servent à fonder, à ancrer dans une sorte d'absolu le prix de chaque exemplaire et le tirage d'une édition que le poète veut populaire. Ils doivent compenser lors des séances l'absence d'indices matériels de la valeur dont un livre populaire est dépourvu, par opposition à un livre de luxe. Les deux types de preuve, celle interne qui exige que des fragments se correspondent et celle externe qui concerne la diffusion du « Livre », sont de ce fait nécessairement liées. Aussi la formule « on ne prouve que quant aux autres » acquiert-elle une valeur mathématique. Les autres, spectateurs et foule lectrice, ne restent pas uniquement les témoins d'un avènement qui éparpille son effet dans des expériences individualisées. Grâce au langage mathématique, ils peuvent participer à la construction du texte, à la démonstration de sa valeur et à une aventure littéraire qui rassemble.

Le « Livre » devrait ainsi élargir le sens de « preuve » que Mallarmé développe avec *Un coup de Dés* et qu'il expose à Gide le 14 mai 1897 et surtout à Camille Mauclair le 8 octobre 1897. S'il y a bien adéquation de la forme et du fond d'un texte, cette adéquation est mouvante, immédiate, urgente. Elle doit refléter « l'attitude » d'un objet « quant à tout », les rapports saisis par la pensée entre un fragment et l'univers entier :

> « Au fond, des estampes [mot qu'il emploie aussi dans sa lettre à Gide] : je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nu, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi *sa preuve* : pas d'autre raison d'écrire sur du papier »[2].

Les doubles séances du « Livre » devraient s'adresser à 24 assistants (le nombre que Mallarmé mentionne le plus souvent, quoiqu'il évoque parfois le chiffre 10, le lecteur étant le dixième), répartis tantôt en 8 groupes de 3 (8 places triples pour un titulaire et deux assistants), tantôt en 12 groupes de 2 (12 places doubles). Ces groupes d'assistants seraient divisés en deux moitiés formées tantôt de spectateurs différents, tantôt des mêmes spectateurs qui se

[1] Jacques Scherer, *op. cit.*, pp. 91-92.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Camille Mauclair du 8 octobre 1897, *Correspondance* IX, *op. cit.*, p. 288. La lettre à Gide du 14 mai 1897, que nous avons présentée dans notre étude d'*Un coup de Dés*, peut être lue dans le même volume, p. 171.

dédoublent, peut-être les deux systèmes combinés (d'où la différenciation en titulaires et assistants). A ces 24 personnes s'ajouterait un 25e personnage, le poète qui refuse le statut d'auteur de l'œuvre anonyme, mais qui doit néanmoins « l'endosser » comme on endosse un habit (*f° 257 [201 (A)]*). A ce nombre de spectateurs doivent absolument correspondre les dimensions du « Livre » (la hauteur, la largeur et l'épaisseur, *f° 54 [39 (A)]*), le nombre de feuilles, de pages et de vers, le nombre de volumes, d'exemplaires publiés, et de cartes d'invitation, le nombre de séances, de sièges et de casiers. Ces nombres ont tous comme diviseurs communs les nombres premiers 2, 3 ou 5, qui sont aussi les diviseurs du nombre de spectateurs, 12, 24 et 25[1].

Le deuxième sens d'« opération », dérivé de celui mathématique, est le sens financier que Mallarmé met souvent en évidence : « cette opération a lieu/ pour fixer le prix du volume/ […] et son tirage » (*f° 144 [113 (A)]*), « tout fonder ainsi sur/ une opération financière » (*f° 171 [135 (A)]*), « pure/ opération financière/ à travers le livre/ sinon/ nul » (*f° 175 [139 (B)]*).

La parenté des opérations spéculatives de la finance et de la poésie et leur lien avec l'ancienne *operatio* alchimique sont clairement exposés dans « Magie » :

> « Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur […]
>
> Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète […]
>
> Rien autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé en le livre, ou qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme.
>
> Coupable qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : ou en sépare, pour les réaliser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques – pourtant exprimables, métaphores »[2].

La condamnation des pratiques de magie noire, qui suscitent la polémique parmi les écrivains de l'époque, est sans appel. Selon Mallarmé, la survivance de certaines pratiques médiévales n'a de sens dans le monde moderne que si elles sont transposées dans les seuls domaines connexes de l'esprit, les lettres et les finances. Les représentations du « Livre » ont

---

[1] Sur ces rapports arithmétiques, voir Jacques Scherer, « Grandeur et servitude de l'analyse combinatoire », *op. cit.*, pp. 85-90 et Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 190-192. Dans un chapitre intitulé « Intermède arithmétique », *op. cit.*, pp. 366-374, Eric Benoit offre une lecture de toutes les hypothèses arithmétiques envisagées par Mallarmé, tout en précisant que les notes constituent « une recherche en cours, qui ouvre des directions » et où plusieurs hypothèses plus ou moins développées coexistent.

[2] Stéphane Mallarmé, « Magie », *op. cit.*, pp. 250-251.

comme fonction de réaliser ce trait d'union entre sa valeur idéale et son prix de vente qui célèbre la Fiction, « parfait terme compréhensif »[1], et de légitimer économiquement le dire poétique sans le rabaisser à « une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule »[2].

Pour réaliser son projet et pouvoir publier une édition populaire du « Livre », dont le tirage irait, selon certaines notes, jusqu'au chiffre exorbitant de 480000 exemplaires à 1 franc alors que le tirage moyen de l'époque était de 1500 à 3000 exemplaires[3], Mallarmé pense fixer le prix de chaque place à 1000 francs, qui correspondrait à un tirage de 1000 exemplaires, mais s'appuyer pour cela sur le système du crédit : « c'est comme un emprunt/ dessus – si ceci fait/ en faveur du monde/ – à restituer au/ peuple – en exemplaires/ à bon marché/ avec/ mon humble gain –» (*f° 81 [62 (B)]*). Craignant que personne ne vienne (« sûr qu'en mettant 1000 f la place/ personne n'y viendra », *f° 157 [125 (B)]*), Mallarmé pense même avoir recours à un subterfuge. L'opération pourrait se dérouler sans que les invités soient au courant, leur prestige social et économique pouvant servir de garantie : « Tout fonder ainsi sur/ une opération financière/ – à l'insu même du des/ invités public – entre gens du/ monde, mais riche » (*f° 171 [135 (A)]*; « le prix/ fictif/ de l'Invitation », « Personne n'en sait rien » (*f° 221 [170 (A)]*; « Tout repose/ comme tirage/ et prix/ sur le prix non/ payé de séances/ gratuites » (*ff°s 234-235 [182]*). Les séances et la vente du « Livre » prouveront réciproquement le prix de 1000 francs de chaque place : « établir que cela vaut 1000 francs (le fait : que la foule achètera)/ preuve réciproque » (*f° 145 [114 (A)]*).

Le verbe « opérer » utilisé dans « Magie », se référant à un dédoublement et à une séparation incriminables, révèle le sens chirurgical de l'opération mallarméenne. Certaines notes suggèrent que les représentations pourraient être envisagées comme une dissection de l'Idée entraînant sa « suppression » : « Défaire/ idée/ en livre/ son mécanisme/ opérateur là » (*f° 177 [141]*). L'opération « dégage », ouvre, défait :

« opération
– le Héros – l'Hymne
dégage
(maternel) qui le crée, et à son se
restitue au Th. que c'était –
cet hymne se cach

[1] Dans les notes de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé souligne de nouveau cette parité : « La vérité si on s'ingénie aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance, comme Musique à Lettres, pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif […] Tout se résume dans l'Esthétique et l'Economie politique » (*op. cit.*, p. 76).
[2] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 213.
[3] Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, *op. cit.*, p. 252.

du Mystère où elle est était enfoui » (*f° 13 [4 (A)]*) ;

« le *Héros* dégage du Dr. l'Hymne là est l'opération
en Mystère (Th. Idée) » (*f° 206 [160 (A)]*).

On retrouve le mot dans une des recherches thématiques des notes, écrit même avec majuscule à deux reprises (*f° 220 [169 (A)]*). Dans « le mythe de l'invitation » qu'esquisse cette notes, le héros anonyme se confronte à une situation insoluble : invité par la dame, il doit accomplir la prouesse de l'épouser, mais en même temps cet exploit qui doit lui rapporter la gloire dans la cité devient un crime s'il est mené à terme. C'est pourquoi « il s'arrête à temps en cette Opération ». Dépuceler ou manger la femme désirée, l'ouvrir pour lui enlever quelque chose ou la mettre en pièces, ces actes criminels qui vont se réaliser sur un plan symbolique impliquent un sens médical de l'opération, qui va de pair avec les autres connotations érotiques et rituelles. Ce sens apparaît également dans le fragment « Epouser la notion », très proche des notes du « Livre » : « il la sacrifiera/et lui/ se sacrifiera/ s'il le faut –/ lui ôtera/ tout – opération –/ peu à peu/ sauf/ à ne rien laisser – rien/ rien – à personne –/ pas même à lui »[1]. Le sacrifice de la notion est une opération qui consiste à tout lui ôter. Associé et même se confondant au sacrifice de soi, il est la seule forme possible de possession de l'Idée, le seul dépucelage qui préserve sa virginité[2].

Dans les notes du « Livre », l'acte de défaire, de développer la feuille correspond à ce dépucelage paradoxal : « une fois tout défait – et,/ le pucel. même – une fois qu'on a joué sur ceci qu'il pouvait ne rien y avoir » (*f° 122 [99 (A)]*) ou encore « on la développe – on s'arrête jusqu juste avant/ le grande dévelop ouverture intérieure, pucel./ ou on va savoir si quelque chose ou rien/ autre que tout/ ce qui est » (*f° 123 [100 (A)]*). Le sens médical est primordial dans la conception des Lectures : « Séances de Lect./ du Dr et de l'Hymne – ou de Myst. Et Poés/ identiques en le/ Th. | ou *Idée*/ opérée supprimée » (*ff°s 106-107 [84 (B)-85 (B)]*). Les Lectures des feuilles dans des sens contraires, réalisant des transpositions d'un genre à l'autre, entrainent la suppression, l'opération de l'Idée, saisissable seulement à travers des rapports. Quoi qu'il en soit, l'investigation de l'Idée est un processus délicat sur lequel plane à chaque instant la menace de sa disparition totale : « Défaire/ idée/ en livre/ son mécanisme/ opérateur là » (*f° 177 [141]*)[3]. L'opération superpose et confronte une vision organique et une vision

[1] Stéphane Mallarmé, « Epouser la notion », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1065.
[2] Sur cette forme paradoxale de dépucelage, voir Eric Benoit, *op. cit.*, pp. 221-235 et Jacques Derrida, « La double séance », *op. cit.*
[3] Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé exprime plus clairement sa réticence à l'égard de ce type d'opération : « car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le

mécanique de l'Idée dans un monde où s'affirme le positivisme.

D'autre part, l'opération est aussi une « opération en Mystère » (*f° 206 [160 (A)]*). Une autre occurrence, dans les recherches poétiques, renvoie l'opération à un mystère : sur deux grèves très lointaines deux femmes se tendent les bras et entre elles, « à travers l'esprit sans/ doute (à travers lui),/ il s'opère un mystérieux rapprochement » (*f° 30 [18 (A)]*). L'opération semble retrouver une acception plus ancienne, théologique, d'« opération divine », désignant l'action de Dieu par l'opération du Saint-Esprit. L'opération est alors à mettre en rapport avec les mystères de la foi chrétienne, le sacrifice de la messe, appelé Saint Mystère, et l'office lui-même qu'on nomme mystère depuis le XIIIe siècle[1]. A l'origine, le verbe « opérer », dérivé de *opus* dont provient le mot « œuvre » que Mallarmé emploie souvent et « ouvrier » qui est un personnage du « Livre », renvoie à l'accomplissement d'une cérémonie religieuse[2]. L'opération des Lectures se veut aussi une cérémonie de l'esprit, qui prend comme modèle le mystère catholique de l'Eucharistie. Elle montre et célèbre le mystère de l'Idée et, comme l'écrit Jacques Rancière, consacre le lieu de l'existence.

Pascal Durand a attiré récemment l'attention sur la connotation théâtrale et mécanique des termes « opérer », « opération » et « opérateur »[3]. En effet, le mot « machine » que l'on trouve dans le troisième fragment poétique du « Livre » – « il faut que jeune/ en lui se livrant au rêve de mettre en branle la grande machine, un ouvrier », *f° 44 [30 (A)]*) – peut être mis en rapport avec la définition qu'en donne *Littré* : « Dans les théâtres, moyens mécaniques employés pour opérer des changements de décoration, et exécuter d'autres opérations telles que le vol des génies, le mouvement des différents simulacres, etc. ». Le mot « opérer » est très fréquent dans les descriptions scénographiques de l'époque, dans le *Dictionnaire* d'Arthur Pougin ou *L'Envers du décor* de J. Moynet.

Il faut toutefois se rappeler, avec Pougin, que l'opérateur était autrefois le nom qu'on donnait aux pseudo-médecins des foires qui cherchaient à attirer la foule en l'amusant par des lazzi, des chansons, des parades et des farces :

> « Qui dit charlatan, marchand d'élixir, arracheur de dents, dit opérateur, et tous ces métiers réunis n'en forment qu'un seul, baptisé jadis de ce seul nom d'opérateur. Celui-là n'était pas toujours par lui-même un saltimbanque, mais il s'entourait, pour ameuter la foule, des gens dont telle était la spécialité, et c'est ainsi que les opérateurs doivent

---

démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien » (*op. cit.*, p. 67).

[1] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* II, *op. cit.*., p. 2332.

[2] *Ibid.*, pp. 2465-2466.

[3] Christophe Wall-Romana a signalé l'usage du terme d'« opérateur » au cinéma, mais encore faudrait-il préciser que cet usage provient du monde théâtral, tout comme celui de « séance » (*op. cit.*, p. 138).

tenir leur place dans la description des spectacles populaires. Dès le treizième siècle, ces pseudo-médecins, doublés de bouffons émérites, s'installaient dans les rues de Paris pour débiter leurs marchandises, à grand renfort de discours saugrenus, de lazzi grotesques et de contorsions excentriques. Un peu plus tard, quelques-uns d'entre eux se font une clientèle parmi les badauds, qui se passent de bouche en bouche les noms de Malassagnée, de Manloue, de Malassis ; un peu plus tard encore, il en est qui deviennent tout à fait célèbres, qui font oublier leurs devanciers et qui révolutionnent véritablement Paris : Barry, Orviétan, Tabarin surtout, ont laissé un nom qui est parvenu jusqu'à nous. A cette époque, les opérateurs s'établissaient surtout sur le Pont-Neuf, foire ambulante et perpétuelle où toute la ville se donnait rendez-vous :

Pont-Neuf, ordinaire théâtre
De vendeurs d'onguent et d'emplâtre,
Séjour des arracheurs de dents…,
D'opérateurs et de chymiques
Et de médecins spagyriques (1)

"Il y en avait, dit M. V. Fournel, de toutes sortes et de tous les étages, depuis le pauvre diable qui portait lui-même sa boîte à médicaments sous le bras jusqu'à celui qui traînait à sa suite toute une bande d'auxiliaires. Les plus riches possédaient de vraies troupes de comédiens, qui eussent pu lutter sans davantage conter celles des principales villes de province, et ils attiraient le public à leurs drogues en l'amusant par des lazzis, des chansons, des parades et des farces, sans oublier les prospectus pompeux qu'ils faisaient distribuer à foison dans les alentours du cheval de bronze, et les affiches dont ils tapissaient tous les coins de rue" ».

Pougin déplore les travaux d'aménagement initiés par le baron Haussmann à la fin du Second Empire qui ont fait disparaître ce personnage célèbre, ainsi que les spectacles populaires des rues de la ville, notamment du Boulevard du Temple. La nostalgie fait pourtant ressurgir cette figure populaire dans *Tabarin* de Paul Ferrier, en 1874, sur la scène même de la Comédie-Française, grâce à l'interprétation de Coquelin aîné :

« Aujourd'hui qu'on nous a fait un Paris tellement propre et tellement ratissé que pour un peu l'on empêcherait d'y marcher, le spectacle populaire, le spectacle des rues, ce spectacle charmant, toujours nouveau, toujours amusant, que l'on y voyait naguère avec tant de joie, a complètement disparu. On n'y voit donc plus d'opérateurs, et le dernier de la bande est parti pour l'autre monde dans la personne de Mangin, le fameux marchand de crayons, l'homme au casque brillant, qui égayait encore les passants en compagnie de son Vert-de-gris, lequel tournait avec un implacable sang-froid la manivelle de son orgue de Barbarie. Mais de tous les opérateurs passés, présents et futurs, le plus illustre sera toujours Tabarin, dont les farces ont été pieusement recueillies par des lettrés avisés, et que M. Paul Ferrier a fait revivre, il y a quelques années, à la Comédie-Française, dans une petite pièce où l'ancien héros du Pont-Neuf était personnifié par M. Coquelin aîné »[1].

L'intérêt que porte Mallarmé aux spectacles populaires, à la prestidigitation et aux différents trucs et supercheries, nous incite à rapprocher l'opérateur du « Livre » du saltimbanque des rues d'autrefois, en même temps que des machinistes des grands théâtres.

[1] Arthur Pougin, *op. cit.*, pp. 564 et 567.

Ces deux personnages en marge du théâtre complètent le répertoire de figures auxquelles on a pu déjà le comparer, le prêtre et le chef d'orchestre.

Les diagrammes : fermeture et ouverture

Grâce à ses différents sens, le terme d'« opération » indique deux opérations contraires, héritées comme nous avons vu de l'alchimie, à savoir la division et l'unification, processus que Mallarmé tend à faire coïncider pendant la représentation. Les rapports du « Livre » sont toujours données à voir à travers ces transformations, que des couples de mots comme « déploiement » et « reploiement » (*f° 201 [155 (A)]*) ou encore « défaire » et « reconstruire » (*f° 119 [96]*) peuvent désigner dans les notes. Le mystère chrétien de l'Eucharistie conjugue lui aussi ces deux aspects : d'une part il représente la transsubstantiation de différentes matières, le pain, le vin, en le corps unique du Christ, et d'autre part ce corps est divisé en morceaux, partagé et avalé par les fidèles.

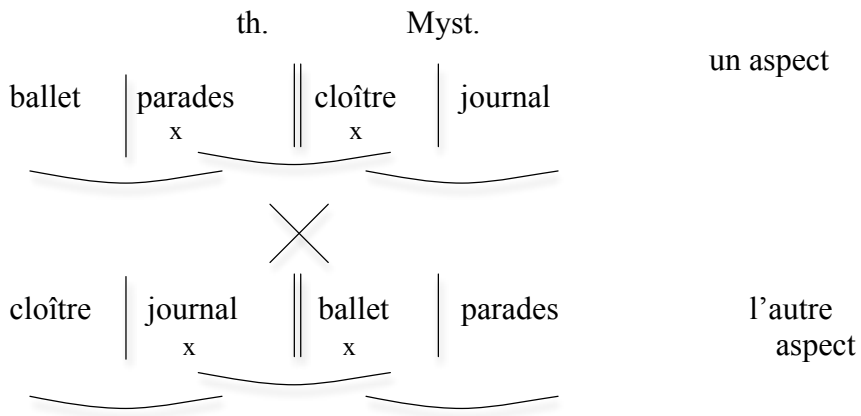
L'étude de différents diagrammes du « Livre » permet à Mary Shaw de conclure à juste titre que les termes qui en font partie, malgré leur caractère fortuit et leur désordre, peuvent être classifiés dans un certain nombre de catégories opposées : « (a) ils se rapportent soit à des textes soit à des représentations ; (b) ils suggèrent soit ce qui est sacré (caché et recelé dans un espace sacré), soit ce qui est profane (visible, extérieur, « hors du temple », « profanum ») ; et (c) ils représentent des modes d'expression humaine soit poétiques (emblématiques) soit prosaïques (directs) »[1]. Les genres du « Livre », avec leurs constituants et leurs métaphores, renvoient à ce qui est intérieur, fermé, hermétique, d'autres à ce qui est extérieur, ouvert, exotérique.

Myst.
Th Idée
Dr
Héros Hymne
mime dans
(*f° 14 [5 (A)]*[2])

Ainsi, dans le diagramme du *f° 14 [5 (A)]*, en haut et respectivement en bas au milieu, les deux termes abréviés, « Mystère » et « Drame » se réfèrent tous les deux à des genres dramatiques. Pourtant, l'un se rattache à ce qui est sacré, l'autre à ce qui est profane. Le

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 193.
[2] Seulement la transcription de Jacques Scherer comporte le dessin en forme de V.

mystère traite de ce qui est surnaturel et qui transcende l'entendement humain (comme le mystère médiéval), alors que le drame représente des personnages en action. La même opposition caractérise les autres termes juxtaposés dans le diagramme : « Théâtre » évoque le monde des apparences, alors que « Idée » s'élève au-delà de ces apparences extérieures ; le « Héros » est un personnage humain qu'on peut voir, alors que l'« Hymne » est ce qui transcende l'humanité, Dieu ou ce qui est supérieur dans le héros, sa grandeur ou sa gloire ; de même, le « mime » (que cela se réfère ici à l'art de la pantomime ou à l'artiste) s'efforce de représenter les choses telles qu'elles apparaissent extérieurement, alors que la danse est un art emblématique, qui comporte un degré supérieur d'abstraction[1]. La mimique et la danse sont comme la colombe et la brise de « Ballets » ou l'oiseau et le parfum du « Livre »[2].



(*f° 128 [104 (A)]*[3])

Dans ce deuxième diagramme, les genres juxtaposés et les termes qui s'y réfèrent suggèrent une opposition semblable à celle du schéma précédent, entre ce qui est ouvert, accessible, et ce qui est hermétique, impénétrable. Les deux genres qui se confrontent sont représentés par les termes « théâtre » (« th. » avec ou sans majuscule) et « Mystère » (« Myst. ») : « théâtre » désigne un genre profane, alors que « Mystère » un genre sacré. A chacun de ces genres principaux correspondent deux sous-genres dont la relation est similaire

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 194. Mallarmé a lui-même souligné l'opposition entre la mimique et la danse dans « Ballets » (*op. cit.*, p. 173) : « Un art tient la scène, historique avec le Drame ; avec le Ballet, autre, emblématique. Allier, mais non confondre ; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l'on en force le rapprochement ».

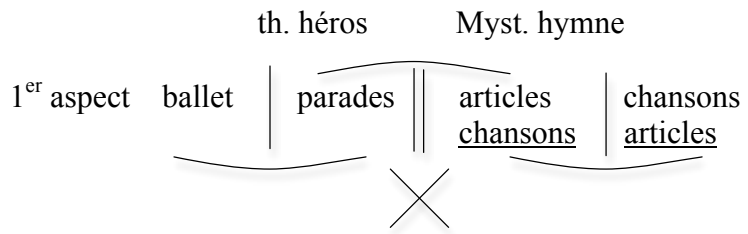
[2] Stéphane Mallarmé, « Ballets », *op. cit.*, p. 173 : « a-t-on pas tout à l'heure, pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interprètes, imaginé d'élire une mime à côté d'une danseuse, c'est confronter trop de différence ! l'autre, si l'une est colombe, devenant j'ignore quoi, la brise par exemple ». Dans une des élaborations poétiques du « Livre », nous retrouverons un couple similaire à celui de « Ballets » dans *f° 33 [21 (A)]* : « deux êtres à la fois oiseau et parfum ».

[3] Seulement la transcription de Jacques Scherer comporte la croix qui relie les deux aspects.

à celle qui existe entre « théâtre » et « Mystère » : « théâtre » comprend « ballet », qui est un spectacle plus hermétique, et « parades », qui est une exhibition bouffonne de talents à l'entrée d'un théâtre populaire, alors que « Mystère » contient « cloître », qui suggère la claustration par son étymologie, et « journal », qui est une forme d'écriture transitive.

Il est plus facile d'interpréter le premier couple « ballet | parades » que le second « cloître | journal », où l'usage de « Mystère » et « cloître » semble être métaphorique. Mary Shaw a montré que ces deux termes pourraient être rattachés tous les deux à la représentation du livre[1]. Dans certains articles de Mallarmé tels que « Le Mystère dans les lettres », « Mystère » est associé au texte littéraire, certes, mais encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un écrit symphonique, « un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien »[2] : « – Je sais, écrit Mallarmé, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend »[3]. « Cloître », inclus dans « Mystère », provoque la même impression de fermeture et d'inviolabilité que d'autres métaphores utilisées par Mallarmé pour décrire le livre, « tombeau » ou « coffret »[4]. Comme nous avons vu, Mallarmé compare son livre à un cloître dans la préface des *Divagations*, ainsi que lors de ses mardis : « Contentons-nous de nous enfermer dans le livre, qui est un cloître »[5].

Dans ce diagramme, les termes compris sous « théâtre » et sous « Mystère » dans « un aspect » sont inversés dans « l'autre aspect », ce qui montre qu'ils sont en fin de compte interchangeables. La croix qui relie les deux aspects schématise cette permutabilité. L'inversion permet de réaliser un retournement d'un aspect à l'autre : ce qu'un aspect cache ainsi à l'intérieur est identique à ce que l'autre exhibe à l'extérieur.



[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 195.
[2] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 212.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 232. D'autres occurrences de « Mystère » dans *Divagations*, par exemple dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », *op. cit.*, p. 158, ou dans « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241, peuvent être relevées dans des contextes qui traitent de l'efficacité musicale.
[4] Contrairement au journal, le livre offre grâce au pliage « le minuscule tombeau, certes, de l'âme » (Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 224). Le livre est comparé à un coffret dans « Le Genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 185 : « superposition des pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une délicatesse reployée infinie et intime de l'être en soi-même ». Mallarmé utilise également la métaphore du coffret dans les notes du « Livre », *f° 55 [40 (A)]*.
[5] André Fontainas, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry*, *op. cit.*, 1896, 30 avril.

2e aspect articles | chansons || ballet | parade
chansons | articles

(*f° 130 [106 (A)]*[1])

Dans ce troisième diagramme, on retrouve une disposition des termes comparable à celle étudiée précédemment. A « théâtre » et « Mystère », le poète a rajouté deux autres termes qui leur correspondent, « héros » et « hymne ». Le théâtre est au héros ce que le Mystère est à l'hymne. En même temps, entre ces termes il existe une relation d'inclusion réciproque : le théâtre contient le héros tout comme le Mystère contient l'hymne. Cette relation de contenu à contenant peut être élargie, en outre, d'une paire de termes à l'autre, « Théâtre » et « héros » pouvant contenir tour à tour « Mystère » et « hymne » et vice-versa[2].

A chacune de ces paires principales correspondent comme dans le schéma précédent un couple de genres. « ballet | parades » se rapporte à « th. héros » et « articles | chansons » à « Myst. hymne ». En comparant différents schémas, on peut constater que le couple qui se réfère à « Mystère » est plus instable, car ses termes et leur disposition changent d'un diagramme à l'autre. Dans les couples que nous avons présentés « cloître | journal » et « articles| chansons », il est évident que « articles » remplace « journal » et « chansons » se substitue à « cloître » et qu'une inversion a lieu afin de pouvoir obtenir une configuration différente à l'intérieur de chaque aspect, profane et ouverte dans le premier et sacrée et fermée dans le deuxième. Dans le deuxième diagramme, les configurations intérieures sont mixtes. Si on interprète toujours « Mystère » comme une métaphore appliquée au texte littéraire, on peut alors considérer que « chansons », qui désigne normalement un genre de texte destiné à être chanté peut renvoyer, comme « cloître », au texte en vers, tandis que « journal » et « articles » désignent le texte en prose.

Nous devons préciser toutefois que les diagrammes étudiés font partie d'un ensemble de schémas (*ff^os 125-131 [102 (A)-106 (A)]*) où les permutations sont en perpétuel changement, ainsi que les termes utilisés pour désigner les genres du « Livre », à l'exception de « ballet | parades » qui semble un couple plus stable. Dans ces notes, on retrouve parfois à la place ou à côté de certains genres, des mots métaphoriques, comme « cloître/ chant », « d'une part les motifs et chants/ cimes », « les figures et cloître, d'autre part/ (banquet) ruine », « cloître/ ruine », « parades, articles, la place publique ou Dr. », « chansons – ballet, serre ». Ces mots semblent désigner le décor emblématique qui devrait être utilisé dans certains

[1] La transcription de Jacques Scherer utilise des lignes droites pour indiquer les couples de termes.
[2] Voir l'analyse de Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 196-197.

genres et montrent que le niveau thématique et le niveau structurel communiquent étroitement. Ces lieux de la fiction confirment nos observations générales car ils représentent soit des endroits extérieurs, soit des endroits clos. Le paradigme, au sens linguistique, « cloître/ ruine » suggère, quant à lui, une ouverture progressive, sous l'action du temps, de ce lieu clos et sacré.

Quoiqu'il en soit, ces permutations variables et souvent déroutantes suggèrent que les termes et leurs regroupements sont en fin de compte interchangeables et identiques les uns aux autres. C'est d'ailleurs ce que les Lectures ont comme but principal de démontrer. Les croix incorporées par Mallarmé dans ses différents diagrammes sont importantes, parce qu'elles indiquent les types de relations qui s'établissent entre les termes et les couples. Comme l'a noté Mary Shaw, elles sont l'image de deux figures rhétoriques contraires, l'analogie et le chiasme[1]. Elles suggèrent une identité entre des termes métonymiques, des contenants et des contenus, et en même temps une identité entre les contraires, le sacré et le profane, l'intérieur et l'extérieur.

Poésie
Idée
Identité
de Th et Myst

Dr Hymne
héros
(*ff*^{os} *234-235 [182]*[2])

Ainsi, la diagonale qui lie « Mystère » et « Drame » dans ce diagramme suggère que le premier terme est l'équivalent hermétique, intérieur du second. Une autre note du « Livre » corrobore cette interprétation :

« Chaque <u>Le</u> texte de l'Œ est <u>donné</u> deux fois
<u>4 moitiés seules coexistent</u> ne sont que même chose retournée
et
Myst <u>N'est que</u> Dr. <u>retourné</u> et présentant
, Dr et myst.
l'un en dehors ce que
l'autre cache en dedans.

Dr. les personnages en dehors et Myst. en dedans
<u>Myst</u> » (*f*^{o} *112 [89 (A)]*).

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 197.
[2] Nous reproduisons la transcription de Jacques Scherer. La transcription de Bertrand Marchal est légèrement différente et sans croix au milieu.

L'analyse de Mary Shaw concerne de très près notre investigation des liens entre les différents espaces en jeu pendant les Lectures. Les représentations du « Livre » ont comme but d'unifier des aspects hétérogènes de l'existence et proposent le spectacle de la construction du « Livre » comme modèles homogènes de cohésion du moi et de la communauté. C'est l'articulation des différents espaces en jeu qui joue ici un rôle essentiel, nous semble-t-il, car ces espaces distincts ne restent pas vaguement analogues ou ne sont pas uniquement liés par des nombres, comme pourraient laisser croire certaines analyses discriminantes, consacrées à l'un ou à l'autre espace séparément. Il est nécessaire de penser une étude globale du dispositif scénographique, des articulations entre les espaces en jeu, à savoir la salle, les feuilles et les « motifs » poétiques. C'est pourquoi, dans un premier temps, un retour à l'épisode du meuble de laque peut se révéler édifiante.

La diagonale

Il faut distinguer avec soin le savoir du metteur en scène avec lequel nous familiarisent les notes de la complexité des rapports qui doit se dégager progressivement lors de la représentation. Il est vrai, le rapport de spécularité entre les sièges et le meuble est indiqué dès le départ dans le *f° 250 [195 (A)]* – « Les sièges – Le meuble » – et se précise très vite, grâce aux notes de mise en scène et aux dessins schématiques du meuble et des manipulations successives auxquelles doit servir celui-ci. Mais en réalité, l'identité est un processus lent, qui relie des éléments bien hétérogènes et qui résulte à la fois d'une double séance et de l'ensemble des séances formant un cycle. Les différents rapports analogiques, géométriques et arithmétiques doivent être montrés et démontrés à la fois par les gestes et la parole de l'opérateur.

Le meuble de laque, placé devant les spectateurs et au milieu, comme le lecteur, renvoie à la salle une image verticale, unifiée et simultanée d'elle-même, c'est-à-dire de ce qui se passe là pendant un cycle de doubles séances auxquelles assisteront différents groupes de spectateurs. Décrivons brièvement le dispositif scénographique au début de la séance. Il y a dans la salle douze spectateurs, que Mallarmé nomme « titulaires » et « assistants », divisés en deux groupes de six, assis symétriquement à gauche et à droite sur 3 sièges doubles de chaque côté. Seuls six casiers du meuble de laque sont remplis de feuilles, en diagonale.

La diagonale peut jouer plusieurs rôles symboliques. La croix formée par deux diagonales, ce signe épuré que le lecteur construit pendant la séance, concrétise d'abord dans

le dispositif scénographique certains diagrammes des notes préparatoires du « Livre ». Ce tracé résume les multiples combinaisons et transpositions de genres qui auraient servi à la réalisation architecturale de l'œuvre, et peut de ce fait symboliser la structure double et quadruple de l'œuvre, d'autant plus qu'il évoque aussi par sa forme deux livres ouverts dans deux directions opposés, l'un vers le haut, l'autre vers le bas. Dans certaines notes, Mallarmé utilise en effet la lettre V pour indiquer de manière schématique la présentation du livre. Les deux V des diagonales peuvent aussi représenter les deux opérations contraires des Lectures, l'ouverture et la fermeture.

Idée
Livre

Soi
Dr

Th	Myst
Le Monde	L'an
Héros	Hymne
L'homme	Vie

(*f° 15 [6 (A)]*)

La diagonale montre dès le début de la représentation que le schéma fondamental du « Livre » est binaire : « Toutes les entités sont irréductiblement duelles, divisées dans des contraires, mais tous les contraires sont présentés comme réversibles et donc identiques »[1]. La diagonale rend immédiatement sensible le principe de l'identité des contraires. D'une part, il ne peut y avoir que deux diagonales et elles ont une même longueur. D'autre part, les deux parties de la diagonale qui s'opposent sont elles aussi égales, l'opposition immédiatement sensible entre ces parties signalant la coupure qu'effectue l'autre diagonale, même si absente. Comme dans *Un coup de Dés*, l'arithmétique est indissociable d'une figure géométrique.

La diagonale figure aussi le temps, c'est-à-dire les deux parties de la séance, et démontre ainsi l'importance de cette dimension temporelle dans la représentation et dans la structuration de l'œuvre. Même si seulement six casiers sont activés au début de la représentation, les autres casiers présents mais vides ont aussi leur importance, car ils renvoient à d'autres feuilles et à d'autres spectateurs, passés ou futurs. Le meuble de laque, avec ses casiers vides et pleins, suggère la totalité architecturale de l'œuvre et en même temps le caractère fuyant, insaisissable de cette totalité.

D'autre part, et ce rôle est extrêmement important, la diagonale présente et celle absente

[1] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 188.

dessinent – dans la succession que représente la double séance et non dans la simultanéité – le signe de multiplication (x) si fréquent dans les notes du « Livre ». Ce signe fonde dans la représentation les opérations de multiplication qui correspondent à la diffusion éditoriale du « Livre » et lie inextricablement le schéma primaire de ce « Livre » à tous les autres nombres obtenus par multiplication.

Le déroulement initial de la séance opère un passage de la salle au meuble, de la multiplicité des spectateurs à la multiplicité des feuilles, en réduisant celles-ci à un schéma duel et en préparant ainsi l'identification de la salle au mythe présenté. L'entrée du lecteur, sa marche qui rend perceptibles les deux espaces opposés de la salle, son positionnement devant le meuble, le dos au public comme un chef d'orchestre en habit (« dans la nuit/ en habit », *f° 139 [110 (A)]*) accomplissent cette transition. Ainsi, le nombre des spectateurs est réduit graduellement à deux ensembles opposés dont l'enjeu de la représentation est de montrer l'identité essentielle, identité que suggère aussi la ligne unique de la diagonale: les 12 personnes présentes sont groupées par 2 sur 6 sièges doubles, séparées en deux moitiés de 6, puis en passant au meuble, réduites à 6 casiers pleins, divisés en 2 moitiés dont le positionnement des feuilles (celles d'en haut debout, celles d'en bas renversées) suggère l'opposition. La démarche du lecteur démontre l'identité des spectateurs et des feuilles. La multiplicité des feuilles correspond à celle des spectateurs et la division de chaque feuille à la personnalité scindée de chaque individu. Au cours de la représentation, il devient de plus en plus évident que la manipulation des feuilles a comme enjeu principal les rapports qui ajustent l'existence individuelle et la collectivité.

Par sa marche et les positions qu'il prend par rapport au décor et au public, le lecteur dessine d'autres lignes qui permettent de relier les uns aux autres les éléments fort hétérogènes d'un décor sommaire. Par exemple, la manière dont le lecteur s'adresse à la moitié de son auditoire reproduit les diagonales du meuble de laque. Il se place lui aussi en diagonale, d'abord par rapport à une partie des spectateurs, puis par rapport à l'autre moitié : « à moins que ne se retournant par trois fois/ vers la gauche. (sourire – patientez) à qui apparaît/ mieux cet acte successif – un peu voilé pour la droite/ il ne prenne successivement les feuilles » (*f° 249 [194 (A)]*).

Mais la présence de la diagonale ne se limite pas seulement aux Lectures. Faute de savoir quelle disposition aurait pu avoir le texte sur la page et la feuille, quoique l'on puisse

soupçonner une disposition analogue, en diagonale, au moins à certains endroits[1], on ne peut qu'étudier l'espace de la fiction, et ceci à partir des rares notes qui lui sont consacrées. La diagonale est également présente dans les « mythes » esquissés dans ces notes, notamment dans les gestes de certains personnages, décrits minutieusement.

Ainsi, dans la première de ces ébauches poétiques, que l'on peut intituler « L'appel » (*ff^os 24-27 [12 (A)-15 (A)]*), le personnage principal, homme imposant et grave (« il est bien grave pourtant *cet homme* – en/ a toute la stature –/ mais vaste alors –/ grave s'agenouille »), qui se comporte cependant « à la façon d'un enfant contradicteur » et « mutin »[2], est appelé par son nom par une voix d'en haut. « Le mot sembla tomber en profondeur/ venu de plus haut que lui », écrit Mallarmé. La chute du mot décrit une ligne diagonale, dessin que confirme la mimique du personnage. Celui-ci réagit à la profération de son nom en prenant des attitudes corporelles qui illustrent le principe de l'identité des contraires. D'abord, il penche la tête d'un côté (la diagonale, de nouveau), une oreille tendue vers l'endroit d'où vient le son : « prêtant lui l'oreille/ d'un côté, un peu haut, tête penchée visage souriant comme qui/ va obéir <écouter afin d'obéir> ». Il dirige ensuite sa tête « que suit le corps du/ côté opposé à la source possible du/ son », comme pour s'opposer à l'ordre qui vient d'en haut et qui le retient (« *comme qui fuit aussi/ craintif/ qu'on l'ait appelé ainsi enfermé en/ le cercle d'un mot* »[3]). Sa posture exprime ce moment de suspens et d'indécision toute hamletienne : d'une part, il reconnaît « sa tête libre » et pour le montrer il reprend « l'attitude qui est celle d'un départ – penché en avant, un pied en avant », tel un coureur, « et mire cime, mont – par attitude –/ diagonale » ; mais d'autre part, il obéit à l'ordre caché dans l'appel et reste sur place (« sans cependant quitter de l'autre pied – sans/ partir, obtempérant à l'ordre caché en la/ neutralité ferme et bienveillante de ce mot »).

La diagonale vers le bas que dessine la chute du mot vers la chair et celle vers le haut que trace le regard assoiffé d'idéal d'un corps crispé résument la tension qui existe entre le nom propre et l'être auquel celui-ci est censé être lié le plus intimement. Elles révèlent l'impossibilité d'une adéquation parfaite entre les mots et les choses, de même qu'entre le corps et l'esprit. « L'appel » oppose le langage verbal et celui du geste, mais révèle aussi en

[1] Jacques Scherer y réfléchit et conclut de manière affirmative : « Tel feuillet du manuscrit semble déjà conçu pour être imprimé en caractères typographiques de différents corps, séparés par des blancs qui indiquent des directions de l'esprit. Cette disposition nouvelle n'est pas seulement d'une souplesse particulièrement adaptée aux multiples confrontations que réclame le Livre. Elle permet aussi une figuration par la forme qui peut évoquer les objets mêmes que mentionne le texte » (*op. cit.*, pp. 141-142). Scherer cite à l'appui le feuillet 16 (A), 28 dans la transcription de Bertrand Marchal, qui présente effectivement deux séquences obliques parallèles.
[2] Pour ce mythe, nous suivons la transcription plus cohérente de Bertrand Marchal.
[3] Rappelons qu'il s'agit quand même ici d'un passage supprimé.

même temps leur identité foncière[1]. La situation est parallèle à celle de la représentation : lors de la séance, le lecteur disjoint le jeu corporel et la lecture, le voir et le dire, en attribuant à chacun un temps différent, mais il montre aussi les rôles similaires de ces deux langages de la scène dans la démonstration de l'identité de l'œuvre.

Dans le mythe « Les deux femmes », qui est plus élaboré que les autres et qui est aussi plus explicitement lié à un espace théâtral (*ff*^{os} *28-38 [16 (A)-26 (A)]*), les deux personnages féminins tracent aussi des diagonales. Dans la première partie, le héros est confronté à la présence obsédante de deux femmes : « C'est toujours vous que je/ vois sur la grève ». Ces femmes représentent, comme le note aussi Mary Shaw, les deux aspects du monde où vit le héros, la terre et son reflet imaginaire, son « rêve »[2]. La femme est à la fois la patrie du héros (« une belle patrie…/ terre divine ») et sa contrepartie féminine avec laquelle il n'est pas encore uni, sa fiancée (↑ ma seule fiancée ! la terre/ ou fiancée/ et ce rêve revenu »).

Projections des dualités irrésolubles qui habitent le héros, ces femmes ne pourront jamais fusionner l'une avec l'autre, ni s'unir à l'homme qui les poursuit. Les *ff*^{os} 29-31 [17 (A)-19 (A)] décrivent une représentation de danse qui suggère par différentes figures l'impossibilité de réaliser une union totale qui signifierait la fin de tous les tourments :

« et des deux côtés
et comme des deux côtés revenues, par
ici et là
un habile entrelacement mélange de celles
que l'on a vu *[sic]* d'un côté puis de l'autre, la
double troupe, est là cette

---

y apparaissant alors comme moitié
deux moitiés d'une troupe

fois tendant en effet les bras d'une
part et d'autre, ainsi que sur deux
grèves très distinct lointaines, et
entre lesquelles,
mais d'où à travers l'esprit sans
doute (à travers lui), celles
qui jadis étai sont là tendent
et idéal
il s'opère un mystérieux rapproche-
ment, celle qui son chacune
tendant d'où elle est, soit qu'elle

[1] Sur cette question de l'identité des contraires dans le « L'appel », voir l'analyse détaillée de Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 203-206. Pour une interprétation biblique de ce mythe, voir Eric Benoit, *op. cit.*, pp. 149-158.
[2] Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 206.

y soit allée ou
les bras à son absence

---

hémisphère
– et œil du monstre
qui les regarde –

mais quelque chose
leur manquant

---

et rêverie bras croisés sur seins
absents

de l'autre côté, à la fois future
et passée (un bras bas, un
autre levé, attitude de
danseuse
Tel est ce qui
Tel est ce qui a lieu visible
en s lui omis ».

Cette séquence se déroule sur une scène (« en s[cène] » ?), comme le montre aussi, beaucoup plus clairement, la suite. Les deux femmes donnent l'impression d'être à la fois deux et multiples, « la double troupe » ou « deux moitiés d'une troupe » (de ballet), comme par un jeu de reflets divers[1]. Elles rappellent la « troupe/ de sirènes mainte », à la fois une et multiple, de « Salut », ainsi que cette remarque des mardis, transcrite fidèlement par Régnier : « Il faut plusieurs danseuses pour que leur rôle successif les impersonnalise et que nulle n'occupe l'attention trop longtemps »[2]. Celles que l'on a vues d'abord d'un côté puis de l'autre (de la scène) reviennent de nouveau (sur scène) en formant « un habile mélange » ou « un habile entrelacement » dans une version antérieure. Elles donnent ainsi l'impression de revenir des deux côtés (de la scène). Cette danse semble tracer des entrecroisements imaginaires, et le mot « entrelacement » utilisé initialement par Mallarmé décrit bien cette chorégraphie.

Par leurs gestes qui suggèrent une opération à la fois de discrimination et de comparaison effectuée par l'esprit, les deux femmes semblent maintenant se trouver non plus sur une seule grève, mais sur deux grèves « très lointaines », d'où chacune tend les bras vers l'autre, « les bras à son absence ». Chacune exprime ainsi un manque, chacune est une demi-femme qui rêve de s'unir à sa moitié inaccessible. Les images brièvement indiquées par Mallarmé dans ses notes suggèrent la même incomplétude : « hémisphère », « œil du

[1] Sur cette démultiplication comme effet de miroir ou mise en abîme, voir aussi Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 206.
[2] Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 169.

monstre », « seins absents ». Mais ce rêve d'une unité paradoxale, à la fois impossible et nécessaire, trouve son meilleur symbole, par deux fois, dans le geste de chaque femme de croiser ses bras sur sa double poitrine absente. Ces diagonales sont ensuite singularisées dans une autre pose des femmes, un bras bas, l'autre levé, geste qui ressemble indubitablement à un port de bras, d'autant plus que Mallarmé précise que c'est une « attitude de danseuse ». La dimension temporelle est une composante importante du tableau, car les gestes des deux femmes doivent faire allusion à l'identité du passé et du futur : « rêverie […]/ de l'autre côté, à la fois future/ et passée ».

A ces gestes éthérés correspondent dans la deuxième partie du mythe, qui comporte des scènes de cirque, le saut double et entrecroisé de deux bêtes sauvages, une panthère noire et un ours blanc, à travers les anneaux d'un serpent menaçant :

« elles ont
comme aperçues [*sic*] une pareille à elles,
mais invisibles, et ont sauté –
par deux fois – <u>d'abord une panthère</u>
<u>contre</u> comme l'une contre l'autre
– les serpents qui leurs [*sic*] soufflent la
haine, sauté à travers les anneaux
mobiles des
du serpent, pour montrer que pas de
glace là » (*f° 37 [25 (A)]*[1]).

Les deux fauves sautent par deux fois comme si elles sautaient l'une contre l'autre, montrant ainsi par ce mouvement non seulement qu'elles représentent des contraires, ce que leur couleur suggérait déjà parfaitement, mais aussi qu'il n'y a pas de glace entre elles, au centre, mais un vide, et qu'elles sont identiques car elles peuvent prendre la place l'une de l'autre. Cette identité des contraires devrait aussi apparaître dans la couleur grise d'un éléphant : « chasser les deux bêtes/ les plus indomptables/ ours blanc/ panthère noire/ éléphant tient des/ deux ». Résultant d'un impossible croisement de races et donc d'une union symbolique du noir féminin équatorial et du blanc masculin polaire, l'éléphant représente à merveille l'identité qui n'est pas une synthèse.

Ce rapide aperçu des fragments poétiques du « Livre » montre qu'il n'y a pas seulement des correspondances numériques entre ses différents espaces, l'espace textuel et l'espace théâtral. L'espace de la fiction, l'espace graphique et l'espace théâtral auquel s'imbrique désormais l'espace graphique ont aussi en commun des motifs géométriques. L'espace textuel

[1] La lecture de Jacques Scherer correspond à celle de Bertrand Marchal, à l'exception du mot « pareille », que Scherer lit « parcelle ».

et l'espace théâtral deviennent ainsi le miroir l'un de l'autre. La cohésion de ces espaces hétérogènes est assurée par la mimique et le discours du lecteur, lequel comprendrait, comme on peut le supposer, des mots pivots tels que « diagonale » ou « bras entrecroisés »[1], qui, comme le présent du verbe « couper » de « Salut », rassemblent et montrent les analogies. L'espace performatif de la démonstration du « Livre » reposerait alors à la fois sur une disjonction et un travail identique du geste et de la parole, qui dépendent nécessairement l'un de l'autre et qui fondent ensemble l'édition du « Livre ».

« Chapeau éclate soleil » : l'espace théâtral de la fiction

Spectacle privé et spectacle public

C'est la préparation des séances de lecture qui régit l'écriture du texte, de même que sa publication ultérieure. Sur ce point, les notes du « Livre » confirment une succincte mais claire réponse de Mallarmé à une enquête, publiée dans *La Revue encyclopédique* le 5 novembre 1898, environ un mois après la mort du poète. Dans cette note qui résume sa pensée sur le texte et la scène, Mallarmé réaffirme le caractère originel du théâtre, qu'il avait aussi suggéré à plusieurs reprises dans *Divagations*, lorsqu'il évoquait « la scène intérieure » et « un théâtre, inhérent à l'esprit »[2], ou encore le « théâtre que l'esprit porte »[3] :

> « Le Théâtre est la confrontation du Rêve à la foule et la divulgation du Livre, qui y puise son origine et s'y restitue. Je crois qu'il demeurera la grande Fête humaine ; et ce qui agonise est sa contrefaçon et son mésusage »[4].

La relation entre la représentation du « Livre », son écriture et sa publication doit refléter l'origine théâtrale du « Livre », ce lieu théâtral à la fois intérieur et extérieur, « trou » sacré où les mots travaillent sur le sensible en dégageant des figures[5].

---

[1] Nous avons vu que le terme d'« opération » qui désigne les séances de lecture du « Livre » se retrouve dans l'un des mythes de l'œuvre, notamment dans le mythe « de l'invitation » du *f° 220 [169 (A)]*, où il qualifie les noces du héros avec la dame qui l'a invité à la fête.
[2] Stéphane Mallarmé, « Parenthèse », *op. cit.*, p. 195.
[3] Stéphane Mallarmé, « Catholicisme », *op. cit.*, p. 241.
[4] Stéphane Mallarmé, « Sur le théâtre », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 672.
[5] Il faut certainement rapprocher ce travail du « travail de deuil » que décrit Freud dans *Deuil et mélancolie*, texte qui date de 1915. L'affinité de la conception mallarméenne de la suggestion avec le travail de deuil qui devrait aboutir à une sublimation de l'objet d'attachement perdu peut être également étudiée, si l'on parvient à surmonter toute la difficulté qu'il y a à en faire un objet d'étude, à partir des notes rédigées par le poète après la mort prématurée de son garçon, publiées en 1961 par Jean-Pierre Richard sous le titre *Pour un tombeau d'Anatole*.

Dans son étude inaugurale du « Livre », Jacques Scherer suggère que « Le Livre crée son contenu » et ne parle nécessairement que de lui-même, c'est-à-dire que dans l'adéquation du fond à la forme la fonction créatrice est impartie à cette dernière. En accordant plus de poids aux nombres qui régissent la structure du « Livre », Scherer montre que certains éléments métaphoriques (« yacht », « chasse », « feu d'artifice ») apparaissent à l'intérieur même des calculs consacrés au nombre de pages et de lecteurs (*f° 103 [81 (B)]*). Pourtant, lorsqu'il souligne que le même mot « opération » désigne à la fois l'acte fictif d'un récit symbolique et l'acte réel par lequel Mallarmé ferait connaître à ces auditeurs le récit en question[1], Scherer reconnaît implicitement le rôle de la manipulation théâtrale du « Livre » dans la présentation de ses mythes.

Mary Shaw montre que l'affirmation de Scherer ne peut être prouvée, tellement les notes du « Livre » insistent sur le principe de réversibilité de toutes ses composantes. Les fragments poétiques esquissent des représentations visuelles allégoriques du concept d'identité des contraires qui régit l'ensemble du manuscrit, en se référant explicitement aux arts du spectacle. Eric Benoit étudie également ce dédoublement de la situation théâtrale et les interférences entre l'affabulation thématique et le dispositif formel du théâtre et conclut qu'il y a dans le « Livre » des « processus où la réflexivité est prise *infiniment* à son propre jeu ». Selon Benoit, pour qui l'enjeu est avant tout métaphysique, le contenu du « Livre » est une mise en abyme de l'opération spéculaire des lectures et reflète l'impossibilité d'une adéquation totale de l'Esprit à lui-même[2].

La primauté de la représentation est indéniable. Le poète, au double statut de lecteur et opérateur, entend montrer lors des séances de lecture du « Livre » que la fiction a une origine théâtrale, et ceci de deux manières distinctes. D'abord, les mythes décrivent ou se réfèrent à des spectacles, comme certains des poèmes en prose que nous avons déjà étudiés. Mais plus subtilement encore, la fiction est présentée comme résultant spontanément du travail gestuel et verbal de l'opérateur. Car le contenu poétique des feuilles dépend directement de leur manipulation et de leur lecture pendant la représentation, le lecteur devant donner deux interprétations distinctes du même texte pendant les deux parties d'une double séance, obtenues grâce à un échange de feuillets. Le texte serait en effet construit pendant la représentation.

Les tableaux poétiques du « Livre » deviendraient seulement de cette manière des

[1] Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 138-139.
[2] Eric Benoit, *op. cit.*, en particulier p. 134.

équivalents allégoriques des séances de lecture. Et cette entreprise peut être vue comme une transposition originale du procédé du théâtre dans le théâtre, qu'on peut faire remonter très loin dans le temps, au chœur des tragédies grecques, à la fois acteur et spectateur de l'action, mais dont la véritable naissance se situe à la fin du XVIe siècle et est liée à la conception baroque du monde comme un théâtre. On en trouve un exemple dans *Hamlet* de Shakespeare, où le héros donne des indications de jeu aux comédiens et met en scène le meurtre de son père. Au XIXe siècle, ce procédé était désigné par l'expression « se jouer double », car la formule « théâtre dans le théâtre » n'existait pas encore[1].

Bien qu'il soit très différent de ce que l'on entend habituellement par « théâtre dans le théâtre », à savoir une « structure dramatique fondée sur le dédoublement, c'est-à-dire consistant en l'introduction d'une pièce de théâtre (ou d'un fragment) dans une autre pièce de théâtre »[2], ce procédé a chez Mallarmé des fonctions similaires : une fonction épistémologique, car il propose une vision de l'homme et du monde, une fonction métacritique, car il incite à réfléchir aux spectacles présentés et à la forme même de cette présentation, et une fonction de mise en abyme et donc d'identification, car il produit un effet de miroir entre les spectacles présentés et la situation théâtrale des séances, entre lesquels se tissent des liens thématiques et formels. Mais, à la différence des auteurs qui font appel à ce procédé, Mallarmé semble avoir envisagé de donner, dans la petite salle des séances, seulement des descriptions poétiques de spectacles variés, de pantomime, danse, théâtre d'ombres, cirque, théâtre et banquet, donc de s'adresser en premier lieu à l'oreille des spectateurs et de faire appel surtout à leur imagination. Le procédé permettrait alors de mettre en évidence le rôle de cette faculté, sollicitée davantage lors de la lecture, et sous-estimée dans le théâtre de l'époque que critique le poète[3].

---

[1] Agnès Pierron, *op. cit.*, p. 545.
[2] Michel Corvin, éd., *op. cit.*, p. 1341.
[3] Dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poëte français », Mallarmé constate amèrement que « le moderne dédaigne d'imaginer » (*op. cit.*, p. 154). Il reprendra cette critique dans *Divagations*, par exemple lorsqu'il critiquera la mise en scène trop réaliste de *Hamlet* à la Comédie Française. Le théâtre naturaliste et le théâtre symboliste accordent, chacun à sa manière, une place importante à l'imagination des spectateurs. Dans un article intitulé « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », Pierre Quillard, auteur de *La fille aux mains coupées*, représentée par le Théâtre d'Art le 19 et 20 mars 1891 (au Théâtre Moderne), critique l'utilisation réaliste des toiles peintes, en précisant qu'elles assignent au spectateur un rôle passif : « loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peinte lui nuira » (*La Revue d'art dramatique* XXII, 1er mai 1891, p. 181). De l'autre côté de la barricade, le critique du *Temps* Francisque Sarcey, partisan de la clarté et du moindre effort, s'insurgera contre le rôle actif que le théâtre d'Ibsen, mis en scène par Antoine, puis par Lugné-Poe, attribue au spectateur : « Moi, lorsqu'au premier acte on me dit qu'il pleut, c'est qu'on veut m'apprendre qu'il pleut ; je ne vois pas plus loin, je manque d'imagination. Ce détail qu'on m'a donné ne me touche pas autrement, et je n'y pense plus dès que le drame s'engage. Je n'y pense plus ; donc c'est comme s'il ne pleuvait pas. Car au théâtre, il n'y a que ce qu'on voit qui existe […] Oh que je préfère les belles et lumineuses ordonnances de nos pièces, où le sujet dès l'abord est clairement exposé, les personnages marqués de traits reconnaissables, où le reste se déduit

Avec le « Livre », Mallarmé franchit un pas de plus par rapport à ses poèmes en prose « Le Phénomène futur », « Un spectacle interrompu » et « La Déclaration foraine », en projetant un montage semblable probablement à celui qu'il avait esquissé dans sa conférence sur Villiers. Les variations sur l'identité des contraires qu'occasionnaient les poèmes en prose récupéraient littérairement et connectaient les différents paramètres d'un spectacle emblématique : le texte, la scène, la nature, la multitude des spectateurs. Dans le « Livre », Mallarmé aurait pu envisager de combiner plusieurs métatextes poétiques de ce genre, qui exposent ou expliquent ce qui reste imperceptible pendant les représentations initiales, fussent-elles imaginaires, et de les intégrer à d'autres représentations cycliques, qui donnent une unité à ces textes discontinus et qui prennent comme modèle la lecture. Comme les diagrammes qui parsèment les notes du « Livre », ce procédé peut montrer l'équivalence des représentations qui fournissent la matière du grand texte fragmentaire du « Livre ». Chacune est semblable à l'autre et chacune est représentative du tout.

Le théâtre privé du « Livre » peut être inclus, à titre de projet, dans l'histoire du théâtre de société, qui va du théâtre aristocratique des petites maisons avant la Révolution au théâtre de salon devenu un passe-temps bourgeois à la fin du XIXe siècle et se prolonge au XXe siècle avec le théâtre d'appartement américain des années 1970. Par rapport à d'autres représentations privées de la fin du XIXe siècle, telles que les représentations d'artistes du salon de Nina de Villard ou encore du très éphémère Théâtre des Pantins[1], les représentations rituelles du « Livre » seraient néanmoins profondément originales. Car, avant tout, elles

logiquement des prémisses, sans qu'il y ait jamais dans l'esprit de l'auditeur une hésitation ni une incertitude » (« Henrik Ibsen » *Cosmopolis* II, n° 6, juin 1896, pp. 746 et 751).

[1] Suite à la rupture de Lugné-Poe avec le symbolisme à la fin de la quatrième saison du Théâtre de l'Œuvre, 1896-1897, et l'affirmation de son autonomie, le compositeur Claude Terrasse fonde le Théâtre des Pantins, qu'il installe dans l'atelier attenant à son appartement, 6, rue Ballu. Alfred Jarry et ses amis, les peintres Nabis, Paul Ranson, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, Ker-Xavier Roussel, créent les décorations intérieures. Félix Valloton peint l'enseigne accrochée dans la cour. Ce « guignol des grands enfants », comme le décrit une annonce illustrée dans *La Critique* du 5 janvier 1898, connaît pourtant une très courte existence, à cause de la censure. Trois spectacles satiriques de marionnettes se succèdent de décembre 1897 à mars 1898 : *Paphnutius* et les *Chansons de la charcutière* de Ferdinand Hérold et Franc-Nohain ; *Ubu Roi*, dans une nouvelle mise en scène et avec Jarry dans le rôle du Père Ubu, et les *Petits poèmes amorphes* de Franc-Nohain et Claude Terrasse ; enfin, la trilogie à grand spectacle *Viv'la France* de Franc-Nohain, musique de Claude Terrasse, interdite immédiatement par la censure. L'annonce publiée dans *La Critique* montre le mode de fonctionnement du théâtre. La salle est un atelier privé, mais elle est ouverte au grand public. Le théâtre propose des spectacles tous les soirs, à 9h30, le jeudi, le dimanche et les jours de fêtes à 15h, des premières à 5 francs et des secondes à 3 francs, des matinées enfantines à 1 franc, ainsi qu'un système d'abonnement à 25 francs pour six spectacles de la saison. On voit que si dans un premier temps Le Théâtre-Libre, le Théâtre d'Art et le Théâtre de l'Œuvre réussissent à échapper à la censure préalable grâce à leur statut de théâtres privés, réservés à un public d'abonnés, le contexte change vers la fin du siècle, à l'époque des attentats anarchistes. Le Théâtre de l'Œuvre aura de plus en plus de mal à défendre ses mises en scène des pièces scandinaves. Sur le Théâtre des Pantins et la question de la censure des théâtres privés, voir *Le théâtre de L'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

compareraient deux formes distinctes de spectacle, dont Mallarmé a souligné à plusieurs reprises l'homologie nécessaire : les spectacles privés, qui mettent en scène le processus même de la lecture, et les spectacles publics. Au théâtre intime du geste et de la voix des séances, où le regard et l'écoute d'un nombre réduit, mais symbolique, de spectateurs sont captivés par le jeu d'un seul protagoniste, les mythes confronteraient différents spectacles publiques, auxquels peuvent assister des foules de spectateurs. Ces deux formes de spectacles reprendraient ainsi dans l'économie de la représentation le schéma fondamental de fermeture-ouverture du « Livre ».

L'invention poétique

L'appel

Les références des quatre brouillons mythiques du « Livre » à différents arts du spectacle sont incontournables. Notes préparatoires d'une élaboration poétique complexe, ces fragments forment aussi des esquisses d'une esthétique théâtrale d'avant-garde[1].

Le premier de ces fragments, qu'on pourrait intituler « L'appel » présente une pantomime qui répond à la profération d'un nom propre[2]. L'appel lui-même est peut-être hypothétique, suggéré par les gestes du héros : « s'il fut proféré », « non semble dire <à demi> celui qu'il eût/ appelé », « le mot sembla tomber en profondeur » (*f° 24 [12 (A)]*). Mallarmé utilise à deux reprises le mot « attitude » – « l'attitude qui est celle d'un départ » et « par attitude –/ diagonale » (*f° 26 [14 (A)]*) – qu'on retrouvera aussi dans le deuxième mythe, « Les deux femmes », à propos de la danse – « attitude de danseuse » (*f° 31 [19 (A)]*). Mais dans ce mythe, à la différence des trois autres, il n'y a aucune référence au public. Le lexique et les nombreuses modalisations hypothétiques, semblables à celles d'*Un coup de Dés*, suggèrent néanmoins que les spectateurs jouent un rôle fondamental dans l'élaboration du sens de ce spectacle.

---

[1] Ces mythes ont été étudiés, dans un ordre chronologique, par Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, *op. cit*. Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, et Eric Benoit, *op. cit.* Notre analyse se focalisera sur une analyse des spectacles esquissés par chaque fragment, leurs rapports allégoriques aux séances de lecture du « Livre » et leurs fonctions par rapport aux différents publics.

[2] Voir aussi Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, p. 206 : « Le lecteur ne sait pas si la représentation ébauchée dans les notes est elle-même verbale ou gestuelle. Est "le mythe de l'appel" conçu comme un poème ou une pantomime, ou les deux […] ? ».

Les deux femmes

« Les deux femmes » décrit un spectacle composite plus élaboré, lors duquel le lieu théâtral joue un rôle aussi important que les personnages. Le premier tableau (*f° 28-31 [16 (A)-19 (A)]*) comprend, comme on a vu, une scène de ballet qui répond à un discours du héros à la première personne. Celui-ci s'adresse d'abord aux femmes-terres désirées en les distinguant et en les confondant, rapidement, pour que le public n'ait pas le temps de se faire une idée claire de ce que chacune représente. Il apparaît ainsi comme un magicien qui cherche à tromper le public, un opérateur au sens théâtral indiqué par Pougin :

« C'est toujours vous que je
vois sur la grève
comme pour recommencer
cette fois avec gloire et amertume au passé le grand air
désespoir
↓ quand je quittai… [ou brisé
(elles disparaissent à moitié mais non sans avoir lancé
femmes ton de reproche (le mien
↑une belle patrie…
terre divine
plus d'une fiancée
↑ avec déception et gloire encore
pour conquérir
↑ ma seule fiancée ! la terre
ou fiancée
et ce rêve revenu

et interruption à tromper le public sur les deux ! »[1].

Cette scène se déroule indubitablement dans une salle de spectacle : « et interruption à tromper le public sur les deux ! » (« interruption » signale peut-être que le rideau est ou doit être baissé à ce moment). Le texte lui-même comporte des fragments dont la typographie est différente et qui ressemblent à des didascalies. Deux didascalies se réfèrent au ton ambigu du personnage – « avec gloire et amertume au passé », « avec déception et gloire encore » – et correspondent aux deux temporalités contraires confrontées par ce spectacle, le passé et le futur. Une autre didascalie signale un ton de reproche qui semble être à la fois celui des femmes abandonnées et celui du héros qui rapporte les griefs de ces femmes. Une quatrième didascalie indiquerait, quant à elle, la disparition « à moitié » des femmes invoquées.

[1] Nous donnons ici la transcription de Bertrand Marchal qui est plus complète et qui comporte plusieurs corrections.

Le héros désigne directement la scène comme le lieu d'une limite avec l'absolu, « la grève », introduisant ainsi dès le début un imaginaire marin qui apparaîtra de nouveau plus tard. Les notes permettent d'imaginer une scène libre, sans aucun décor, et dont semblent véritablement surgir les personnages féminins qui représentent la terre du héros et la terre rêvée. Comme dans *Un coup de Dés*, personnage et lieu se confondent.

Dans le deuxième mythe du « Livre », certains passages semblent se rapporter à la fois au texte à dire et à la situation théâtrale réelle de l'opérateur, par exemple cette mention à la première personne dans la didascalie « ton de reproche (le mien » (le héros décrit-il lui-même son ton ou c'est une didascalie pour l'opérateur du « Livre » ?)[1]. De même, une autre ambigüité subsiste quand au statut du texte, comme dans le premier mythe : le résultat poétique de ces notes serait-il uniquement le métatexte d'un spectacle imaginaire, ou bien un scénario pouvant se concrétiser à un certain moment sur une scène publique, ou les deux à la fois[2] ? Comme nous avons vu, certaines notes ressemblent à des prescriptions destinées aux machinistes d'un théâtre.

Le verso du *f° 28*, non transcrit par Scherer, décrit éventuellement le public de ce spectacle, dans un passage éliminé par Mallarmé, « les représentants de l'humanité contemporaine », « *ici présents en la salle* », « *la foule* » qui ne connaît pas le mystère mais qui espère et au préjudice de laquelle « un grand fait, vol audacieux/ […] s'est accompli », vol peut-être de ce mystère dont la foule apparaît ainsi, de nouveau, comme étant la gardienne inconsciente[3]. Le vol est mentionné dans plusieurs diagrammes comme un motif du « Livre », proche (graphiquement) d'autres termes comme « foule », « feu d'artifices », « guerre », « mariage » ou « bombe »[4]. Le mot suggère la fermeture-ouverture du « Livre » que résume l'initiale V par sa forme stylisée d'un oiseau, et que suggère aussi l'homonyme « vol », dont le rapprochement est pleinement justifié par la présence subséquente de toute une thématique

[1] Bertrand Marchal précise que ce mot, non lu par Scherer et proposé par Eric Benoit, est conjectural (« Notes et variantes » in Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 1385).
[2] Bertrand Marchal utilise le mot « scénario » à plusieurs reprises dans son analyse de cette fiction poétique embryonnaire du « Livre » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 1380-1383).
[3] Cf. Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 237.
[4] On le retrouve notamment dans des diagrammes et des listes paradigmatiques d'événements importants de la vie individuelle et sociale (ou de leurs métaphores et métonymies), comme « guerre \ patrie », « foule / vol », « lutte – mariage » (*f°* 91 [69 (B)]), « chasse/ enterrement][baptême/ banquet][yacht/ bal][feu d'artifices/ chasse/ guerre][vol/ (mariage)/ feu d'art » (*f° 94 v°*), « yacht/ chasse][nappe/ banquet][fusil/ feu d'artif/ vol/ bal mirage./ d'où défi, pucel) » (*f°* 102 [80 (B)]), « chasse][yacht/ guerre/ bal][repas » et « enterrement][baptême/ mariage/ guerre/ bombe/ vol/ désert][feu d'artif. » (*f°* 219 v° [168]). Ces diagrammes sont parmi les plus énigmatiques du « Livre », d'autant plus qu'ils apparaissent parfois au milieu des calculs concernant les pages et les séances du « Livre » (comme dans le *f°* 91 [69 (B)]). Ils constituent, comme les autres fragments poétiques, des mises en abyme des relations entre différents aspects du « Livre ».

de motilité aérienne (et ceci d'autant plus que le mot « volume » est presque toujours abrégé en « vol » dans les notes).

Le vol au préjudice du public est aussi l'équivalent symbolique de l'opération financière du crédit sur laquelle est fondé la réalisation du « Livre » : « Tout fonder ainsi sur/ une opération financière – à l'insu même du des/ invités public – entre gens du monde, mais riche » (*f° 171 [135 (A)]*). Le vol thématise ainsi le passage de la salle à l'opérateur et des feuilles au volume que l'opérateur, moderne Prométhée, semble soustraire à son public riche pour réaliser une édition populaire : « l'opérateur s'élance/ droit devant lui, d'où il vient, emportant/ (vers la voix qui lut) <s'y identifiant pour chacun> ce fascicule comme/ à lui « (*f° 249 [194 (A)]*). N'étant pas invité par le peuple, le poète usurpe sa place de représentant de la foule en s'emparant du livre[1], mais cherche à légitimer son opération pendant les séances du « Livre ». Il change ainsi la conception de l'auteur, qui n'est plus l'écrivain créateur, car le livre n'est écrit par « Personne – génie seul », mais seulement le premier lecteur qui a gagné de cette façon le droit et l'honneur de l'éditer :

« mais par cela même m'identifiant à l'auteur
me constituant un acte de courage audacieux

de celui – qui ne peut s'emparer du livre
ou de sa valeur. […]

en tant qu'à soi – Ier

sans s'en révéler l'auteur

non – celui qui a écrit cela
Personne – génie seul

ou sinon l'auteur le Ier lecteur

c'est à qui le lit – et dernier s'il

s'en empare – honneur est de
l'éditer » (*ffos 56-57 [41 (A)-42 (A)]*).

La danse des femmes transforme le décor d'une grève en deux grèves très éloignées. Elle engendre le lieu, comme l'avait fait auparavant le discours du héros et comme Mallarmé l'envisage dans ses réflexions consacrées à Loïe Fuller : « Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante ça et là de l'idée à la rampe […] La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec

[1] « s'emparer » est un verbe souvent utilisé par Mallarmé dans les notes du « Livre ». On peut trouver un autre exemple dans le *f° 144 [113 (A)]* : « seul je lis le volume/ et m'<en> empare du volume ».

attitudes et gestes, devient le très pur résultat »[1]. Ce passage contient le même mot que Mallarmé utilise dans les notes du « Livre », « attitude », qui indique un arrêt momentané du geste dans une pose emblématique. De manière générale, le traitement de l'espace scénique par la danse reflète le travail de division et d'assemblage du volume accompli par l'opérateur lors des séances, mais en même temps, de manière ponctuelle, la danse s'oppose à la lecture du poème de la danse parce qu'elle montre la séparation des éléments au moment même où les feuilles que lit l'opérateur sont rassemblées. On peut déduire alors que des oppositions de ce genre s'imposent pendant les séances entre le texte lu et les gestes de l'opérateur.

Après la fin de cette danse, où au double hiéroglyphe des bras croisés succède la double figure simplifiée de la diagonale des bras, les notes présentent une scène de féerie (*f° 31 [19 (A)]*), qui suggère de nouveau l'union conflictuelle du héros et des femmes, réalisable uniquement au niveau symbolique. Les femmes sont cette fois cachées du public et du héros qui peuvent seulement les entendre. Elles rient et demandent à leur prétendant, comme s'il allait partir dans un grand voyage, de leur rapporter des richesses, alors que de son côté il ne pense qu'à la gloire immatérielle : « Et il entend leurs rires – tu me rapporteras –/ ceci, cela – diamant – diamant – il n'enten-/ dait que cela (lui, gloire, elles couche, fortune, etc.) ». Apparaît alors un oiseau de diamant qui arrête leurs rires sur le coup car il représente exactement ce qu'elles souhaitent posséder : « elles cessant leur rire en l'oiseau de diamant/ vraiment apparu – là et qu'elles voudraient toutes avoir ».

Cet oiseau de diamant spiritualise et rassemble les désirs disparates des femmes et du héros en une créature faite de contraires, d'une part le mouvement, la légèreté et l'aspiration vers le ciel et d'autre part l'immobilité, la dureté, l'attraction des pierres précieuses cachées dans les profondeurs de la terre. Mais l'union n'est que symbolique, car l'oiseau n'existe que parce qu'il n'appartient à personne : « car/ ce rêve/ est fait/ de leur/ pureté/ gardée/ à/ toutes ». L'oiseau volant, ses deux ailes tendues en V (la lettre de « rêve »), est la figure par excellence d'une division irréductible.

L'oiseau de diamant – pur, blanc, lumineux – concentre aussi les caractéristiques de différents éléments du dispositif des séances[2]. Il symbolise à la fois les feuilles blanches et l'éclairage du spectacle. Résumant les deux états du « Livre », l'immobilité et le mouvement, la fermeture et l'ouverture, l'oiseau de diamant est un résumé visuel du dispositif performatif,

[1] Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse », *op. cit.*, pp. 175-176.
[2] Le diamant désigne également la valeur idéale du livre, qu'aucun chiffre ne peut rendre : « – idéale – mais valeur/ (pure – diamant) » (*f° 54 [39 (A)]*).

une figure pivot qui rapporte l'un à l'autre les différents espaces qu'elle signifie[1].

Un entracte assure la transition de cette première partie du spectacle à la deuxième, qui commence, selon nous, au moment où la lumière électrique « s'allume derrière », les voiles se déchirent et l'orchestre se met à jouer (*f° 33 [21 (A)]*)[2]. Le traitement de l'entracte révèle, lui aussi, le lien étroit de l'espace et du temps, la signification temporelle de l'entracte, moment qui à la fois sépare et unit deux actes, étant transposée dans la division de l'espace scénique. L'intermède illustre ainsi, de manière exemplaire, l'identité des contraires à l'œuvre à tous les niveaux du « Livre ».

L'« entracte » – le mot est de Mallarmé et confirme l'investissement symbolique de l'espace scénique – consiste en un jeu significatif de rideaux ou toiles, décrit dans le *f° 32 [20 (A)]*, qui doit effectuer la « confusion » du fond de la scène, du mystère que cache la toile de fond, et de « l'avant mystérieux ». Il semble que dans l'arrière-plan de la scène devrait avoir lieu une « préparation à la fête ». Peut-être Mallarmé avait-il songé à renouveler l'intermède antique, comme l'avait fait Molière au XVIIe siècle, en utilisant des chœurs, mais rien ne nous permet de l'affirmer avec certitude. Le fond devrait offrir une vision prospective de la fête dont le déroulement n'est suggéré que par une traversée de l'espace vers l'avant-scène : « <u>fête</u> cela s'étend/ jusqu'à l'avant mystérieux, comme le fond – – préparation à la fête/ = entracte/ confusion des deux » (*f° 32 [20 (A)]*). L'avant-scène présente, au contraire, une vision rétrospective : « rappel de la fête (regrets, etc.) ». La scène devient ainsi le lieu d'affrontement et d'échange de deux temporalités contraires, comme Mallarmé l'a aussi suggéré dans son commentaire de la pantomime *Pierrot assassin de sa femme* de Paul Margueritte :

« "La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède

[1] L'oiseau était déjà une image pivot dans « Au seul souci de voyager » (Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 40-41). Dans ce sonnet élisabéthain, le rapprochement de deux époques très éloignées et l'assimilation du poète à l'explorateur Vasco de Gamma s'accomplissent grâce à l'image de l'oiseau « d'annonce nouvelle », par un glissement successif d'un comparé à l'autre : le salut du poète, la voile du bateau agitée par les vents et les vagues, et la terre rêvée avec ses reflets de « pierrerie », « inutile gisement » « par son chant reflété jusqu'au/ Sourire du pâle Vasco ». Ce glissement identifie également les différents constituants d'une représentation : la parole, la page, le chant, la lumière, le sourire (du destinataire qui reflète la lumière du rêve atemporel sur son visage pâle et répond en souriant au salut que le poète lui adresse du futur).

[2] Les interprétations des critiques divergent quant à la longueur et au contenu de cet interlude. Mary Shaw le prolonge jusqu'à la dernière scène de cirque, qui commence au milieu du *f° 36 [24 (A)]* (*Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 208-211). Eric Benoit le limite à deux feuillets, les *ff^os^ 32-33 [20 (A)-21 (A)]* (*op. cit.*, p. 181), découpage que propose aussi Bertrand Marchal (« Notice », *op. cit.*, p. 1381). Jacques Scherer considère qu'un seul feuillet correspond à l'entracte, le *f° 32 [20 (A)]* (*op. cit.*, pp. 134-135). Là où Scherer lit « sorte de déchirure sacrée du/ voile, écrite là », Bertrand Marchal lit « sorte de déchirure sacrée du voile, orchestre » (*f° 33 [21 (A)]*). On suit cette dernière lecture, que justifie la présence de la musique par la suite : « Le store s'est <u>baiss</u> annulé – avec –/ les acquêts que ne pouvait rendre la/ musique et qui sont là, éléphants, etc. » (*f° 36 [24 (A)]*).

le Rêve) vicieux mais sacré, entre le désir et son accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction" »[1].

Les notes du *f° 32 [20 (A)]* suggèrent que la correspondance de l'avant et du fond de la scène, s'effectue aussi par la manipulation de rideaux (« interruption »), ou éventuellement la dualité obscurité/ lumière qui a la même fonction qu'un rideau (« ou =/ à lustres »). Une toile serait baissée au fond pendant qu'une autre se lèverait devant, avant d'être à son tour baissée à la fin de l'entracte : « et lever de rideau – chûte [*sic*]/ correspondant à *fond* ». L'avant-scène correspond à la toile qui cache le fond et crée le mystère : « et *avant* mystérieux – correspond à/ ce qui cache le *fond* (toile, etc.) en fait le mystère – ». Le feuillet mentionne également l'identité du fond et de la salle, qui représentent tous les deux l'au-delà, irreprésentable et sacré : « salle/ et fond/ l'au delà », « fond = salle ». Cette dernière identité s'appuie sur la présence de « lustres » au fond de la scène, dont le jeu de lumière est décrit aussi dans le feuillet suivant : « l'arabesque électrique/ s'alluma derrière » (*f° 33 [21 (A)]*). La salle représente à la fois l'espace théâtral qui fait partie du dispositif scénographique du spectacle décrit, comme celui des séances du « Livre », et la foule spectatrice, « gardienne du mystère »[2], où « gît abscons le rêve »[3].

Le feuillet fait allusion à deux éléments souples de l'équipement scénique qui ont des fonctions différentes dans le théâtre de l'époque : la toile de fond et le rideau d'avant-scène. La toile de fond sert à présenter le lieu de l'action et à prolonger la perspective au lointain au moyen d'un décor peint, « soit un paysage, soit un intérieur, soit une place de ville, soit tout autre sujet »[4]. Elle est l'instrument même de l'illusion. Le rideau d'avant-scène, ou à sa place le rideau de manœuvre, ponctue le spectacle facilitant le changement de décor et celui des costumes dans un théâtre fondé sur l'illusion, où on ne peut montrer les coulisses de l'action. Avant le XIXe siècle, le rideau peint en trompe-l'œil consacrait l'unité d'illusion de la pièce en préservant l'unicité du décor aux yeux des spectateurs pendant l'entracte. Il jouait également un rôle important dans l'action, permettant notamment d'obéir aux règles de bienséance et de vraisemblance en renvoyant à l'extra-scénique les épisodes sanglants ou en justifiant les sauts temporels[5].

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Mimique », *op. cit.*, pp. 178-179.
[2] Stéphane Mallarmé, « Plaisir sacré », *op. cit.*, p. 237.
[3] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, p. 165.
[4] Arthur Pougin, « Rideau de fond », *op. cit.*, p. 657.
[5] Sur les différentes formes et fonctions du rideau et de la toile, voir Marcel Freydefont, « Rideau (équipement) » et « Toile », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, pp. 1170 et 1354, Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 305-

En nombre de deux, comme les autres dyades du « Livre », les rideaux sont chez Mallarmé les signes d'une même spiritualisation du sensible, des passages entrouverts vers ce qui est sacré et irreprésentable. Comme l'écrit Pavis, le rideau « montre qu'il cache » : « Le rideau dit, par sa *présence*, l'*absence* même, absence constitutive de tout désir et de toute représentation (théâtrale ou autre) »[1].

Les deux rideaux donnent lieu à une stratification en profondeur de l'aire de jeu et une réalisation scénique des deux « aspects » du « Livre », dont l'un représente à l'extérieur ce que l'autre contient à l'intérieur. Ils divisent l'espace théâtral et indiquent l'interchangeabilité de ses différentes sections. Cette scénographie correspond tout à fait à celle des séances où le seuil du lieu théâtral est indiqué par un rideau et où les plis des feuilles montrés par l'opérateur revêtent une fonction identique à celle du rideau : « Plis », « plis de chaque côté/ rentrés, à la fente », « série de plis », « le pli qui d'un/ côté seul –/ arrête le regard –/ et masque » (*f° 59 [44 (A)]*). Loin de marquer un temps de repos pour les spectateurs et un retour au temps social, l'entracte devient ainsi un moment clé du spectacle, proposant une contrepartie scénographique à la fois au premier et au second acte et mettant en scène le principe d'identité des contraires du « Livre ».

Le deuxième acte du spectacle débute par un changement d'éclairage – « l'arabesque électrique/ s'allume derrière » – et une « sorte de déchirure sacrée du voile », signalée aussi par l'orchestre (*f° 33 [21 (A)]*)[2]. Ce début correspond tout à fait à celui de la deuxième partie de la séance où un timbre et une lueur doivent annoncer l'arrivée de l'opérateur qui revient dans la salle en écartant le rideau disposé à l'entrée. La déchirure du voile, qui rappelle la déchirure biblique du voile du Temple juif à la mort du Christ sur la croix, ainsi que la déchirure érotique et nuptiale de l'hymen, correspond vraisemblablement à l'ouverture du rideau d'avant-scène. Mallarmé exploite la signification esthétique du système d'ouverture et du mode de plissement des rideaux de théâtre. Cependant, le mot « voile », évoquant les voiles flottants et transparents de la danseuse, indique qu'un autre rideau est utilisé à la place du lourd rideau de velours traditionnel, ressemblant plutôt aux tissus de gaze dont se sert le théâtre symboliste pour stratifier la scène et la transformer en le lieu d'un parcours initiatique[3].

306, Agnès Pierron, « Rideau » et « Toile », *op. cit.*, pp. 476-478 et 560-561, Arthur Pougin, *op. cit.*, pp. 653-655 et Anne Surgers, « Rideau d'avant-scène », *op. cit.*

[1] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 306.

[2] L'entracte est aussi le nom qu'on donne à la pièce musicale que l'on joue à la fin de l'entracte pour amener le lever du rideau (Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 337).

[3] Les décors réalisés par les peintres Nabis pour le Théâtre d'Art puis pour le Théâtre de l'Œuvre comportaient des éléments suggestifs et abstraits comme des voiles de mousseline et des draperies. Ainsi, *La Fille aux mains*

Rappelons à ce propos la déclaration de Pierre Quillard dans « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », lettre concernant le décor symboliste, publiée en 1891 : « Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles, pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu »[1]. Dans les notes du « Livre », les rideaux flottants, ainsi que la chorégraphie électrique de l'arabesque lumineuse forment un décor chatoyant et changeant, en perpétuel mouvement, un véritable site de la figure.

Deux êtres « à la fois oiseau et parfum » s'échappent de cette fente, semblables à ceux que Mallarmé avait proposés dans sa critique de l'interprétation de *Deux Pigeons* à l'Opéra en 1886. Pour bien distinguer l'art du mime et la danse, il avait alors suggéré que le mime interprète une colombe et que la danseuse évoque quelque chose de plus abstrait comme la brise[2]. Les deux êtres du « Livre », volatiles et mouvants comme la lumière et les voiles, doivent se révéler semblables à deux autres personnages, placés en haut dans un « balcon » ou « chaire » d'église. Le décor semble ainsi se dégager des mouvements et des gestes des êtres en scène : l'oiseau et le parfum métamorphosent le plateau en « l'œuf église » – métaphores que Mallarmé utilise dans *Divagations* pour décrire le théâtre futur[3]. Un

---

coupées de Pierre Quillard, représentée le 19 et 20 mars 1891 au Théâtre Moderne, propose un espace stratifié qui met en scène les trois différentes couches linguistiques du texte :

- le proscénium où se trouve Suzanne Gay, vêtue d'une tunique bleue et placée debout derrière un lutrin, côté jardin ; la récitante lit les didascalies composées en prose poétique ;
- l'espace du drame où se meuvent les personnages, lentement et rythmiquement comme des ombres, compris entre un rideau de mousseline placé derrière la rampe et la toile de fond de Paul Sérusier, dorée et parsemée d'anges en prière ; la toile de fond est encadrée par des draperies rouges ; les acteurs déclament les répliques en vers avec des voix monotones, qui révèlent l'aspect musical du langage ;
- et le hors-scène que signale Mireille Losco, où chante un chœur sur fond de musique douce, qui constitue, selon le directeur du *Mercure de France* Alfred Valette, « la voix de l'Invisible » (Frantisek Deak, *op. cit.*, pp. 142-147 et Mireille Losco, *Une scène polytopique : au croisement du naturalisme et du symbolisme* in Jean-Pierre Sarrazac, éd., *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, *op. cit.*, pp. 146-147).

La mise en scène du *Cantique des cantiques* par Paul Roinard le 11 décembre 1891 au Théâtre Moderne propose aussi une division de l'espace scénique en trois segments successifs, séparés par des rideaux et correspondant aux trois sens du texte que Roinard décrit dans le programme du spectacle, réel, mystique et musical : derrière la rampe, il y avait un rideau transparent de gaze, de couleur métallique sur lequel était peint un nuage en forme de triangle, bleu foncé, visible ou invisible, en fonction de l'éclairage ; derrière ce rideau, il y avait un autre sur lequel était peint une partie d'un temple ; découpé au centre comme un cadre, ce rideau laissait voir un troisième sur lequel étaient peints vingt et un lys, groupés par trois et quatre.

Au Théâtre de l'Œuvre, des mises en scènes de poèmes utilisent un rideau de gaze derrière la rampe, pour créer une atmosphère de rêve et donner à voir l'insaisissable : dans *La Gardienne* d'Henri de Régnier, représentée le 20 et 21 juin 1894 à la Comédie Parisienne, les acteurs se meuvent derrière un rideau de gaze, alors que des récitants placés dans la fosse d'orchestre disent leurs répliques.

[1] Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue dramatique* du 1er mai 1891, pp. 181-182.

[2] Le ballet *Deux Pigeons* d'Henry Régnier et Louis Mérante avec une musique d'André Messager a été représenté pour la première fois à l'Opéra le 18 octobre 1886.

[3] Dans « Crayonné au théâtre », Mallarmé évoque « la célébration des poèmes étouffés dans l'œuf de quelque future coupole manquant » (*op. cit.*), p. 165. Le théâtre futur est comparé à une église dans les articles de la série « Offices », « Catholicisme » et « De même » (*op. cit.*, pp. 238-242 et 242-244).

continuum s'installe entre le décor et les protagonistes qui deviennent les métonymies ou les métaphores les uns des autres.

Les notes présentent ensuite un tableau qui s'inspire du diorama, spectacle populaire de la première moitié du XIXe siècle, renouvelé à la fin du siècle au carré Marigny, mais souvent associé à l'époque, voire confondu, avec un autre système concurrent, inauguré à Londres en 1792 par le peintre Robert Baker, le panorama. Le procédé du diorama, où les variations d'éclairage jouent un rôle beaucoup plus important que dans le panorama, a été mis au point vers 1822 par Louis J. M. Daguerre, peintre-décorateur de l'Opéra et de l'Ambigu-Comique, plus connu aujourd'hui pour avoir découvert, en association avec Niépce, les principes de la photographie. Le 11 juillet 1822, Daguerre et son associé, le peintre Charles-Marie Bouton, ouvrirent Place du Château-d'Eau, au coin de la rue Samson et de la rue des Marais (aujourd'hui rue Léon Jouhaux, place de la République) une salle de spectacles spécialement conçue pour montrer au public des tableaux monumentaux peints et éclairés de telle façon qu'ils produisent des effets spéciaux et de surprenantes illusions optiques[1].

Après le départ de Bouton à Londres en 1830, Daguerre a créé des dioramas plus compliqués, à double effet, présentant des tableaux animés qui se modifiaient en fonction de l'éclairage :

> « Le diorama à double effet était peint des deux côtés, sur une toile unique. La lumière seule était mobile : lorsque le diorama était éclairé par devant, la peinture qui était faite de ce côté apparaissait seule ; en faisant disparaître peu à peu la lumière venant par devant et en la remplaçant par la lumière frappant directement la toile par derrière et éclairant les parties peintes de ce côté, celles-ci apparaissaient et se substituaient, dans certaines parties voulues, à la peinture exécutée sur le devant »[2].

Le seul diorama de Daguerre qui subsiste aujourd'hui est l'intérieur d'église en trompe-l'œil prolongeant le fond de l'église Saint-Gervais-Saint-Protais de Bry-sur-Marne, peint en 1842, qui comportait un effet jour et un effet nuit et se transformait tout le long de la journée sous l'action de la lumière. Bapst décrit un changement semblable dans le diorama *Une messe de minuit à Saint-Etienne-du-Mont*, exposé à Paris de 1834 à 1837 :

---

[1] La rotonde du Diorama pouvait accueillir environ 350 spectateurs. Ceux-ci restaient debout sur un plateau rotatif central qui les transportait sans mouvement sensible d'un tableau à l'autre, un seul homme suffisant pour le mettre en mouvement. Les dioramas étaient près des murs, disposés comme une scène de théâtre de 7 mètres de largeur et 4 mètres de hauteur et éclairés par un système qui utilisait la lumière naturelle. Au total, il y avait quatre emplacements pour quatre dioramas, mais on ne montrait en général que deux à la fois, parce qu'on peignait les deux autres pendant que les deux premiers étaient ouverts. A la différence du panorama pour lequel on utilisait une toile concave face à un spectateur dont la position demeurait fixe, le diorama était peint sur une toile plate, un tissu blanc, régulier et transparent, percale ou calicot, avec le moins de coutures possibles. Daguerre décrit lui-même le principe et les problèmes posés par ce type de peinture (*Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, Paris, Lerebours et Susse Frères, 1839, pp. 75-79).

[2] Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Masson, 1891, p. 21.

> « l'église paraissait d'abord vide, vue de jour ; puis on voyait le crépuscule s'accentuer, la nuit arrivait et, bientôt, le sanctuaire s'éclairait ; à la lueur des cierges et des lampes, l'église, qui avait paru vide, s'emplissait d'une foule compacte, et les chaises, naguère inoccupées, se trouvaient garnies de monde »[1].

Les dioramas présentaient surtout au grand public des paysages grandioses et des intérieurs de sanctuaires, mais à cela pouvaient se rajouter des évènements et des monuments historiques, des vues de villes importantes, ou encore des évènements bibliques comme le déluge[2]. Grâce à l'illusion réaliste qu'ils créaient, le spectateur ordinaire pouvait être transporté, à un prix modique et autant de fois qu'il désirait, aux quatre coins du monde et découvrir ainsi des endroits qu'il n'aurait pas pu connaître autrement. Néanmoins, les dioramas consacrent non seulement le monumental mais aussi l'évènement, moins historique comme c'est le cas des panoramas, qui, comme celles du colonel Jean-Charles Langlois (de 1830 à 1870), donnent un accès direct au champ des plus importantes batailles et contribuent à renforcer le nationalisme, mais plutôt l'évènement catastrophique des incendies, des éboulements, des éruptions volcaniques ou des déluges, auxquels ils confèrent une ampleur mythique[3].

Dans son *Salon de 1859*, Baudelaire loue les vertus magiques des dioramas en tant que décors de théâtre, en les opposant à la peinture fidèle de paysages qui ne laisse paraître qu'« une très grande paresse d'imagination ». Au contraire, les dioramas immergent le spectateur dans une « utile illusion », qui est plus proche du vrai parce qu'elle est révélatrice de ses « rêves les plus chers » :

> « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistiquement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir »[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 20.

[2] En voici quelques titres : *La Vallée de Sarnen, L'Intérieur de la Cathédrale de Cantorbéry, Saint-Pierre de Rome*, *La Vallée d'Unterwalden*, *Campo-Santo de Pise*, *Le Commencement du Déluge*, *Vue de Paris, prise de Montmartre*, *Le 28 juillet 1830 à l'Hôtel de Ville*, *Le Tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène, La Ville d'Edimbourg pendant l'incendie*, *Mont Blanc, prise de la vallée de Chamouny*, *Vue de la Forêt-Noire*, *Le Bassin du commerce à Gand*, *Une messe de minuit à Saint-Etienne-du-Mont, La Vallée de Goldau, L'Inauguration du Temple de Salomon*, *Le Sermon à l'église royale Santa Maria Nuova à Monreale en Sicile* (*Ibid.*, pp. 20-21 ; pour les dates d'exposition de ces dioramas de 1830 à 1839, quand le Diorama de Daguerre est détruit dans une incendie, voir aussi R. Derek Wood, « Daguerre and his Diorama in the 1830s : some financial announcements », http://www.midley.co.uk).

[3] Le célèbre décorateur de l'Opéra, Ciceri, utilise un diorama dans *La Muette de Portici* (opéra de Daniel F. E. Auber, sur un livret de Scribe et Delavigne, créé le 28 février 1828, à l'Opéra de Paris), pour représenter l'éruption du Vésuve.

[4] Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 668.

L'histoire du diorama au XIXe siècle se confond pourtant avec celle du panorama, plusieurs salles étant construites tour à tour après l'incendie du Diorama de Daguerre en 1839[1]. La foule a été pendant longtemps attirée par les tableaux militaires du colonel Langlois, qu'il a exposés d'abord dans un grand panorama de la rue du Marais-du-Temple, puis au carré Marigny dans une rotonde construite par l'architecte Hittorff. C'est là qu'on pouvait admirer encore en 1890 le panorama de Philippoteaux *Le Siège de Paris en 1870*[2].

Quelques pas plus loin, en face du Cirque d'Eté, l'architecte de l'Opéra Charles Garnier a construit en 1883 un panorama sur l'emplacement des Folies-Marigny. Dans cette salle devenue en 1885 le Diorama de Paris, l'architecte Théodore J. H. Hoffbauer exposa son diorama en 8 tableaux *Paris à travers les âges*[3]. Comme le note une brochure de l'époque, le spectacle est essentiellement didactique : c'est un cours d'histoire destiné aux Parisiens et aux gens de province. Mais l'intérêt de l'entreprise réside aussi dans l'utilisation de la lumière électrique pour l'éclairage des tableaux, alors que le spectateur se trouve plongé dans une obscurité presque complète. C'est une autre manière d'éduquer le public à ce qui va devenir bientôt une règle au théâtre[4].

C'est dans la même salle que le peintre Olivier Pichat exposa par la suite une vue panoramique de Jérusalem au temps d'Hérode, en proposant aux spectateurs une reconstitution historique méticuleuse de la mort de Jésus Christ[5]. Vers la fin du siècle, l'intérêt pour l'histoire et les avancées du progrès devient prépondérant et la plupart des tableaux semblent devenir de véritables moyens de propagande de l'idéologie de l'Etat national.

Dans le spectacle qu'esquissent les notes du « Livre », Mallarmé inclut un tableau dioramique (*ff^os 34-36 [22 (A)-24 (A)]*), qui relève à la fois d'un diorama employé comme

---

[1] Voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, *op. cit.*

[2] Alexis Martin, *Les Etapes d'un touriste en France. Paris. Promenades dans les 20 arrondissements*, Paris, Hennuyer, 1890, p. 162.

[3] La visite coûtait 1 ou 2 francs. Les tableaux, présentés par de jeunes institutrices, pouvaient être étudiés pendant des heures à l'aide de schémas, de lorgnettes de théâtre distribuées gratuitement ou des livres explicatifs qui coûtaient 50 centimes. En dehors du pourtour réservé aux visiteurs, on pouvait aussi monter sur un plateau central plus élevé et à jour, qui permettait d'avoir une vue d'ensemble de tous les tableaux.

[4] A. Firmin-Didot, *Diorama Paris à travers les âges*, document de la collection de François Binetruy, http://www.collection-binetruy.com.

[5] Ces spectacles sont encore en vogue à la fin du siècle. Un panorama existe rue de Berri, où exposent leurs œuvres les peintres Alphonse de Neuville et Edouard Detaille, un autre au bord de la Seine au Champ de Mars (le panorama des Transatlantiques de Poilpot où le spectateur se trouve sur la passerelle d'un navire). Comme le note Bapst, des panoramas et des dioramas peuvent aussi être admirées à l'Exposition universelle de 1889. Les dioramas de M. Gabin, placés dans le pavillon des Forêts, présentent des paysages des Alpes où ont été exécuté des travaux de l'administration des eaux et des forêts, alors qu'un grand *Panorama du siècle* célèbre le centenaire de la Révolution française en résumant tous les évènements importants du siècle (*Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas op. cit.*, pp. 27-29).

décor de théâtre et d'un diorama autonome, qui ne sert plus de fond au jeu des acteurs et à l'action dramatique, mais qui constitue un spectacle en soi. Le support de ce diorama est une toile de fond que Mallarmé appelle « rideau dioramique » (*f° 36 [24 (A)]*). Au cours du spectacle, ce rideau se transformerait sous l'action de la lumière électrique dans un théâtre d'ombres gigantesque, un « store » sur lequel se reflètent différents animaux sauvages.

Le décor montre une ville comme certains dioramas (et panoramas) de l'époque, mais à la différence de ceux-ci, le tableau n'est pas celui d'un lieu historique. C'est un tableau allégorique du paysage culturel de l'époque ou de ce que celui-ci risque de devenir bientôt. La toile propose surtout une énigme à résoudre qui stimule l'imagination du public et demande de sa part diverses hypothèses identifiantes, suggérées peut-être aussi en même temps par des boniments poétiques. Le tableau montre les ruines magnifiques d'une civilisation – « vision magnifique et triste <tristesse du sans borne>[1] » – et suscite un questionnement quant au passé du « peuple maudit » et à la catastrophe qui a engendré de telles conséquences : « Quels pouvaient – être les restes dans/ le passé – et quelle étrange aventure/ a précipité ainsi cette race ».

Les notes du « Livre » insistent sur l'aspect protéiforme du paysage représenté. Le palais dont on admire les restes est-il grand comme une ville ou s'agit-il d'une ville « unie comme un/ seul palais » ? Cette alternative serait prise en compte et verbalisée par deux voix, l'une qui poserait la question, l'autre qui répondrait en la reprenant comme un écho : « Voilà tout ce que dit l'écho –/ double et menteur, interrogé/ par l'esprit voyageur (du vent) » ? Le boniment émet différentes hypothèses. La ville gît-elle « en le passé ténébreux », reprise par le désert, ou « en l'avenir – fermée aux/ yeux humains, là/ au fond » ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une « nef » revenue, église moderne toujours en mouvement vers le futur, « quelque nef, ville flottante […] plus ville du poète futur » ? Cette série de questionnements encore embryonnaires suggère que le tableau est essentiellement ambigu, à la fois un paysage dévasté qu'il appartient au poète de sauver de l'oubli et une ville qui n'a pas encore pris forme.

Dans l'introduction de *La Musique et les Lettres*, le palais représente le palais spirituel que les artistes de chaque pays ont le devoir de produire, « palais ininterrompu et ouvert à la royauté de chacun, d'où naît le goût des patries »[2]. Le palais est une métaphore architecturale de prédilection. Il désigne tantôt l'œuvre d'un écrivain exemplaire comme Villiers, tantôt le décor idéal de la lutte entre le mime et la danseuse, tantôt le lieu théâtral parfait ou comme dit

[1] On suit la lecture de Bertrand Marchal, là où Jacques Scherer lit « les clefs du sans borne ».
[2] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit.*, p. 63.

le poète « le sublime Palais, le monument de l'âge à venir », tantôt la coupole centrale, haute et transparente, de ce qu'on appelle communément l'édifice social[1]. Le palais représente, somme toute, le rêve d'un lieu où le poète assumerait un rôle social central. Mais le palais constitue également, rappelons-le, le décor caractéristique du théâtre classique français, le palais à volonté, dont Mallarmé fait l'éloge indirectement dans « Le genre ou des modernes » : « L'intention, quand on y pense, gisant aux sommaires plis de la tragédie française ne fut pas l'antiquité ranimée dans sa cendre blanche mais de produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale »[2]. Mallarmé attribue une valeur allégorique à ce décor classique du « milieu nul ».

Le boniment poétique décrit les divisions de l'espace scénique, le « fond » qui représente l'avenir et l'avant désertique qui figure maintenant le passé, à l'inverse de l'entracte. Le texte propose ainsi une critique implicite du théâtre actuel. Sur le devant de la scène, il y a une double fontaine où « son/ peuple maudit – qui dort –, ne/ vient plus se mirer*/ *dans le regard de son orgueil immense ». Le peuple est inactif et désintéressé et la double vision de l'origine et du futur lui échappe. Il supplie néanmoins le poète visionnaire, moderne Orphée dompteur des bêtes, qui assume la fonction de prêtre (« <u>fonction de pre</u> »[3]), de lui révéler le secret et d'expliquer cette apathie « moderne » : « Moderne est ce calme – homme dompteur/ – dis-nous <u>ton</u> le secret ».

Précisons que les numéros de cirque avaient un grand succès à l'époque, dans les spectacles hybrides des Folies-Bergère notamment, sous la direction de Léon Sari de 1871 à 1885, puis sous la direction d'Edouard Marchand, de 1886 à 1902. C'est sur cette scène que se produisirent le dompteur noir Delmonico, en 1873, et les dresseurs anglais d'éléphants Samuel et George Lockhart dans les années 1890. Arthur Pougin cite d'autres ménageries célèbres, de Jean-Baptiste Pezon et de François Bidel, lequel a même fait son apparition, avec ses lions, dans un drame de Jules Verne au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Bidel a publié

[1] Mallarmé se réfère au palais comme décor et lieu théâtral idéal lors de ses mardis (voir notre chapitre « La petite maison de Socrate », en particulier pp. 247 et 254-257). Le poète y fait aussi référence dans « L'action restreinte » et « Catholicisme » : « Extérieurement, comme le cri de l'étendue, le voyageur perçoit la détresse du sifflet. "Sans doute" il se convainc : "on traverse un tunnel – *l'époque* – celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne." Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la Justice » (*op. cit.*, p. 217) et « Sans une pensée d'éblouir le vitrage de coupole constatant élévation et transparence à ce que la rumeur dénomme édifice social, importerait peu quelque pas en avant » (*op. cit.*, p. 241).
[2] Stéphane Mallarmé, « Le genre ou des modernes », *op. cit.*, p. 186.
[3] Jacques Scherer ne transcrit pas cette note biffée.

les *Mémoires d'un dompteur* en 1888 et a connu un très grand succès pendant l'Exposition universelle de 1889[1].

La salle de spectacles des Folies-Bergère, l'ancêtre du music-hall, fut inaugurée en mai 1869, sans grand succès, puis rachetée et réaménagée en 1871 par Léon Sari, ancien directeur des Délassements-Comiques sur le Boulevard du Temple. Sari ajouta d'abord un promenoir et puis aménagea un immense jardin d'hiver à l'entrée, particulièrement spectaculaire, décoré de plantes et de jets d'eau suivant la mode orientaliste. Les Folies-Bergère avaient une décoration magnifique, répondant au besoin qu'avait la société de donner le spectacle d'elle-même : des tapisseries d'un rouge éclatant, des dorures et de nombreuses glaces. Aucun espace n'était clos et pendant les représentations le public pouvait circuler entre la salle, le jardin, le bar et le promenoir. Tous les soirs on donnait des spectacles variés : exhibitions de foire, tours de magie, opérettes, pantomimes, acrobaties, numéros de cirque, ballets et tours de chant. C'est là que s'est produite Loïe Fuller de 1892 à 1902[2].

Dans ses notes, Mallarmé s'inspire de cette hybridation de différents spectacles sensationnels, entre lesquels, à la différence du « Livre », il n'y a bien entendu aucun lien permettant de construire un sens global, mais qui obéissent tous à une logique de l'effet et du divertissement. De nouveau, mais de manière beaucoup plus claire que dans *Un coup de Dés*, Mallarmé se sert des spectacles populaires comme matériaux, mais détourne leur signification et leur visée. La dernière partie du spectacle présente un numéro de cirque, dont au moins une partie semble se dérouler derrière la toile de fond, utilisée comme un écran de théâtre d'ombres (*ff^os^ 36-38 [24 (A)-26 (A)]*). On devrait y voir néanmoins des ombres d'animaux sauvages réels, les spectateurs étant ainsi confrontés à l'idée de bestialité pure avant de pouvoir admirer en direct les bêtes pacifiées, domestiquées, qui, comme l'ours d'« Un spectacle interrompu », désirent de s'élever au-dessus de leur condition : « bêtes sur deux pattes, exprimant désir de voir ». Le saut des bêtes vers leurs doubles invisibles constitue l'équivalent concret, brut et sensuel, de la danse délicate de la première partie du spectacle. Mais comme cette danse, le numéro de cirque met en scène la réversibilité des deux aspects, l'animalité et la spiritualité :

> « Les bêtes sauvages ont été vues en
> effet sur le fond de store, dans <u>cet</u>
> <u>im</u> ce repos [et n'ont point oser [*sic*] y
> entrer – comme effrayées – elles ont

[1] Arthur Pougin, « Dompteur », *op. cit.*, p. 303.
[2] Sur cette salle voir François Caradec et Alain Weill, *Le Café-concert 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007, pp. 245-248.

comme aperçues [*sic*] une pareille à elles,
mais invisibles, et ont sauté –
par deux fois ».

Les notes indiquent d'abord la manière dont devrait s'ouvrir le rideau dioramique pour laisser passer des éléphants et d'autres bêtes, puis reviennent à l'épisode antérieur, lorsque le store occupait encore le fond de la scène. Les notes laissent entendre que le numéro de cirque présentant le saut des bêtes sauvages à travers les anneaux d'un serpent a lieu derrière ce store et que le spectacle serait commenté de nouveau par un boniment poétique qui émettrait diverses hypothèses sur ce qu'on voit. Cette idée est suggérée par la fréquence des expressions qui expriment l'approximation – « comme effrayées », « comme aperçues [*sic*] », « comme l'une contre l'autre » –, ainsi que par des expressions qui indiquent une interprétation poétique de ce qu'on voit – « les serpents qui leurs [*sic*] soufflent la haine ».

Mallarmé confère, de nouveau, un statut de signe au mode d'ouverture du rideau de fond. Le rideau devrait être manipulé et éclairé de telle sorte qu'il puisse donner l'impression qu'il s'approfondit et suggérer ainsi, grâce à l'ombre grandissante, le mystère que le dompteur a été invité à expliquer. La forme de pli que prend momentanément ou que suggère ce rideau grâce à l'éclairage électrique, pourrait éventuellement être mise en rapport avec le décor fort imprécis de la scène suivante, qui semble reprendre certains éléments du diorama antérieur : « si désert/ voyageur – tente nuit – de la tente au palais – (ou vaisseau) ».

Une fois le store « annulé », les bêtes vues d'abord sur ce fond reviennent pacifiées, portant sur leur dos « deux femmes idéales, pl passées là. / attirées ». Comme les bêtes qui n'osaient pas entrer, effrayées qu'elles étaient par un « feu », ces amazones idéales « n'osent aller plus loin parce que grand feu au milieu ». S'agirait-il d'une utilisation symbolique de la rampe ? Les notes sont très laconiques et inachevées, le *f° 38 [26 (A)]* finissant par une parenthèse ouverte très énigmatique, restée en suspens, « [pendant qu'on arrange] », de sorte que toute interprétation comporte en fin de compte une importante part d'aléatoire qu'il faut avoir la sagesse d'admettre.

L'éléphant, auquel Mallarmé fait référence à deux reprises dans « Les deux femmes », est non seulement une grande attraction des ménageries de l'époque, mais aussi un symbole du triomphe et du pouvoir qui a attiré les architectes de monuments commémoratifs tout au long du siècle. Napoléon choisit la place de la Bastille, lieu emblématique de la nation, pour construire une fontaine de la forme d'un éléphant en bronze. L'empereur ignorait, semble-t-il, cet autre projet d'éléphant triomphal de 1758, que l'ingénieur Ribard voulait ériger à la gloire de Louis XV. Le projet de Napoléon ne put jamais être mené à terme par l'architecte Alavoine,

mais un modèle gigantesque en plâtre de l'éléphant resta debout sur la place de la Bastille jusqu'en 1846, date à laquelle il fut démoli. Victor Hugo en fait la demeure du petit Gavroche dans les *Misérables.* Sa description du pachyderme qui date de 1862 entérine la migration de sens de l'emblème au fil des années et des régimes, celui-ci devenant un « symbole de la force populaire » :

> « Nous disons monument, quoique ce ne fût qu'une maquette. Mais cette maquette elle-même, ébauche prodigieuse, cadavre grandiose d'une idée de Napoléon que deux ou trois coup de vent successifs avaient emportée et jetée à chaque fois plus loin de nous, était devenue historique, et avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire. C'était un éléphant de quarante pieds de haut, construit en charpente et en maçonnerie, portant sur son dos sa tour qui ressemblait à une maison, jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps. Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient, la nuit, sur le ciel étoilé, une silhouette surprenante et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant, visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille »[1].

Pour l'Exposition universelle de 1889 on construit également un énorme éléphant de stuc, qui une fois l'exposition terminée trouve une place d'accueil dans le jardin du tout nouveau Moulin Rouge. Dans le flanc de l'animal joue des fois un orchestre ou ont lieu des spectacles.

L'éléphant attire le public parce qu'il est capable d'apprendre des gestes très délicats, qui contrastent avec sa masse et sa lenteur, comme jouer d'un instrument de musique. Dans la courte pièce qui inaugure chaque séance d'ombres au Chat Noir, il peut faire pousser des fleurs dans ses excréments – une capacité de son système digestif prouvée d'ailleurs scientifiquement.

Dans une histoire sans paroles de Willette, de nature parodique[2], l'éléphant prend la place du chat noir et s'adonne à toutes sortes de fumisteries. Dans le dernier dessin de cette « histoire sans paroles », l'éléphant symbolise l'artiste qui accroche un hareng saur au mur (celui de Charles Cros), en se balançant sur une fine toile d'araignée[3].

Alfred Jarry utilisera lui aussi le profil d'un éléphant se découpant sur le disque rouge d'un soleil couchant sur la toile de fond d'*Ubu roi* qui juxtapose les tropiques aux plaines enneigées du Nord. Dans le « Livre », Mallarmé utilise la même image pour symboliser

---

[1] Victor Hugo, *Les Misérables* II, édition établie par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 1995, pp. 281-282.
[2] Elle modifie des dessins plus anciens pour se moquer gentiment de certains artistes, comme Léon Bloy dont les critiques très acides paraissaient dans le journal du cabaret.
[3] *Le Chat Noir* n° 166 du 14 mars 1885.

l'identité des contraires, mais elle est inspirée chez lui, très clairement, des numéros populaires de dressage des Folies-Bergère, que des femmes acrobates présentent sur le dos des éléphants.

Le truc de la mort de faim

Dans le troisième fragment poétique du « Livre », « Le truc de la mort de faim » (*ff*^{os} 41-47 [27 (A)-33 (A)]), les références au lieu de spectacle sont moins nombreuses et plus directement allégoriques[1]. Des mots comme « truc » et « tour » font croire à un spectacle de prestidigitation, à un tour de magie : un vieux prêtre doit s'enfermer « dans le truc de la mort de faim »[2], devenant « victime de son truc » pour trouver le mystère : « tel est le truc/ tour ». Ce sacrifice de soi doit être mis en rapport, comme le fait Benoit, avec la mort de l'auteur et le caractère impersonnifié ou anonyme du livre, que Mallarmé décrit ailleurs comme « la disparition élocutoire du poëte » ou encore « le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personne, l'inspirateur »[3]. Le troisième mythe du « livre » met en fait en scène les processus mêmes d'écriture et de réception du « Livre ».

Dans « Crise de vers », « la disparition élocutoire » signifie que le poète « cède l'initiative aux mots », en éliminant toute trace de respiration et d'enthousiasme dans la construction de la phrase. Cette disparition a lieu pendant la phase d'élaboration de l'œuvre[4]. Mais dans « L'Action restreinte », le sacrifice de soi est un moment théâtral d'impersonnification, de transformation de soi en Soi devant la cité réunie, pendant lequel l'auteur-inspirateur risque tout son être pour donner devant tous le « spectacle de Soi ». Comme dans un rite de passage, l'auteur meurt pour renaître héros :

> « […] un Lieu se présente, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi ; là, en raison des intermédiaires de la lumière, de la chair et des rires le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personnalité, l'inspirateur, aboutit complet ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci : de qui le verbe répercuté et vain désormais s'exhale par la chimère orchestrale.
>
> Une salle, il se célèbre, anonyme, dans le héros.
>
> Tout, comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité »[5].

---

[1] Voir ff^{os} 41-47 [27 (A)-33(A)].
[2] Les guillemets sont de Mallarmé et indiquent qu'il s'agit peut-être d'un très court fragment de texte.
[3] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 211 et « L'Action restreinte », *op. cit.*, pp. 215-216.
[4] L'expression « disparition élocutoire du poëte » date de 1893 (« Divagation première. Relativement au vers », *Vers et prose*, Paris, Perrin, 1893, pp. 191-192).
[5] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *op. cit.*, pp. 215-216. Ce passage fut initialement publié dans « Variations sur un sujet », *La Revue blanche* du 1er février 1895.

Le sacrifice n'est pas seulement livresque. Il doit être représenté sur une scène et se manifester en tant que projet social. Comme un rite, il doit ressouder la communauté. Les spectateurs y participent en tant que témoins, certes, mais ils expriment aussi leurs émotions par des « rires ». Ce mot qui remplace dans *Divagations* l'expression antérieure « et autres tissus » de *La Revue blanche* est révélateur du rôle important que joue le rire et la création de la bonne distance dans l'invention d'un rite moderne.

Plusieurs notes de Mallarmé indiquent que « le truc de la mort de faim » est, comme l'a noté Mary Shaw, une allégorie des relations entre le livre et le théâtre. L'épisode se déroulerait vraisemblablement sur une scène, « en Th ? ». Un vieux prêtre, représentant de la foule, ayant subi, à la place du peuple, les supplices de la Révolution et de la Commune, la guillotine et la fusillade, se laisse mourir de faim et de soif, après avoir longuement hésité à dépenser le seul louis qu'il possède. Il hésite à manger ou à boire, partagé entre deux désirs contraires, l'un plus charnel, l'autre plus spirituel : « faim de ta chair soif de tes yeux ».

Comme le souligne Bertrand Marchal, le louis est « la *figure* du guillotiné » : « La pièce à l'effigie du roi Louis est le modèle réduit du plat portant la tête de saint Jean. Cf. cette note des *Noces d'Hérodiade* : "tête/ sur le plat/ effigie/ profil/ royauté" »[1]. C'est donc à proprement parler le symbole du renoncement au corps. Le louis équivaut à 20 francs. Comme nous allons voir dans le quatrième fragment poétique, le héros va payer 20 francs, soit un louis, pour manger la dame. Un autre feuillet nous renseigne que les spectateurs sont censés payer chacun 20 francs pour assister à une lecture du « Livre ». Le louis est donc censé allégoriser le prix des séances et les rapports mathématiques du « Livre ».

Le « truc de la mort de faim » est une métaphore de la mort. C'est une tombe fictive, un lieu clos et étroit où le prêtre s'est enfermé à la fois de son propre gré et involontairement, puisqu'il ne peut plus contrôler le mécanisme et reste prisonnier. Il est une victime et en même temps il assume jusqu'au bout son rôle de sacrifié. Une note indique brièvement qu'elle représente un château de vieux conte, dont la porte est renfermée par le vent, comme par une force supérieure : « le ressort est d'autre part ». Le conte est un genre populaire qu'exploitent les féeries et les théâtres de lanterne magique comme le Théâtre minuscule de La Plume. Plusieurs auteurs symbolistes manifestent une préférence pour le décor médiéval des contes et sa valeur allégorique.

Le prêtre s'exclut lui-même de la société pour pouvoir trouver une vérité essentielle et sauver l'humanité. Il doit « ignorer, pour gloire humaine, le mystère de la femme », le

[1] Bertrand Marchal, « Notes et variantes », *op. cit.*, p. 1386.

mystère de l'amour et de la procréation. « S'être fait comme prêtre privé de tout », il se soumet à la claustration, pour « jouir là de sa puissance/ amassée – car c'est dans l'idée/ de condamnation <injuste> à mort qu'il l'amasse ». Il enferme son corps pour satisfaire son désir spirituel, pour devenir « libre pensée en soi » et trouver le mystère dans la mort : « ce n'est que là en tombe qu'il peut le trouver » ou encore « s'est cloîtré/ là pour trouver, car il faut la mort pour / savoir le mystère ». Mais la fatalité est qu'il ne peut pas trouver le mystère cherché tout seul : « le truc […]/ est que pas trouvé le mystère cherché (si pas aidé, foule ?) ». Il faut qu'un jeune ouvrier, représentant la foule ignorante, lui apporte ce qui lui manque, à savoir le mystère de l'amour auquel donne accès le corps : « mystère qu'on ne peut savoir/ qu'en accomplissant – amour –/ preuve – enfant ».

Les personnages de ce mythe, le vieillard, le prêtre, l'ouvrier et l'enfant, sont tous les différents avatars d'une seule et même personne. Ces personnages incarnent différents moments ou hypostases de la vie d'un individu. C'est le lieu de réclusion qui symbolise leur identité, lieu qui se confond avec les figures du vieillard et du prêtre dans les deux derniers feuillets des notes (*ff^os 46-47 [32 (A)-33 (A)]*). La rencontre entre le vieillard devenu prêtre et l'ouvrier « qui n'est que vieux » et qui « se livr[e] au rêve de mettre en branle la grande/ machine » prend différentes formes dans les notes. Elle ressemble d'abord à une lutte qui aboutit à un échange de places. Le jeune homme entre dans la tombe « pour savoir/ mystère, avant de se marier » et pour pouvoir le transmettre aux enfants (« que dire à enfants »). Il y ensevelit une « fiancée inconnue ». Le vieillard lutte avec lui et lui joue un tour : il s'échappe et laisse l'ouvrier captif à sa place. Dans une autre note, l'ouvrier aiderait à « délivrer en lui – au lieu du/ prêtre le vieillard », puis ensuite « revienne […] tirer » le chaste enfant cloîtré dans le vieillard, « qui souffre indûment de cette claustration –/ a faim et soif (<de> colère) se plaint au nom/ de justice, d'être ainsi cloîtré en le/ prêtre ». Le mouvement du retour, à l'œuvre dans tous les mythes du « Livre », se manifeste également ici. L'ouvrier est une hypostase extérieure de l'enfant que le vieillard porte en lui, que Mallarmé appelait dans *Un coup de Dés* « son ombre puérile ». L'ouvrier l'en *tire* pour le mettre à jour, comme une sage-femme *délivre* un bébé. Les notes assimilent la mise en scène du « Livre » et la publication qui peut en être tirée à un accouchement, tout comme Socrate le faisait pour son art d'accouchement de la vérité, la maïeutique. De sorte qu'on peut voir dans « la grande machine » que l'ouvrier rêve de mettre en branle non seulement la machine du théâtre, mais aussi la machine de l'imprimerie. Dans son roman *La vie des frelons (histoire d'un journaliste)* de 1908, Charles Fenestrier imaginera l'édifice du *Quotidien*, un archétypal

journal d'actualité, et célèbrera « les machines à composer, ces admirables linotypes qui paraissent douées d'une pensée, et dont les bras prodigieux, sous la volonté d'un seul ouvrier, fondent, frappent et placent les caractères d'imprimerie »[1].

La tombe, ce lieu métaphorique où les hypostases du vieillard sont cloîtrées et d'où elles sont par la suite délivrées, est censée révéler les rapports d'inclusion réciproque des personnages, par exemple de l'ouvrier et du vieillard dont l'un est à l'extérieur ce que l'autre est à l'intérieur. Ces rapports sont similaires à ceux qui régissent l'organisation des différents fragments ou parties du « Livre ». Les métaphores qui décrivent ce décor carcéral dans les notes sont aussi des métaphores que le poète utilise souvent pour parler de l'objet du livre. La scène représente le livre, « le minuscule tombeau, certes, de l'âme »[2], où le sens est « enseveli »[3], un livre qui doit pourtant être ouvert, mis en branle par un ouvrier (image de l'opérateur des séances, grâce à la parenté étymologique des deux termes).

En effet, « le truc de la mort de faim » représente en même temps le théâtre, cette « grande machine » qui permet d'opérer sur la scène des changements de décor et des transformations à vue. Et ceci d'autant plus que dans *Divagations*, le théâtre est souvent décrit comme le lieu d'une faim insatiable. Dans « Crayonné au théâtre », le théâtre devient « le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité ». A la fin de l'essai, le poète retourne à cette thématique, pour critiquer le théâtre contemporain : « il a fallu formidablement, pour l'infatuation contemporaine, ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat »[4]. On se souvient que dans le poème en prose « La Déclaration foraine », un vieillard longuement éprouvé par le jeûne ne trouve pas d'autre merveille à montrer dans sa baraque misérable que « son famélique cauchemar », un vide orné de quelques accessoires abîmés par le temps. Dans les notes du « Livre » nous retrouvons le personnage du vieillard famélique.

L'Invitation

Le quatrième fragment poétique du « Livre », le mythe de « l'Invitation », est de loin plus condensé que les trois autres, puisqu'il n'occupe qu'un seul feuillet (le *f°* 220 [169 (A)]), isolé des autres mythes. Aussi certaines configurations ou simples listes de mots semblent-

[1] Charles Fenestrier, *La Vie des frelons (histoire d'un journaliste)*, Paris, Société nouvelle, 1908, p. 49.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 224.
[3] Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte », *op. cit.*, p. 217.
[4] Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *op. cit.*, pp. 161 et 165.

elles très difficiles à interpréter, d'autant plus qu'elles relèvent d'une volonté de totalisation de la vie moderne. Le héros se trouve « dans un endroit-Cité », dont une note donne une description sommaire :

« Cité qu'est-ce ? prison
en
usine école
prison ».

Plusieurs mots listés dans ce feuillet désignent soit des lieux fermés (« hôpital »), ou des faits qui peuvent entraîner la mise à l'écart de individu par la société (« crime », « supplice », « faillite »), soit des lieux ouverts, de passage et d'échange (« chemin », « marché »). D'autres mots se réfèrent à des rites et fêtes qui rythment la vie : « enterrement », « mariage » et « baptême », ou encore « chasse », « yacht », « bal », « feu d'artif ». Globalement, ces mots peuvent être regroupés dans deux catégories opposés, comme le note aussi Eric Benoit, d'une part « des figures du dedans, de l'immobilité », de l'autre « des figures du dehors, du dynamisme libéré »[1]. Le lien de ce mythe avec le théâtre est suggéré par deux abréviations juxtaposées comme celles des diagrammes qui parsèment de nombreuses notes : « Th Dr ».

Ces différents domaines se rattachent tous au fil rouge de la fiction embryonnaire, le crime ou « l'opération » du héros dans la Cité, et peut-être dans un théâtre. Celui-ci doit participer à sa propre fête de noces avec la dame lumineuse, symbole de l'Idée, mais cet exploit qui devait lui apporter la gloire s'avère être un crime, un « vol » de pucelage. Le rapport à l'absolu est, comme toujours chez Mallarmé, érotisé. La dame lance au héros son « Invitation » sous la forme contraignante d'un ordre que le héros ne peut pas laisser sans réponse. Elle se livre à lui, ce qu'il comprend très bien, mais sans se rendre compte des conséquences d'une telle invitation, et est elle-même effrayée par ce qu'elle vient de faire. Entre le refus de toute action et la perpétration du crime qui anéantirait l'Idée, le héros semble vouloir suivre une troisième voie, celle « qui n'est ni – ni », celle de la fiction et du virtuel, qui respecte la naïveté et la pureté de la dame : il accomplit l'hymen, mais « s'arrête à temps en cette Opération » ; la membrane de l'hymen reste intacte.

Un accessoire moderne de mode symbolise toute la complexité de cette union paradoxale : le chapeau masculin. A l'invitation alléchante de la dame, le héros ne répond pas par un non, mais par un geste : « chapeau/ il la couvre/ en soi ». Le chapeau ramène la dame

[1] Eric Benoit, *op. cit.*, p. 234.

vers le héros, symbolisant leur union, l'échange de leurs attributs réciproques : la connaissance qui passe par le corps de la femme et celle qui relève du pur esprit que figure le « mystère » du chapeau haut-de-forme, « signe, qui sait ? solennel d'une supériorité »[1]. Le chapeau couvre la dame, il protège sa virginité, il la cache et prend en quelque sorte sa place. Pendant la fête, le héros qui a été invité « à tout excepté au *repas* » va avoir faim et va se voir obligé d'obéir à la seule véritable loi du corps, celle de manger. Mais il va détourner cette loi de base, ainsi que la loi économique de l'échange. Le banquet humain va se transformer en banquet métaphysique. Il va éventuellement manger non pas les mets exquis qui lui sont interdits mais la dame elle-même, son hôtesse, pour laquelle il va payer, en obéissant à la loi du marché, 20 francs, soit un louis, comme dans le troisième mythe. Cependant, la dame va se couvrir de satin, reprenant à son propre compte le geste protecteur du héros. L'aspect brillant de cette étoffe de soie très fine et lustrée relaie la lueur qui accompagnait la dame au moment où elle adressait son invitation au héros. L'éclairage s'intensifie peu à peu, jusqu'à une surprenante explosion de lumière qui suspend toute certitude de l'épilogue. En effet, à la fin, « on n'a/ jamais pu savoir quoi », on ne sait pas ce qui arrive, le chapeau éclate – « satin – chapeau éclate », mais paradoxalement « c'est/ clair/ comme/ le jour ». Le chapeau sombre se mue en son contraire, une apothéose solaire. L'idée n'est accessible que de cette manière, dans la représentation de son retrait, de sa disparition. D'autres mots du feuillet désignent d'ailleurs différents avatars modernes de l'idée de représentation : « cadeau », « réclame », « décoration », « serment », « suffrage ».

Par sa forme, le chapeau évoque, comme l'a vu Eric Benoit, des formes phalliques, d'élévation, ainsi que des formes vaginales, matricielles, de la profondeur. En tant que tel, il signifie la réversibilité des deux abîmes célébrés dans *Un coup de Dés*. Contenant la tête, le chapeau est un symbole du cerveau que celle-ci contient. Mais en tant que prolongement de la tête, le chapeau est aussi une métonymie du corps. Cet accessoire de mode reflète donc, comme le note aussi Mary Shaw, l'identité des contraires, de l'intérieur et de l'extérieur, du féminin et du masculin, du corps et de l'esprit, et partant l'architecture même du « Livre », les relations entre ses multiples aspects[2].

---

[1] Stéphane Mallarmé, « Sur le chapeau haut de forme », *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 665. Mallarmé donne une réponse bien fournie, curieuse et pleine d'humour, à la question apparemment futile concernant la laideur de cet accessoire de mode, lancée par *Le Figaro* en janvier 1897. Cette réponse n'arrive pas à une date sans importance, puisque l'enquête du journal auprès de plusieurs personnalités parisiennes est déclenchée par la célébration du soi-disant centenaire du chapeau haut de forme.

[2] Sur le symbolisme du chapeau haut de forme, voir l'étude fondatrice de Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé*, *op. cit.*, pp. 200-202 et l'étude exhaustive d'Eric Benoit, qui lui consacre un chapitre entier dans *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, *op. cit.*, pp. 237-245.

Lors des séances du « Livre », l'opérateur, tel un prestidigitateur, utilise aussi un chapeau. Ce n'est pas étonnant s'il est mentionné dans le feuillet qui suit l'élaboration très schématique du mythe de « l'Invitation » (*f° 221 [170 (A)]*)[1]. Ce feuillet présente un rapport symétrique entre l'opérateur et ses assistants : ceux-ci doivent payer 20 francs « le prix/ fictif/ de l'Invitation », le prix que le héros paie pour la dame dans le mythe, pour pouvoir écouter la lecture du « Livre ». Cette situation inverse établit l'identité de la dame et du public qui représente la foule (« ces 12 <places> ici représentatives/ de la totalité »). Dépersonnalisant l'opérateur qui se confond à n'importe lequel individu anonyme de la métropole, le chapeau devient ainsi un médiateur entre l'Idée et la foule. C'est pourquoi, en approfondissant le sens secondaire du mot « foule », celui de « presse des feutres », car « foule » est aussi un terme de chapelier, que Eric Benoit peut écrire que le chapeau est « (aussi, justement, par sa forme en cylindre ou coupole ou haut de forme) l'un des foyers où la foule peut converger, se projeter, et se reconnaître transfigurée en sa dimension spirituelle »[2].

La manière dont le lecteur utilise son chapeau pendant les séances est peut-être suggérée dans le *f° 222 [171 (A)]* : « […] toutes les questions traitées,/ par quelqu'un qui les réduit à son/ Chapeau][façon de tout rendre vierge – ce qui est extérieur au poème ». La pantomime du « Chapeau » (avec majuscule) est l'équivalent visuel de l'opération du « Livre ». Le geste du lecteur opérateur qui couvre sa tête du chapeau, peut-être à la fin de sa lecture, montre la transmutation qui vient d'avoir lieu, de la totalité du monde en l'unicité du « Livre ». Ce geste fait écho à celui du héros qui couvre la dame de son chapeau. A l'explosion du chapeau dans le mythe va correspondre alors la diffusion éditoriale du livre, semblable à un feu d'artifices : « nombre de lecteurs/ édition – feu d'artif » (*f° 103 [81 (B)]*).

La séance

Dans le grand échafaudage fragmentaire du « Livre », on peut voir que plusieurs figures pivot sont censées créer un effet de miroir entre les situations théâtrales décrites par les textes et les séances de lecture mises en place par l'opérateur. Ces figures sont soit des motifs géométriques comme la diagonale et la croix, soit des animaux d'un bestiaire personnel, simplifié, mais hautement symbolique, témoignant aussi de l'important travail du boniment

[1] Le chapeau est aussi mentionné dans le *f° 189 [148 (A)]* : « Toute la modernité est fournie par le lecteur. Le chapeau – etc. ». Comme le note Benoit, le chapeau représente le mariage du monde et de l'idée, de l'actuel et de l'éternel, conformément à la conception baudelairienne de la beauté.
[2] Eric Benoit, *op. cit.*, p. 240.

poétique sur la matière brute que propose le spectacle raconté, et enfin, des figures hétérogènes appartenant au monde des spectacles et à la vie moderne, comme le lustre, le rideau, le louis, le chapeau ou le navire. Toutes ont des équivalents dans les séances de lecture, auxquels elles sont liées en tant que doubles ou métaphores. Toutes réunissent des contraires dont il s'agit de démontrer l'essentielle identité. Les séances du « Livre » réalisent une configuration complexe de figures, non seulement dans la synchronie d'une seule séance ou même moitié de séance, mais aussi dans la diachronie d'une série de doubles séances comprises dans un cycle, et démontrent les rapports d'identité qui existent entre elles. De manière plus générale, les séances doivent aussi établir une corrélation entre les figures pivot et l'architecture du « Livre » que ces figures mettent en abyme. La plus importante fonction de ce tissu d'accords est pourtant sociale : grâce à la création d'un rite moderne rallier les gens et ressouder le lien social.

Examinons rapidement une figure qui a été peu discutée dans ce chapitre consacré au « Livre ». Au cours de cette étude, nous avons pu constater qu'elle occupait une place centrale dans les textes poétiques de Mallarmé, dans *Poésies* et *Un coup de Dés*. Figure capitale dans le paysage artistique de l'époque, dans certaines réunions d'artistes qui voulaient ainsi fédérer les arts et proposer un modèle de communauté à la jeune société républicaine, le bateau se voit attribuer dans le « Livre » une place apparemment secondaire. Seul le troisième mythe adopte comme décor un paysage maritime. Lors d'une séquence dioramique, le poème décrit un navire qui revient, peut-être visible aussi sur la toile dioramique, « quelque nef, ville flottante/ […] – plus ville du poète futur ». Métonymie de l'église, cette nef suggère un ralliement de la foule et une quête spirituelle. Comportant une architecture exceptionnelle, la nef évoque aussi, comme la « ville » à laquelle elle est associée, la cohésion sociale, une société bien agencée où le poète peut enfin trouver sa place, ou bien à la construction de laquelle il a pu apporter une contribution fondamentale. A la fin des notes concernant le troisième fragment poétique, le palais du décor sera de nouveau comparé à un bateau : « de la tente au/ palais – (ou vaisseau) ».

Toutefois, le mot « yacht » est assez fréquent dans certains diagrammes qui esquissent des rapports entre différents motifs ou aspects du « Livre », comme par exemple dans le *f° 219 v° [168]* qui propose deux diagrammes symétriques :

« chasse yacht enterrement baptême

guerre marriage

– guerre

gu
bal – repas bombe
vol
bal repas désert feu d'artif. ».

Dans un autre feuillet « chasse » et « yacht » sont étroitement associés et désignent probablement les séances ou le contenu des lectures pendant une année : « 3 séances ou 6 demi séances/ par an][soit chasse-yacht » (*f° 237 [184 (A)]*).

Pourquoi Mallarmé choisit-il ce terme ancien, attesté à la fin du XVIe siècle, et désignant à l'origine un bateau pour la chasse, mais dont le sens actuel de navire de plaisance à voiles ou à moteur date seulement du XIXe siècle, sous l'influence des pratiques anglaises[1] ? Ce terme cosmopolite, relevant de la sphère privée et indiquant une certaine aisance, appartient sans doute à la vie moderne, échappe à l'usage commercial et à l'expansion coloniale, donc à toute connotation nationaliste, enfin, il rappelle les courses nautiques et la concurrence sportive. Ce dernier sens est important pour le « Livre » où les relations entre les différents fragments du texte sont souvent décrites comme un concours : « démontrer que ces trois œuvres concurrentes sont la même, et du même » (*f° 256 [200 (A)]*). La conception du « Livre » sous forme de concours démontre une fois de plus sa visée de devenir une œuvre populaire. Nous allons y revenir dans notre discussion ultérieure de la « séance ».

Quelques notes concernant l'aspect de feuille et son développement comparent explicitement le livre à un yacht et montrent de nouveau à quel point il devient essentiel de montrer les feuilles du « Livre » aux spectateurs : « 2 la page/ converti en la feuille – yacht » (*f° 103 [81 (B)]*) ou encore « le développement **/ […]/ **voile, un des aspects du livre yacht » (*f° 116 [93 (A)]*). La manipulation des feuilles du « Livre », commentée par un boniment poétique ou tout simplement accompagnant la lecture du texte poétique, devient un élément clé dans la construction du sens du spectacle.

Cette figure du livre yacht s'impose de soi, car elle a été consacrée par la vie publique et l'œuvre de Mallarmé. Dans sa lettre autobiographique à Verlaine, publiée en 1887, il se décrit déjà comme un passionné de la voile : « là [à Valvins] je m'apparais tout différent, épris de la seule navigation fluviale. J'honore la rivière, qui laisse s'engouffrer dans son eau des journées entières sans qu'on ait l'impression de les avoir perdues, ni une ombre de remords. Simple promeneur en yoles d'acajou, mais voilier avec furie, très fier de sa flottille »[2]. A cet aveu

[1] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* III, pp. 4145-4146.
[2] Stéphane Mallarmé, Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, *op. cit.*, pp. 588-589.

viennent s'ajouter au fil des ans des tableaux et des photos représentant Mallarmé sur son voilier qui porte comme nom les suggestives initiales du poète (S. M.)[1], ainsi que des hommages où de jeunes admirateurs comme Valéry immortalisent cette posture du « Maître »[2]. L'œuvre publiée de Mallarmé, ses poèmes et surtout *Un coup de Dés* raffermissent aussi la valeur emblématique de la figure du bateau.

Dans le « Livre », la nef représente l'aventure personnelle du poète, certes, mais une aventure qui est indissociable de la destinée sociale et de la construction d'un lien communautaire. Comme le chapeau, le livre yacht symbolise la totalité des relations du « Livre », en associant la monstration des feuilles pliées et dépliées, unies, contrastées et échangées, à la lecture d'un nombre bien défini de fragments poétiques concurrents.

Plusieurs feuillets nous incitent à penser que Mallarmé a eu l'idée d'organiser les séances sous forme de jeux sportifs, où l'opérateur remporterait chaque fois le prix de mille francs :

« chacun des six concurrents
trois pour une œ – 3
pour l'autre s'en retire
avec son prix de *mille*
francs et c'est le même
d'où 6000 f

qui seul a eu l'idée
de – de – ces jeux –
ces – » (*f° 101 [80 (B)]*)[3].

Comme Brecht dans les années 1920[4], Mallarmé semble vouloir s'inspirer du modèle d'une compétition sportive :

« On a ainsi 4 volumes, 5 fois.
c. à d. une fois (quadrige) les 4
premiers volumes, <u>et ainsi de</u>
concurremment,

[1] Comme *La Barque de Mallarmé*, tableau de Berthe Morisot qui date de 1893.
[2] Dans l'album de vers autographes que les mardistes remettent en hommage à Mallarmé le 23 mars 1897, Valéry évoque, dans un sonnet intitulé « Valvins », « la fluide yole à jamais littéraire » du poète. Un hommage de Paul Margueritte qui date de l'été 1895, publié dans *L'Echo de Paris*, dresse aussi le portrait du poète en navigateur : « Aux jour de vent, une seule voile penche son aile, rase les minuscules vagues, aile blanche d'oiseau ou de poète que tout un pays connaît et salue : votre barque, Stéphane Mallarmé » (cité dans Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 413).
[3] On retrouve la même conception des séances dans le *f° 116 [93 (A)]* (« 3 concurrents »), le *f° 164 [129 (A)]* (« *Etablir une sorte de concours* »), le *f° 211 [163 (A)]* (« 3 concurrents »), les *ff°s 227-228 [175 (A)-176 (A)]* (« concurremment », « 4 concurrents »), les *ff°s 234-235 [182]* (« 3 concurrents ») et les *ff°s 256-257 [200 (A)-201 (A)]* (« œuvres concurrentes », « Œ./ concurrente »).
[4] Voir les textes de Brecht « Le théâtre, institution sportive » et « Du théâtre considéré comme un sport », *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard et L'Arche, 2000, pp. 45-48.

suite jusqu'à des quatre
livres
œuvres qui sont chacunes en
cinq volumes : et ainsi de suite,
jusqu'à épuisement du tout, en
Pièce
tant qu'une Pièce quadruple en juxtaposée
en
cinq actes, ou séances, jusqu'à épuisement du tout. Tandis qu'alors il
se manifestent qu que ce sont quatre
(*f° 227 [175 (A)]*)
livres (de quatre concurrents)
Chacun en 5 volumes »
(*f° 228 [176 (A)]*).

Rappelons que les Jeux Olympiques ont été rénovés par Pierre de Coubertin en 1893 et que les premiers Jeux se sont déroulés à Athènes en 1896 et les seconds à Paris en 1900. Ils avaient comme but de réunir les représentants des nations du monde tous les quatre ans et fonder grâce à des « luttes pacifiques et courtoises » « le meilleur des internationalismes ». Le sport devait dorénavant jouer un rôle primordial « dans l'éducation des peuples modernes » et aboutir à une réforme pédagogique profonde[1]. Les Hydropathes avaient eux aussi mis en place des joutes poétiques sur le modèle du tournoi médiéval dont des réminiscences se retrouvent aussi dans les propos de Coubertin de 1894, dans l'utilisation de termes comme « chevaleresque » ou « courtois ». Retenons le caractère démocratique et fédérateur de ces rencontres.

Déjà dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé identifiait à plusieurs reprises lecture et conférence (« lecture » en anglais) : « *Poe eût lecturé, devant Whistler* », « *lecturer* », « *La Conférence, cette fois lecture, mieux Discours, me paraît un genre à déployer hors frontières* »[2]. En avril 1894, la conférence sera publiée dans *La Revue blanche* sous le titre significatif « Lecture d'Oxford et de Cambridge. La Musique et les Lettres ». Comme le donne à entendre Mallarmé lui-même, soucieux de l'effet de ses paroles sur son auditoire, son but n'est pas de faire une dissertation ou un cours, et encore moins de donner une leçon, mais de tenir un « discours », d'initier un « entretien », une « causerie » : « causer comme entre gens, pour qui le charme fut de se réunir »[3]. Mallarmé se sert du mot anglais, qui désigne un discours (scolaire) destiné à instruire, et même une remontrance, pour préciser le sens qu'il

[1] Les citations sont extraites de la circulaire envoyée par Coubertin aux sociétés de sport françaises et étrangères le 15 janvier 1894 (« Jeux olympiques », *Encyclopaedia universalis* 13, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 2008, p. 551).
[2] Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, pp. 63, 70 et 77. La première et la dernière référence font partie de l'introduction et la conclusion en italiques, écrites par Mallarmé pour la publication dans *La Revue blanche*.
[3] *Ibid.*, p. 70.

donne à sa pratique, alors très à la mode dans le monde littéraire. En refusant le sens didactique, il revient d'ailleurs à un sens ancien du mot « conférence », celui étymologique de « confrontation », de « réunion », mais aussi celui de « discussion de plusieurs personnes sur un sujet ». Mais en faisant de la sorte, il modifie aussi, en même temps, le sens du mot « lecture » en français. Certes, il remet à l'honneur dans la sphère publique la lecture à haute voix qu'on pratiquait dans le privé ou dans les théâtres comme moyen de prédiffusion. Mais la lecture ne sera pas uniquement une pratique de lecture à haute voix et de prédiffusion. Elle deviendra avant tout, comme le dit Mallarmé lui-même une démonstration, une dé-monstration, à laquelle doivent participer les assistants.

La signification sociale du mot « séance » a été bien étudiée par Christian Biet à partir du théâtre du XVIIe siècle, dans « Anciens et nouveaux aèdes. Les dialogues dans la séance, histoire d'une amnésie 1610/1970 »[1]. Même s'il a été popularisé par le cinéma, le terme était auparavant employé pour le théâtre et d'autres spectacles. L'un de ses sens premiers est celui de « réunion des membres d'une assemblée, d'une compagnie », demeuré usuel en français contemporain[2]. La séance ne se réduit donc pas à la représentation scénique, mais inclut le dialogue entre les différentes instances présentes dans le lieu théâtral, plus ou moins difficile à ajuster à la représentation donnée par les comédiens, dont le rôle central ne va pas de soi. La manière dont la représentation s'approprie les dialogues qui se nouent pendant la séance, alors même qu'elle essaie de faire taire les spectateurs et de captiver leurs regards, joue un rôle politique majeur dans la cité : « le public est convoqué afin que surgisse une union »[3]. Mais en même temps, rendre aux spectateurs un rôle actif de citoyens est une question problématique pour les praticiens du théâtre, parce que ce processus risque de réduire l'impact de la représentation dramatique, voire de la saboter complètement :

> « Parallèlement, les praticiens du théâtre, qui pourtant se trouvent dans la nécessité politique de convoquer et de faire agir les spectateurs pour leur rendre leur statut public de public et ensuite de citoyens dans la cité, conservent, peut-être plus que les expérimentateurs du XVIIe siècle, l'idée qu'il faut des frontières stables entre eux et les autres instances, de peur de perdre la partie de la représentation. On en arrive ainsi à ces paradoxes : comment rendre le spectateur actif tout en le gardant muet ? Comment le persuader de prendre la place des instances représentées plus hors du théâtre que dans le théâtre ? Ou comment, à la rigueur, donner au spectateur une place *limitée*, où il interviendra parfois et sur injonction dans le bâtiment de théâtre, afin que soient préservées les représentations, les démonstrations, l'impact des performances et pour

[1] Publié dans Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, éd., *Dialoguer. Un nouveau partage des voix* I, *Etudes théâtrales* 31/2004, pp. 201-212.
[2] Alain Rey, éd., *Dictionnaire historique de la langue française* III, p. 3467.
[3] Christian Biet, *op. cit.*, p. 209.

tout dire l'art dramatique ? »[1].

Bien avant le théâtre d'avant-garde du XXe siècle, Mallarmé se confronte à un problème similaire dans la préparation des séances de lecture du « Livre ». Il semble y trouver une solution en mettant au point des rapports multiples, mais bien précis entre le texte, le lieu de spectacle et le public. L'objectif ultime des séances est d'unifier la foule disparate et cet objectif devrait être atteint seulement de manière indirecte, selon le principe de représentation. La nature de cette représentation pourrait être décrite de la manière suivante : le prix de l'invitation de mille francs correspondrait à mille volumes édités et donc a mille lecteurs potentiels. S'ils jouissent d'un certain prestige social pour pouvoir véritablement garantir la valeur du « Livre », les invités du poète ne constituent pourtant pas une élite imperméable. Au contraire, une circulation constante a lieu entre les assistants et la foule extérieure. Une fois sa représentation terminée, un assistant retourne dans la foule et quelqu'un d'autre vient prendre sa place. Comme l'écrit Mallarmé dans le *f° 241 [188 (A)]*, les assistants sont « des passants ». Peut-être le poète a-t-il songé à rassembler une foule, mais seulement dans la diachronie des séances : « 72 sièges/ en une saison/ ou 12 x 6/ x 2 = 144 (12 x 12) ou foule][par an » (*f° 239 [186 (A)]*)[2]. Chaque réception individuelle contribue ainsi à la construction d'une architecture artistique commune, indépendamment de tout jugement esthétique et de tout débat qui pourrait s'ensuivre, mais que le « Livre » n'empêche surtout pas de se développer. A l'heure où se développent les moyens de communication de masse, Mallarmé a l'ambition de toucher le plus grand nombre de gens et de rivaliser avec le journal, sans rabaisser pour autant ni l'art littéraire ni les arts du spectacle.

[1] *Ibid.*, p. 208.

[2] La même indication apparaît aussi dans les *ff^os 234-235 [182]*. Sur l'impossibilité d'un rassemblement universel de la foule et sur la clôture totalitaire et mortifère du système qu'un tel rassemblement pourrait générer, voir l'analyse d'Eric Benoit, « Aristocratie et Démocratie : les assistants, "représentatifs", *op. cit.*, pp. 421-427.

4. *Le Mur*

« Bourgeois, tandis que tu reposes,
L'esprit fermé, les yeux ouverts,
A la syntaxe, de travers,
On fait dire d'étranges choses »[1].

[1] *Le Mur* 6.69.

4.1. La lettre déchirée

Dans ses notes préparatoires, le « Livre » de Mallarmé se présente comme une combinatoire de genres variés, parmi lesquels Mallarmé inclut le journal. Le journal désigne donc généralement une ou plusieurs parties du « Livre », comme le laisse entendre l'indication suivante :

« fournissant aux deux

pièce journal

Ombre

ballet-tréteau | Ombre | Journal symph.

figures cloître

chant

cloître » (*f° 126 [102 (A)]*)[1].

Néanmoins, le *f° 222 [171 (A)*] rend plus complexe le recours à la forme du journal. Car dans ce feuillet, le journal désigne le « Livre » dans son ensemble, en tant que texte imprimé :

« Pièce

ou

ce dr cette représentation avec concert

poème

dialogue scène et symphonie

pour scène et orch

– occupe le fond de l'Œ –

vers

et comme publiée en livre

journal et vers

s'adapte – à un journal régulier

une fois pour toutes, réduisant et,

tout toutes les questions traitées,

par quelqu'un qui les réduit à son

Chapeau façon de tout rendre

vierge – ce qui est exté-

rieur au poème ».

La forme ultime de l'Œuvre serait le journal régulier, journal comparable à plusieurs hebdomadaires de l'époque qui contiennent des vers et des comptes-rendus de spectacles, à

[1] On trouve d'autres références au journal dans les ff^os *88 [66 (B)]* (« mon journal ») ; *128 [104 (A)]* (en tant que sous-genre du « Livre ») ; *130 [106 (A)]* (sous-entendu dans « articles ») ; *197 [151 (B)]* (dans une liste qui relie « livre » et « journal » à « an ») : « livre/ journal/ an/ à/ vers/ jour »). Enfin, le *f° 257 [201 (A)]* mentionne « la possibilité d'insérer/ journal/ – publicité » dans les feuilles qui ne seront pas imprimées.

commencer par le journal que le poète a rédigé lui-même de septembre à décembre 1874, *La Dernière Mode* : *L'Hydropathe* (1879-1880), *Le Chat Noir* (1882-1895), *Le Courier Français* (1884-1913), ou encore *Gil Blas illustré* (supplément du quotidien du même nom, 1891-1903)[1]. Cette forme de publication – régulière – suggère que Mallarmé a envisagé un parallélisme avec les séances de lecture, elles aussi périodiques, cette temporalité divisée de la sorte relevant d'une pensée du rythme généralisé et applicable à toutes les composantes de l'œuvre. Ce que confirme la comparaison qu'esquisse le poète entre l'adaptation de l'œuvre à un journal régulier et le geste par lequel « quelqu'un » réduit à son Chapeau toutes les questions traitées et rétablit ainsi la virginité de l'au-delà du texte.

Le journal et le chapeau sont tous les deux des produits, voire des symboles privilégiés de la société démocratique. « Quoi, s'écrie Mallarmé dans sa réponse à l'enquête du *Figaro* sur le haut de forme, – il commence, seulement, dans sa diffusion furieuse, à faucher les diadèmes, les plumes, et jusqu'aux chevelures : il continuera ! »[2]. Le chapeau haut-de-forme supprime les marques aristocratiques et institue une identité entre les individus.

De son côté, le journal, que Mallarmé décrit dans *Divagations* comme un « lambeau » ou comme un « point de départ » du livre « lui suprême », menace de remplacer le livre, car il présente maint avantages[3]. Tout d'abord, il dispose d'une mobilité extraordinaire qui stimule la rêverie, alors que personne ne pense aux différents « aspects » que peut prendre l'extérieur d'un livre au moment de sa lecture. Le journal du poète s'envole près des roses du jardin, « jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule ». Il reste là, « développé parmi le massif », perdu dans la nature qu'il s'efforce à cacher, « développé » comme les pétales des roses, mais assimilable à ces « paroles fleurs » muettes. Par son extérieur animé, le journal constitue, comme les roses, un équivalent mimique de la parole. Il se tient à proximité de la parole vive, ce qui est un tableau poétique, mais en somme très réaliste du journal de l'époque. En effet, le discours médiatique met de plus en plus l'accent sur la chose vécue, il se veut une chambre d'échos et s'inspire du modèle conversationnel[4]. Ce qui attire pourtant Mallarmé,

[1] Tous ces périodiques sont des hebdomadaires illustrés. *La Dernière Mode, Le Chat Noir* et *Le Courrier Français* comportent 12 pages, *L'Hydropathe* 4 et *Gil Blas illustré* 8 pages.
[2] Stéphane Mallarmé, « Sur le chapeau haut de forme », *op. cit.*, p. 665.
[3] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, pp. 224-225. Toutes les citations sont extraites de ces pages.
[4] Jules Claretie voit dans le journal un « Gargantua de la causerie » et constate que la causerie actuelle, qui n'est même plus l'ombre de la conversation qui faisait la gloire des salons aristocratiques d'autrefois, copie le discours médiatique. Elle « se compose des bons mots de la gazette du matin ou de la nouvelle de la feuille du soir répétés simplement et récités par ceux qui se taillent de l'esprit tout fait dans la chronique » (*La Vie à Paris 1880*, Paris, Victor Havard, 1881, p. 2). Sur les formes conversationnelles qu'adopte le journal, voir Marie-Eve Thérenty,

c'est l'imitation de ce trait par la forme du journal.

« La feuille étalée, pleine », non encore pliée, que Mallarmé envisage d'utiliser comme unité de base du « Livre », celle aussi de tout livre au moment de son impression, semble faciliter « l'improvisation » au moment de la rédaction, le collage de « placards joints bout à bout, épreuves »[1]. La composition du journal inspire donc une poétique de la rubrique et du fragmentaire, de même qu'une poétique du collage et du montage, que Mallarmé lui-même s'efforce de mettre en œuvre, à sa manière, dans le volume des *Divagations*.

Le quotidien s'adresse à tout le monde et il a un charme de féerie populaire. Il donne à voir notamment un spectacle hautement « moral », la lutte des premiers articles pour atteindre au « désintéressement » et « comme par un feu électrique » renvoyer « la servitude originelle, l'annonce, en quatrième page, entre une incohérence de cris inarticulés ». Il montre le combat tenace de deux *états* du langage[2].

Cet antagonisme-là rappelle un autre[3]. En révélant les ébats de la fiction, « triomphant à des lieux principaux, jusqu'au sommet », c'est-à-dire en donnant à « la fiction proprement dite ou le récit imaginatif » une place plus importante qu'à « l'article de fonds, ou d'actualité, apparu secondaire », le journal de l'époque, caractérisé par une surproduction, annonce, selon Mallarmé, « un concours pour la fondation du Poème populaire moderne, tout au moins de *Mille et Une Nuits* innombrables : dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera »[4]. Les propos du poète, qui attirent l'attention sur la polyphonie du journal, reflètent bien la place qu'occupe encore la littérature dans le journalisme à la française, et prolongent la foi romantique dans le « livre quotidien », que George Sand conçoit dès 1831 comme un instrument de démocratisation des masses et de progrès social : « Créer un immense journal à très bon marché, c'est excuser et satisfaire le besoin de savoir ; c'est associer à la vie intellectuelle beaucoup d'êtres qui ne pouvaient y atteindre »[5].

Si bien qu'il devient tout à fait légitime de se demander si le journal ne va pas finir par remplacer le livre. C'est justement la question qui préoccupe Mallarmé dans « Le Livre, instrument spirituel », où le poète s'applique à étudier le signe distinctif du pliage et où *Un coup de Dés* est indirectement présenté comme un travail inspiré par la composition du

---

« Le mode conversationnel », *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007, pp. 174-184.

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations*, *op. cit.*, pp. 224-225.

[2] Dans « Crise de vers », rappelons-le, Mallarmé distinguait « le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (*op. cit.*, p. 212).

[3] Il est décrit dans un article antérieur des *Divagations*, « Etalages », *op. cit.*, pp. 221-222.

[4] *Ibid.*, p. 222.

[5] George Sand, *Correspondance* VII, Paris, Garnier, 1970, p. 846.

journal.[1] Tant que le format du livre sera insignifiant et que le livre restera « le déversoir, indifférent, où se vide » le journal, rien ne plaide en faveur d'une supériorité du livre :

> « Spectacle, certainement, moral – que manque-t-il, avec l'exploit, au journal, pour effacer le livre : quoique, visiblement encore, d'en bas ou, plutôt, à la base, l'y rattache une pagination, par le feuilleton, commandant la généralité des colonnes : rien ou presque – si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre… »[2].

La menace qui pèse sur le livre en cette fin de siècle est due à l'invention des média de masse, du journal populaire accessible à tout le monde à un prix modique, dans lequel la littérature ne s'affirme plus comme un modèle cognitif. Comme l'a montré Peter Sloterdijk dans *Règles pour le parc humain*, l'avènement du système médiatique remet en question le modèle humaniste du livre comme lettre créatrice d'amitié. La synthèse politique et culturelle ne peut plus se faire désormais sur le modèle de la société littéraire, comme l'envisage l'Etat national, autour de lectures canoniques suscitant l'amour des lecteurs pour les émetteurs qui les inspirent, devenant ainsi une alliance d'amis partageant un même état d'esprit :

> « les grandes sociétés modernes ne peuvent plus produire que marginalement leur synthèse politique et culturelle par le biais des médias littéraires, épistolaires et humanistes. Cela ne signifie en aucune manière que la littérature soit arrivée à son terme, mais elle s'est affinée pour devenir une sous-culture *sui generis* et les jours sont révolus, où on la surestimait en la considérant comme le vecteur des génies nationaux. La synthèse sociale n'est plus – pas même en apparence – essentiellement une affaire de livres et de lettres. Aujourd'hui, de nouveaux médias de la télécommunication politico-culturelle ont pris la tête du mouvement, ils ont réduit à une dimension modeste le schéma des amitiés nées de l'écrit. Nous avons quitté l'ère de l'humanisme des temps modernes, considéré comme un modèle scolaire et éducatif, parce que l'on ne peut plus maintenir l'illusion selon laquelle les grandes structures politiques et économiques pourraient être organisées selon le modèle amiable de la société littéraire »[3].

En France, le modèle du livre-lettre commence à être contesté au moment même où il s'affirme dans le cadre du système éducatif de l'Etat national. A ce phénomène contribue incontestablement la transformation du journal en un moyen de communication de masse. A partir de l'année 1863, lorsque Moïse Millaud crée *Le Petit Journal*, quotidien à un sou accessible aux classes défavorisées, voit le jour un discours médiatique dont le développement sera favorisé par l'industrialisation de la presse et la multiplication des titres, suite à la loi sur la liberté de la presse de 1881 :

> « Pour la première fois […] le journal mérite pleinement d'être qualifié de moyen de

[1] Il semble donc légitime de se demander si les onze doubles pages d'*Un coup de Dés* plus les couvertures ne correspondent pas aux douze feuilles habituelles d'un hebdomadaire illustré.
[2] Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, p. 225.
[3] Peter Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 13-14. Sloterdijk choisit comme dates limites des humanismes nationaux la Révolution française et la fin de la Seconde Guerre Mondiale : « De fait, ces humanismes nationaux amateurs de lecture ont connu leurs grandes heures entre 1789 et 1945 » (*op. cit.*, p. 12).

communication de masse. C'est aussi le moment où les titres se multiplient, où les tirages s'accroissent à un rythme plus rapide qu'au cours de la première moitié du siècle, où apparaissent et se consolident une multitude de publications spécialisées, où les entreprises de presse, les plus grandes du moins, deviennent des entreprises industrielles »[1].

Un grand changement de paradigme s'amorce à la fin du XIXe siècle. Le journalisme se professionnalise sous l'influence des modes d'information anglo-saxons, privilégiant les formes réalistes d'écriture comme le reportage, nouveau genre journalistique basé sur l'observation. Le journalisme d'information se détache peu à peu de la littérature, même si de nombreux quotidiens, comme *Le Journal*, créé en 1892 par Fernand Xau, dont le tirage, dès 1894, dépasse 300 000 exemplaires, continuent de croire au pouvoir de la littérature à dire le monde et publient dans leurs premières pages des contes, des saynètes et d'autres récits brefs dus à des écrivains d'élite[2].

Un feuillet des *Notes en vue du « Livre »*, le *f° 77 [58 (B)]*, montre que Mallarmé refuse d'adopter le modèle du livre-lettre pour le « Livre » au profit d'une apparition scénique.

« Lect
je fais donc moi
pour le plaisir de me
montrer. sous un
prétexte cela –
le livre
lettre.
<u>au monde</u>
car
je pourrais me servir
précisément du livre pour
le propager – je ne veux,
m'arrête là
– parais soit ! »[3].

Le poète a fait la preuve, sur un mode ludique toutefois, dans *Les Loisirs de la poste* et dans le manuscrit des *Récréations postales*, que ce modèle concurrent fonctionne toujours, mais qu'il est dépendant de la parole vive ou du geste d'un destinataire[4]. Le modèle perdure,

[1] Marc Martin, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 16. Sur la naissance et l'évolution du discours médiatique, voir Marie-Eve Thérenty, « Histoire du quotidien », *La Littérature au quotidien*, *op. cit.* pp. 27-45.

[2] Pour une étude nuancée des interactions multiples entre fiction et information dans le journalisme à la française, se référer au livre de Marie-Eve Thérenty, *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*

[3] On préfère la lecture de Bertrand Marchal à celle de Jacques Scherer (dont les variantes sont : « plaisir de mes membres », « pourrais ne savoir » et « m'arrêter »).

[4] Une position intermédiaire est représentée par Théodore de Banville qui inaugure dans le quotidien *Gil Blas* du 7 janvier 1883 sa série de « lettres chimériques », lettres ouvertes écrites au contemporain : « Voici des lettres qui, si vous le voulez, sont bien des lettres, dans le sens absolu de ce mot comminatoire, mais dont l'existence n'a rien de réel, et demeure toute idéale. Je veux dire par là qu'elles n'ont jamais été revêtues d'un timbre de

mais il est ressenti comme précaire et insuffisant.

Ecrire et publier est une affaire de plaisir narcissique. Au lieu de le propager par l'intermédiaire de l'écrit, l'auteur doit en faire l'objet d'une monstration antérieure à toute publication. Mallarmé envisagera ce spectacle comme une mise en scène de la disparition de l'auteur et du devenir anonyme de l'œuvre. Un individu exceptionnel devient un individu comme tous les autres, avec lequel tout le monde peut s'identifier. La mise en question du modèle communautaire du livre-lettre passe chez lui par la théâtralisation du journal et la mise en espace d'une œuvre fragmentaire directement inspirée par la matrice journalistique[1].

Mallarmé n'est pas le seul à jeter le discrédit sur le modèle social de l'écrit qui s'adresse à une foule de lecteurs inconnus dans l'espoir de pouvoir les réunir autour d'un ensemble cohérent d'idées fondamentales. Le doute quant à l'efficacité d'une telle recette provient du monde même du journal, plus précisément du journal qui est le produit d'un lieu de spectacle, le cabaret artistique montmartrois, et qui est donc étroitement lié à cette forme de sociabilité que représentent les réunions d'artistes et de journalistes dans les dernières années du XIXe siècle. Le cabaret des Quat'z'arts invente une mise en scène originale du journal sous la forme d'un journal mural, appelé déjà à l'époque « journal-paroi », et intitulé significativement *Le Mur*.

Léon Xanrof en fera l'éloge dans *Le Figaro illustré* de juin 1896 : « […] *Le Mur*, journal-paroi, curieuse et unique invention : une tablette recouverte d'étoffe rouge, où chacun peut épingler son dessin ou son article, qui ne resteront affichés qu'un jour »[2]. Cette description est quelque peu inexacte, car si tout le monde peut participer à la création, une seule personne est chargée de collecter les feuilles et de les épingler au tableau : le rédacteur en chef du jour. Quatre fois par semaine au début, mais bientôt quotidiennement, avant le début de la soirée, un artiste attitré du cabaret rassemble les vers et les dessins préparés à l'avance ou griffonnés rapidement sur des feuilles de papier de taille différente et de forme irrégulière, et les épingle au hasard sur une tablette recouverte d'étoffe rouge sur un mur du

---

trois sous, ni enfermées dans des enveloppes gommées, ni même écrites sur le papier spécial affecté à ce genre de compositions, ni surtout envoyées à leurs titulaires » (« Lettres chimériques », *Gil Blas* du 7 janvier 1883). Banville a recours à l'ancien modèle, la lettre idéale, mais l'applique à un support moderne, un quotidien mondain.

[1] On retrouve le refus du livre-lettre chez un auteur contemporain, Denis Guénoun, qui dans sa *Lettre au directeur du théâtre*, incite celui-ci à déchirer sa lettre sur la scène et à jeter ses morceaux à la foule spectatrice. L'enjeu est bien le même que chez Mallarmé : la création d'une communauté, l'unification de la foule disparate à l'aide d'un texte polyphonique : « qui écrit, lui dit-il, est déjà plusieurs,/ un attroupement, une foule […] Prends le texte, romps-le, dénude les bouts […] prends la missive/ entremetteur/ lance-la déchirée au bel amant public que la salle couve » (*op. cit.*, pp. 87 et 90). Cette injonction fait partie du texte même qui devrait être éparpillé.

[2] Léon Xanrof, « Cabarets de Montmartre », *Le Figaro illustré*, juin LXXV, 1896.

cabaret. Les rédacteurs, appelés aussi semainiers, sont sept poètes chansonniers qui collaborent régulièrement au *Mur* : Numa Blès, Hugues Delorme, René Dubreuil, Yon Lug, Charles Quinel, Gaston Sécot, Edmond Teulet. Les relations entre ces rédacteurs deviennent elles-même le sujet du *Mur* (fig. 2).

En 1991, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum a pu acquérir trois albums qui contenaient plus de 1500 pièces du *Mur*. Deux de ces albums étaient organisés chronologiquement et comportaient beaucoup de pages datées de l'époque. Par contre, les contenus du troisième album n'étaient pas classifiés selon un ordre précis[1].

Semblable à un collage, *Le Mur* tel qu'on le connaît aujourd'hui rassemble des fragments d'une grande invention formelle, tels que des parodies, des calembours, des rébus qui reflètent la vie politique, artistique et quotidienne de l'époque, des poèmes, des feuilletons inachevés, des fables express (ou fables courtes avec une pointe finale), des dessins biographiques appelés images d'Epinal, des partitions musicales, des caricatures des artistes du *Mur* et d'autres personnages, des bandes dessinées, des photos, des « perles » (faits divers découpés dans des journaux auxquelles on rajoute des commentaires ironiques), de fausses nouvelles, des publicités, de la correspondance. Les productions sont inscrites sur des supports variés, tels que du papier simple, du papier à musique ou du papier à lettres, ou encore sur des feuilles d'addition. Enfin, *Le Mur* fait de l'improvisation et de l'inachevé une œuvre en soi et, comme les futures performances d'avant-garde, il montre le désordre de la création plutôt qu'un résultat final raffiné. L'autoportrait caricatural que l'illustrateur Jules Grün donne dans *Le Mur* montre le vide même de la pensée en train de chercher un sujet, sans pouvoir trouver, dans ce voyage interstellaire, symbolisé par un bateau à voile et un paquebot moderne à vapeur, une idée quelconque à laquelle l'artiste puisse donner forme: « J'ai beau chercher, rien !... Pas une idée !.. Zut pour le Mur …… » (fig 1)[2].

Formule de spectacle qui connaît un grand succès, oubliée par moments, toujours reprise et renouvelée, de 1894 à 1905, *Le Mur* tourne en dérision l'hégémonie de l'écrit, les contenus, les formes d'écriture, ainsi que les conditions de publication et de diffusion du journal, et en général de tout écrit littéraire.[3]

---

[1] Phillip Dennis Cate et Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, p. 211. Certaines pièces parmi celles qui ont été classées selon un ordre chronologique peuvent parfois poser problème. Ainsi, dans le premier volume, parmi des pièces datant de 1895, on trouve un couplet de Yon-Lug qui porte la date du 15 février 1904 (*Le Mur* 1.199).

[2] Jules Grün, *Le Mur* 4.319.

[3] Sur la mise en question radicale des modes de production, de composition et de réception du journal, voir l'étude pionnière d'Olga Anna Dull « From Rabelais to the Avant-Garde : Wordplays and Parody in the Wall-Journall *Le Mur* », in Phillip Dennis Cate et Mary Shaw (eds.), *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, pp. 199-241 :

A plusieurs reprises, les artistes qui contribuent à la rédaction de ce journal insolite choisissent comme support des enveloppes, du même format que celles que Mallarmé emploie pour ses quatrains-adresses. Ces petites enveloppes ne seront pas remises en circulation pour s'acheminer vers des destinataires identifiables, mais constitueront la matière même du journal. Le recours assez fréquent à ce procédé nous incite à penser qu'il n'est pas fortuit, mais qu'il constitue, au contraire, une façon de remettre en question, ironiquement, l'image de l'auteur et du texte que l'on dit « classiques ».

Dans *Le Mur* du 9 novembre 1895, on pouvait lire deux fragments dus à des auteurs différents, mais dont le sens est proche. Au dos d'une petite enveloppe, l'un d'eux s'est amusé à rajouter une glose ironique à un vers de l'acte II, scène 2, du *Cid* de Corneille, « La valeur n'attend pas le nombre des années » (fig. 3). L'auteur compare ce vers à un « vers mouth », au vermouth qui grise, et le complète par un rébus plus difficile à interpréter, mais censé très probablement évoquer la vie d'artiste, synthétisée en deux mots : crevé ou raté. Tout près, à côté de ce calembour qui mélange mots et images, un quatrain d'Andhré Joyeux décrivait le malheur du poète moderne, en le résumant par le titre d'un recueil poétique de Victor Hugo, *Toute la lyre*[1] : « Regards, œillades, frôlements/ Baisers, caresses, délire,/ Collage, dêche, embêtements,/ Suicide. – Toute la lyre ! – ».

Rappelons qu'Andhré Joyeux, poète-chansonnier au pseudonyme paradoxal (il s'appelait en fait André Lesage), s'est suicidé avant l'âge de trente ans, à cause d'une dépression déclenchée en partie par sa mauvaise gestion du cabaret artistique de L'Ane rouge, qu'il avait acheté au frère de Rodolphe Salis, Gabriel Salis. Ces deux textes poétiques contigus résument en très peu de mots le destin qui guette le poète bohème et toute la distance qui sépare la vie réelle d'un modèle social de réussite. Ils expriment l'ironie vis-à-vis de l'idéal du grand écrivain et, indirectement, de l'œuvre littéraire destinée à durer. En effet, il n'y a rien de plus éphémère que l'enveloppe qu'on déchire et qu'on jette comme un déchet, sans même y jeter un regard.

« Les auteurs du *Mur* sapent non seulement le contenu et la forme des journaux contemporains, mais aussi tout l'appareil qui fait partie de l'industrie de l'édition, tournant en dérision des aspects distincts tels que la censure, l'édition, la publicité, et le marketing » (*ibid.*, p. 210 ; c'est nous qui traduisons). Marie-Eve Thérenty a montré que depuis la création de *La Presse* d'Emile Girardin en 1836, « l'an premier de l'ère médiatique », le journal devient un espace de jeu polyphonique, où contrastent le haut-de-page politique ou économique et la case ironique, fantaisiste et littéraire du feuilleton (*La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, pp. 27-28).

[1] *Toute la lyre* est le titre d'un recueil de Victor Hugo annoncé plusieurs fois de son vivant, mais publié après sa mort. Le choix des pièces du recueil paru en 1888 est dû à Paul Meurice, de même que pour la série de 1893 ou encore pour les ajouts dans l'édition de 1897. Le 17 juin 1893, *La Plume* a organisé un banquet pour fêter la sortie de la troisième série de *Toute la lyre* (*La Pensée*), banquet présidé par Auguste Vacquerie, secondé à sa droite par Rodin et à sa gauche par Mallarmé. Mallarmé et Catulle Mendès ont lu des vers du recueil. Au milieu du restaurant on avait placé une réduction de *L'Apothéose de Victor Hugo* par Rodin.

A d'autres moments, les artistes du *Mur* utilisent des enveloppes pour ébaucher des portraits-charges de poètes-chansonniers ou d'amis présents, ou encore du directeur du cabaret, François Trombert. Cette dernière caricature (fig. 4) joue sur la dynamique inhérente au support, en révélant progressivement le sens de la métaphore employée, à savoir l'analogie devenue un lieu commun parmi les habitués du cabaret entre l'embonpoint de Trombert, originaire de Savoie, et la grande cloche de Sacré-Cœur, surnommée la Savoyarde[1]. Il s'agit d'une provocation, car le visage qui se révèle lors de l'ouverture de l'enveloppe ressemble sans l'ombre d'un doute à un sexe.

Un autre feuillet de la même année permet d'éclaircir le sens de l'image, en montrant qu'elle fait partie d'une série (fig. 5)[2]. Cette fois, la caricature de Trombert sous la forme de la Savoyarde est accompagnée d'un quatrain adressé à Miss, compagne de Trombert et personnage mystérieux qui apparaît également dans d'autres feuillets du *Mur*. A gauche du quatrain, quelqu'un – peut-être l'artiste qui fait irruption des coulisses à droite dans le dessin pour se moquer du directeur –, s'est amusé à calculer la moyenne de syllabes pour chaque vers, ce qui donne un résultat aberrant de 6.25 et attire l'attention sur la disparité qui existe entre ce petit poème et la métrique traditionnelle.

Il n'y a pourtant rien d'exceptionnel ou de subversif dans cette disparité, ni dans l'usage de différents mètres dans une strophe, à une époque où le vers libre a acquis ses lettres de noblesse et où la chanson devient une forme poétique très en vogue, véhiculée par tous les hebdomadaires. Ce qui est particulièrement remarquable, c'est le recours au calcul mathématique, qui, comme chez Mallarmé, révèle l'accord entre la forme et le contenu. Dans *Le Mur*, le calcul se fait commentaire et démontre le caractère dérisoire et la futilité à la fois du sujet et de la manière dont celui-ci est présenté. Il relève indirectement le défaut de symétrie et, par là même, l'absence de battant de cloche. En même temps, il transforme l'épigramme grivoise en un étrange art poétique, un questionnement ironique au sujet du grand art.

---

[1] La Savoyarde est la plus grosse cloche de France. Elle arriva à Paris le 16 octobre 1895 et fut baptisée « Françoise-Marguerite du Sacré-Cœur » le 20 novembre 1895. (Elle porte donc le même prénom que le patron du cabaret des Quat'z'arts.) Son bruit assourdissant fera le sujet d'une chanson anticléricale de Joseph Pétréaux, publiée dans *Le Grillon* du 20 janvier 1896 et intitulée « La Savoyarde. Pétition à M. Le Préfet » sur l'air « Trou la la ou des cancans » : « Oyez, M. le Préfet,/ le tintamarre qu'on fait/ ébranle les alentours ;/ Veut-on rendre pour toujours/ Pour toujours/ Les gens de Montmartre sourds./ La Savoyarde répand/ ses bruits sur nos tympans/ et déchire nos cerveaux/ pour le plaisir des dévots/ Pour toujours/ Prétend-on nous rendre sourds » (*Le Mur* 4.269).

[2] Deux autres quatrains anonymes, du même auteur, attribuent à Trombert le surnom de « Savoyarde » : « Etant petit il troquait/ Une marmotte pour une harde/ Maintenant il est troquet/ Mais il reste savoyarde » (*Le Mur* 4. 361), ou encore « Sur la montagne en hauteur/ Il est né la mine hagarde/ Comme celle du Sacré-Cœur/ Trombert dit la savoyarde » (*Le Mur* 4. 363).

4.2. Un spectacle politique

Le Cabaret des Quat'z'arts, où voit le jour la création artistique originale du *Mur*, fut fondé par François Trombert, de son vrai nom François Jacquet, en décembre 1893. Trombert était originaire de Savoie et avait déjà tenté sa chance comme cabaretier auparavant, mais sans véritable succès[1]. Il devint le gérant, puis le propriétaire d'un petit café situé au 62, boulevard de Clichy, quelques pas plus loin du Moulin Rouge. Tenu par l'Italienne Augustina Segatori, un ancien modèle d'atelier qui recevait sa clientèle en costume folklorique, ce café nommé Le Tambourin n'avait pas été un simple lieu de restauration, mais un espace culturel d'avant-garde, consacré à l'innovation picturale, jusqu'à sa fermeture pour difficultés financières à la fin des années 1880. On y avait organisé de temps en temps des expositions-ventes, entre autres de Van Gogh, Emile Bernard et Louis Anquetin, et à la place des tables on pouvait admirer des tambours ornés par différents peintres tels que Gauguin[2]. Trombert transforma cet endroit connu, devenu entre temps le Cabaret de la Butte, en un cabaret artistique novateur, qu'il nomma, insolemment, le Cabaret des Quat'z'arts. Il avait été incité par le grand succès de scandale du deuxième bal des Quat'z'arts qui venait d'avoir lieu le 9 février 1893 au Moulin Rouge.

Cet acte audacieux est, évidemment, riche de conséquences. Trombert associe son entreprise avec le savoir-vivre promu par un lieu de spectacle déjà célèbre de Montmartre, et à la fois avec l'esprit créatif et subversif de la jeunesse artistique qui se réunit annuellement au Moulin Rouge pour assister au grand défilé des ateliers de Paris et fêter les beaux-arts dans une atmosphère libre de toute contrainte.

Alors que le premier bal des Quat'z'arts était passé inaperçu, le deuxième bal a réussi à

---

[1] Selon Anne de Bercy et Armand Ziwès, en janvier 1891, Trombert et Bourgeat, plus tard directeur de l'agence dramatique Roberval, installèrent un théâtre d'ombres rue du Helder, à l'Hostellerie du Lyon d'Or, tenue par Regnard. La troupe se composait de quelques artistes du Chat Noir : « Goudeau, le compositeur Georges Fragerolles, Willette et le dessinateur Moynet, auxquels vinrent se joindre Mme Nicolini, les chansonniers Durocher, Lemercier, Tiercy, et le poète Goudezki, qui ne s'était point encore produit en public. On y représenta avec succès : *V'là le printemps*, de Lamouche et Moynet, commenté successivement par Lartigue, Mesplès, Goudeau ; *Le roman de la rose* de Willette, musique et interprétation de Fragerolle ; *La Chanson* de Goudeau, avec adaptation musicale de Chevallier ; et *Le Rêve de Joël*, dessiné par Bombled, sur livret et musique de Fragerolle ». Mais trois mois après sa naissance, *Le Lyon d'Or* fermait ses portes et Trombert partait en tournée avec chansonniers et ombres. Cette tentative, « première extériorisation montmartroise en province », suivie, à quelques jours près, par un déplacement du Chat Noir, connut un très grand succès (*A Montmartre… le soir*, *op. cit.*, pp. 45-46). Le théâtre de Trombert appelé Théâtre des Ombres lyriques triompha dans le Midi, en Belgique et dans l'Est. Voir aussi à ce sujet Horace Valbel, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques*, Paris, Dentu, 1895, p. 232.

[2] Plusieurs expositions sont signalées par Bernand Vassor dans son étude « Un cabaret éphémère : Le Tambourin du 62, boulevard de Clichy », publiée le 6 septembre 2009 sur http://www.paperblog.fr/2277216/un-cabaret-ephemere-le-tambourin-du-62-boulevard-de-clichy.

attirer l'attention de tout Paris, grâce à la publicité dont il a bénéficié dans *Le Courrier Français* et au concours du directeur de cet hebdomadaire mondain, Jules Roques, qui faisait partie du comité d'organisation et qui avait déjà donné plusieurs bals pour son propre journal à l'Elysée-Montmartre[1]. Les comptes-rendus enthousiastes de Caribert dans *Paris*[2] et de Georges Brandimbourg dans *Le Courrier Français* signalaient la présence de nus dans les tableaux vivants du défilé des ateliers à l'entrée du bal. Alerté, le sénateur Béranger, le très célèbre Père la Pudeur, a obtenu de la préfecture de police l'ouverture d'un procès.

Fait significatif, les journalistes appelés à témoigner ont pris la partie de se ridiculiser, en remettant en cause, dans un esprit fumiste, leur propre capacité à rendre compte de l'actualité. Ce procès qui a fait sourire tout le monde et qui a fourni de la matière à de nombreux textes satiriques, s'est soldé par une amende symbolique et l'acquittement des incriminés, les modèles Marie-Florentine Roger, dite Sarah Brown, Mlle Lavalle, dite Manon, Hortense Roger, dite Yvonne, et Mlle Denne, dite Suzanne, de même que l'étudiant en architecture Henri Guillaume, fils d'un membre de l'Institut[3].

Appeler son établissement le cabaret des Quat'z'arts implique donc tout un programme d'avant-garde, à savoir une volonté de favoriser la collaboration des arts, de devenir le centre de ralliement de la jeunesse artistique et de renouveler sans cesse ses pratiques collectives. Dans *Cinq paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon a montré que cette quête persévérante de la nouveauté est constitutive des mouvements d'avant-garde à partir de la fin du XIXe siècle[4].

L'oralité qui marque l'écriture du nom du cabaret est, elle aussi, le signe d'un esprit frondeur, tandis que sur le plan visuel la symétrie des lettres séparées par la lettre finale de l'alphabet et très esthétique par sa forme même, « z », témoigne d'une volonté de transformer le mot en image. Le nom se mue ainsi en un logo qui raccorde les deux types d'activités du cabaret, orales et plastiques.

Les « quat'z'arts » ne désignent ni la poésie, ni la musique, comme le suggère incorrectement un programme du cabaret du début des années 1920 qui raconte l'histoire du

---

[1] Tous ces bals à thème, qui précèdent le Carême et ont lieu au mois de mars, sont chaque année annoncés, décrits en détail et amplement illustrés dans *Le Courrier Français*.

[2] Caribert est un des pseudonymes utilisés par le journaliste Octave Lebesgue, plus connu sous le nom de Georges Montorgueil.

[3] *Le Courrier Français* fournit des informations très précises sur la préparation et le déroulement du bal, ainsi que sur le procès qui s'ensuivit. Voir en particulier les numéros 6 et 7 (du 5 février et du 12 février 1893), ainsi que le numéro 26 du 25 juin 1893, qui décrit le déroulement du procès des Quat'z'arts.

[4] Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

lieu[1], mais les arts plastiques représentés au Bal des Quat'z'arts : la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure. Ils renvoient certainement à la prédominance du visuel dans la généalogie et les activités du cabaret, mais aussi et surtout à son public cible, les artistes et amis des artistes que Trombert aimerait attirer dans un lieu où ils pourraient se sentir libres.

Dans *Le Courrier Français* du 9 juin 1895, un nommé Jean d'Arc signale la création d'un journal très original intitulé *Le Mur*, mais l'attribue de manière erronée au cabaret des Assassins. Un mois et demi plus tard, il revient sur ses propos et précise que l'invention revient de droit au cabaret des Quat'z'arts. C'est probablement à cette erreur qu'on doit la reprise du *Mur* après une année de silence : « 'Le Mur' a cessé de paraître de novembre 1894 au 8 septembre 1895. A cette époque il reprend plus brillamment que jamais sa publication/ quotidienne quatre fois par semaine »[2]. Les artistes annoncent un programme ambitieux: « Le *Mur* renaît de ses cendres. A l'instar du Phénix il va voler de nouveau à la conquête de l'Esprit Parisien dont *Montmartre* est la capitale et le cabaret des *Quat'z'arts* le cerveau » (signé La Rédaction), ou encore, « Nous n'aspirerons donc, – par la publication de notre journal, quatre fois quotidien par semaine, – qu'à complètement régénérer la Littérature française, – sans plus !/ Et, comme simple est le but, complète sera la réalisation » (signé Numa Blès)[3].

Dans son éloge du *Mur*, Jean d'Arc souligne la dominante plastique du *Mur* qui, comme une exposition de peinture, demande qu'on fasse l'effort de se déplacer pour le *voir* : « Ce journal aura cette originalité précieuse qu'il ne sera pas mis en vente et qu'il faudra se déranger pour l'aller voir, – le voir et non le lire »[4]. Un faire scriptural collectif est donné à

---

[1] A la mort de Trombert en 1908, le cabaret sera repris d'abord par Martial Boyer, lequel dirigeait déjà Les Noctambules, au Quartier Latin, et Le Carillon, sur les grands boulevards, puis par Gabriel Montoya, un médecin reconverti à la chanson, secondé par Vincent Hyspa. Selon Anne de Bercy et Armand Ziwès, le cabaret connaît le succès quelque temps, mais sera bientôt déserté par le public. Ainsi, Hyspa aurait gravement déclaré un soir à La Lune rousse, alors qu'il devait rejoindre Montoya : « Maintenant, les amis, je m'en vais à la maison mortuaire où l'on ne se réunit pas ! » (Anne de Bercy et Armand Ziwès, *op. cit.*, pp. 51-52). Montoya fermera les portes au début de la première guerre mondiale, décision suivie de près par sa mort accidentelle. A partir de 1916, une revue mensuelle intitulée *Les Quat'z'arts. Chansons. Revues. Ombres* annonce un assez maigre programme du cabaret. Par la suite, celui-ci changera souvent de direction sans jamais redevenir ce qu'il a été au tournant du siècle. Après la guerre, on y donnera surtout des revues. Au début des années 1920, sous la direction de Charles Lagrille, directeur des saisons d'été de La Lune Rousse, et de Georges Schmitt, secrétaire général du Théâtre Antoine, le cabaret n'a plus grand chose à voir avec les Quat'z'arts des années 1890, si ce n'est que les loges de la salle de spectacles portent les noms des différents artistes qui s'y étaient produits dans le temps. La tentative de ressusciter le cabaret en 1932 n'obtiendra elle non plus le succès escompté, puisqu'un article d'*Avant-scène* du 3 décembre 1933 fait la nécrologie du cabaret en signalant qu'« il n'en reste plus rien aujourd'hui, et, seule, une palissade se dresse qui rappelle aux "plus de cinquante ans" la célèbre "boîte", créée en 1893 au numéro 62 du boulevard de Clichy, par François Trombert ».

[2] *Le Mur* 1.91.b.

[3] *Le Mur* 1.91.a et I.93.a.

[4] Jean d'Arc, « Aux Assassins », *Le Courrier français* du 9 juin 1895.

voir au public, qui peut lui-même y participer, s'il le souhaite. Pour Jean d'Arc, il s'agit pourtant d'une entreprise picturale, sans texte, qui ressemble aux graffiti modernes. Sur un pan de mur blanchi à la chaux, les artistes passeraient en revue « les monstres de Montmartre » et dessineraient « des gazettes sans texte, des histoires sans légende, des chroniques sans lettre ». Ils transformeraient ainsi le cabaret en une « page d'album hebdomadaire »[1].

Tout comme le « Livre » de Mallarmé, *Le Mur* naît au croisement de l'album et du journal qu'il remet en cause. Fait révélateur, l'un des premiers collages de l'histoire des avant-gardes paraît en 1887 dans le journal mondain humoristique *Le Courrier français*, dont certains collaborateurs réguliers, comme Auguste Roedel, se retrouveront plus tard dans l'équipe éditoriale du *Mur* (fig. 8).

Ce collage atteste le mariage incongru de l'album et du journal, avec la bénédiction complaisante de La Comédie Française. Il s'agit d'une mystification en rapport avec la représentation de la comédie *La Souris* d'Edouard Pailleron au Théâtre-Français, dont rendrait compte dans un style enfantin l'actrice Mlle Reichenberg dans son album, *L'Album de la Souris*. Cet album (fictif en réalité) serait parvenu à la rédaction du journal grâce au directeur du Théâtre-Français Jules Clarétie, les dessins en cause collés hâtivement sur « une feuille d'un journal quelconque », un quotidien d'après la distribution du texte en colonnes, et gravés dans la nuit afin de pouvoir restituer l'album dès le lendemain à Mlle Reichenberg[2]. L'écriture presque indéchiffrable et le dessin naïf contrastent avec la feuille imprimée et bien organisée du quotidien, la rapidité de l'exécution traduisant la temporalité caractéristique de l'art théâtral. Avant *Le Mur*, dans *Le Courrier français*, Adolphe Willette cultive à dessein une écriture de plus en plus désordonnée et un dessin expéditif et déformant.

Les albums que tiennent certaines maîtresses de salons, comme celui de Méry Laurent pour lequel Stéphane Mallarmé fournit des vers et quelques dessins naïfs[3], sont une pratique à la mode. Elle consiste dans l'inscription aléatoire, parfois interactive, de dessins plus ou moins élaborés, de gribouillages, de chansons, de partitions et de vers sur un cahier. Ces albums, livres d'or des salons, gardent des traces, dérisoires et souvent cocasses, des interactions entre les artistes et les hommes de lettres présents. Cette pratique d'abord privée devient rapidement collective et publique à la fin du siècle, certaines collaborations pouvant aboutir partiellement ou totalement à une publication. C'est notamment le cas de *L'Album*

[1] *Ibid.*
[2] *L'Album de la Souris*, *Le Courrier français* du 27 novembre 1887.
[3] Voir Yves Peyré, ed., *Mallarmé 1842-1898*, *op. cit.*, p. 177.

Zutique, diffusé en cachette et resté de ce fait complètement inconnu jusqu'en 1936, de l'*Album du Bon Bock*, publié en 1878, ou du Livre d'Or du Chat Noir, commencé en 1882, territoire de jeu et d'expérimentation qui donnera lieu à des collaborations plus sérieuses dans le journal du cabaret ou dans *L'Album du Chat Noir*[1].

Tiré à 500 exemplaires à 15 francs, l'*Album du Bon Bock* est un livre rectangulaire qui rassemble, dans un ordre plus ou moins régulier, les poèmes, les chansons et les dessins des participants aux dîners artistiques du Bon Bock, dîners mensuels organisés à partir de 1875 par le graveur Emile Bellot pour célébrer *Le Bon Bock* d'Edouard Manet sous l'égide de Rabelais[2]. Une page singulière de cet album met en abyme l'ensemble du projet (fig. 9). Due à la plume de Jules Desmeulles, cette page ressemble à une feuille arrachée dans un autre cahier, sur laquelle sont épinglés sens dessus dessous différents fragments poétiques, déchirés et rongés par les rats. Ils décrivent des types parisiens et datent de 1870-1871, du siège de Paris et de la Commune. Parmi eux, un sonnet met en scène un homme armé d'un pic, qui s'acharne tout seul contre un mur qui symbolise la tradition : « Le reste est démoli – Seul, gigantesque et mince/ se dresse, provoquant encor, un dernier mur »[3].

La préface de l'*Album du Bon Bock*, annonce comme programme l'entente cordiale des arts, que ne devrait troubler aucune discorde :

> « Littérature et Beaux-Arts, Musique et Poésie, se tenant par la main, formant à nos réunions une couronne magnifique. Pas de discussions, pas de jalousies, pas d'animosités. Tous égaux, tous unis, nous nous groupons autour de cette bannière républicaine qui porte pour devise : FRATERNITE ! Je peux donc dire, sans orgueil que si la Gaîté et l'Intelligence et la sympathie étaient bannies du reste de la terre, c'est au *Bon Bock* qu'on les retrouverait. Sur ce, très chers frères, je prie notre immortel grand maître Rabelais qu'il vous tienne en bonne santé de corps et joyeuse humeur d'esprit »[4].

Les mots de ce « Mandement du R. P. Bellot » sont écrits à la main sur son habit de moine et publiés sur une feuille qu'authentifient différents cachets. Parmi ces tampons, on reconnaît une empreinte qui parodie celle de la poste, avec la date « 18 juillet 78 » et la devise « République du Bon Bock », apposée à un timbre fantaisiste (fig. 10). L'écriture autographique et le recours à un art postal parodique sont les indices d'un besoin de dynamisation des mots, comme dans la description que fera Mallarmé du manuscrit de

---

[1] *L'Album zutique*, éd. Pascal Pia, Paris, Editions du Sandre, 2008 ; *L'Album du Bon Bock*, Paris, Ludovic Baschet, 1878 ; Le Livre d'or du Chat Noir, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Ms Res 140. *L'Album du Chat Noir* est une publication par fascicules in-folio, à cinq francs, sous la direction de Rodolphe Salis et Henri Rivière, de textes littéraires illustrés.
[2] Phillip Dennis Cate, « The Spirit of Montmartre », *op. cit.*, p. 3.
[3] Jules Demeulles, « Nos revers » et « Types parisiens », *Album du Bon Bock*, 1878.
[4] Emile Bellot, « Mandement du R. P. Bellot », *Album du Bon Bock*, *op. cit.*

Villiers. Comme plus tard dans *Le Mur,* l'écriture est une trace qui célèbre la réunion artistique, les échanges collectifs et les trouvailles de l'instant. Elle se donne explicitement à lire comme une image politique.

Alors que le mur de Jules Desmeulles représente ce qui est ancien et qui s'oppose au progrès de l'homme, *Le Mur* des Quat'z'arts est un symbole de résistance ambivalent et, surtout, une représentation spatiale de l'opinion publique avec tout ce qu'elle peut comporter de chaotique et parfois de réactionnaire. *Le Mur* est en réalité double : il est, d'une part, le mur intérieur qui est le support architectural du journal et qui représente aussi par métonymie le cabaret des Quat'z'arts, les artistes et le public qui s'y rassemblent, ainsi que les activités qui s'y déroulent ; mais il représente aussi un mur extérieur, qui fait partie du paysage urbain. Il évoque ces murs qui rassemblent les échos de la ville, les murs envahis par les affiches et toutes sortes d'autres voix anonymes, qui font ainsi valoir leur droit à la parole. Dans *Le Mur*, Numa Blès donne un aperçu de ce type de messages : c'est une collection comique de messages fictifs, mais qui identifie les énoncés du *Mur* avec ce que des citadins peuvent écrire sur les murs de la capitale (fig. 11). En tant que tel, le nom du journal représente une acceptation de l'anonymat démocratique, du désordre des opinions et des croyances.

Le titre du *Mur* constitue également une référence politique au « mur des Fédérés », le mur est du cimetière du Père-Lachaise, au pied duquel cent quarante-sept communards furent fusillés à la fin de « la semaine sanglante », le samedi 27 mai 1871. Cet événement fut immortalisé par Ernest Pichio dans sa lithographie *Le Triomphe de l'ordre*, appelée également *Le Mur des Fédérés*, en 1877[1].

A ce sujet, *Le Mur* affiche son ambivalence qui naît de la métonymie du titre : les fragments exposés sur le mur représentent d'une part l'esprit d'insurrection, de sacrifice et d'indépendance que revendique la communauté de Montmartre ; mais d'autre part, le support du mur symbolise tout ce qui peut endiguer la révolution, le poids de la tradition et des préjugés. Ces connotations contradictoires se retrouvent dans *Le Mur*, aussi bien dans les images que dans les textes du journal.

Ainsi, quatre collaborateurs du *Mur* – le journaliste financier Eugène Ichac, le poète-chansonnier Yon-Lug, le chanteur Marcel Legay et le musicien Charles de Sivry – sont

[1] Voir à ce sujet Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

représentés au pied du mur, devant un peloton d'exécution. Sur une bannière, on lit « Vive la Commune » (fig. 12)[1].

Dans le numéro cinq, établi par Yon-Lug, Edmond Teulet signe un poème révolutionnaire, « Pour le Mur », qui joue sur l'homonymie mur/mûr. Le poète réclame, paradoxalement, qu'une apothéose consomme « *le mur* », dans une sorte de spectacle lumineux qui révèle un temps authentique et consacre, enfin, le sens des sacrifices passés :

« Les insurgés de la pensée
se doivent à tous les vaincus
[…]
Il est bon qu'une apothéose
clairement consomme *le mur*
qu'un croyant ou qu'un athée ose
dire tout haut : "le temps est mûr" »[2].

Enfin, dans un fragment plus tardif du *Mur*, « Le Long du Mur », dédié en hommage au « Sire François Trombert, maître cabaretier », les fragments du *Mur* sont comparés au corps morcelé du Christ :

« Suspendus, attachés, cloués vaille que vaille
Regarde ces lambeaux pantelants sur des croix
Que des hommes ont mis le long de la muraille
Afin que tu t'écrie *[sic]* un jour "j'ai vu ! je crois !" »[3].

D'autre part, *Le Mur* représente la tradition et les préjugés contre lesquels s'insurge, impuissant, le poète. En utilisant la forme poétique médiévale de la ballade, Numa Blès dresse le portrait d'un héros, « prince décavé » et « vieux polichinelle humain », qui s'acharne contre un « vieux mur ». Comme dans le « Livre » mallarméen, le poète est à la fois un « vieillard moulu » lascif et un « éternel gamin ». Sa révolte tragique ne peut s'affirmer que dans l'obscénité, dans les deux sens, sexuel et scatologique, du mot latin *obscena* :

« O vieux polichinelle humain,
Les préjugés et les sottises,
Que vainement tu stigmatises,
Tout comme hier vivront demain.
Décharge des milliers de balles
Contre le but dressé partout,
C'est pour « la peau » que tu t'emballes !
Le vieux mur est toujours debout.

Vieux frère, serre-moi la main ;
Oui, toi, mon vieux frère en bêtises,

[1] *Le Mur* 3.145, environ 1897.
[2] Edmond Teulet, « Pour le Mur », *Le Mur* 1.132.a, septembre 1895.
[3] Yon-Lug, « Le Long du Mur », *Le Mur* 6.45

Toi, vieillard moulu qui t'attises
Aux moindres lèvres de carmin !
Tu te mets au lit, tu t'installes
Et tu te livres, coup sur coup,
A des choses pyramidales !
Le vieux mur est toujours debout.

Bon poète, éternel gamin,
Selon la loi tu poétises
Les romarins et les cythises
Et les roses et le jasmin ;
Au pied du mur, sous les pétales
De toutes les fleurs à ton goût,
Les merdes sont monumentales !
Le vieux mur est toujours debout.

ENVOI
Prince décavé, qui brimbales
Ta vieille humeur gauloise à bout,
Que d'autres dorment sous les dalles !
Le vieux mur est toujours debout »[1].

Olga Anna Dull a montré que le traitement des questions politiques et raciales et de la différence sexuelle dans *Le Mur* est peu novateur[2]. Les opinions des artistes coïncident globalement avec celles de la petite bourgeoisie, classe sociale en plein essor sous la Troisième République, dont les membres sont perçus comme « frondeurs mais non révolutionnaires »[3]. Néanmoins, s'il n'innove que très peu dans le domaine de la pensée, en étant surtout une chambre d'échos de l'idéologie petite bourgeoise, *Le Mur* est subversif par son « partage du sensible », comme dit Jacques Rancière, c'est-à-dire par son utilisation spécifique de l'espace.

Tout d'abord, *Le Mur* n'est pas un journal imprimé et, malgré l'évidence du fait, la rédaction prend un malin plaisir à le souligner, grâce à différents jeux réflexifs qui permettent de mettre en question une certaine tradition du journal quotidien. Une note adressée « A nos Lecteurs » annonce que le journal devient désormais quotidien et « change tous les jours de rédacteur en chef, luxe que s'offre un très petit nombre de ses confrères »[4]. L'auteur du fragment tourne en dérision la recherche de l'originalité à tout prix dans les journaux contemporains, qui doivent s'imposer dans un contexte où la concurrence entre les journaux

[1] Numa Blès, « Ballade du Vieux mur », *Le Mur* 7.23, 1er février 1904.
[2] Olga Anna Dull, *op. cit.*, p. 219.
[3] Serge Dillaz, *La Chanson sous la IIIe République*, Paris, Tallandier, 1991, p. 63.
[4] « A nos Lecteurs », *Le Mur* 1.203.

de plus en plus nombreux devient acerbe. Il est important de rappeler qu'en 1884, *Le Matin* confiait alternativement la rédaction de son premier-Paris à quatre rédacteurs dont l'opinion politique était différente. Chacun rédigeait la première colonne du journal pendant une semaine. C'était essentiellement un projet fédérateur, démocratique et représentatif de la nation : « On y fait cadeau à quatre opinions très diverses […] de toute une colonne par semaine. Là, chacune d'elles peut, à son tour, dire tout ce qu'elle veut […] Ce n'est pas assez pour propager ses idées, c'est assez pour les exposer, et au besoin pour les défendre »[1]. Tout en parodiant ce dessein, *Le Mur* va encore plus loin dans la voie d'une démocratisation du journal.

Le Mur nargue également le journalisme littéraire, prôné par un journal comme *Gil Blas* : « C'est aux soins des meilleurs écrivains de Paris qu'est confiée la tâche, difficile autant que douce, de rédiger les colonnes du *Mûr* pour la gloire ! »[2]. Il parodie les annonces que les grands journaux publient à l'adresse de leurs abonnés, pour dénoncer la fausseté des rapports institués par ce type de communication : « Et, un de ces quatre soirs, nous agrandirons notre format, sans en être plus fiers pour ça ! L'administration rappelle à ses abonnés que pour les retards on ne les en veut pas du tout, étant donné que l'abonnement ne coûte rien. Bien à eux, L'Ad-mi-nis-tra-tion »[3]. *Le Mur* met en scène ses propres conditions de production en les comparant ironiquement, par des jeux homonymiques ou une écriture orale, avec celles des grands journaux.

A un moment charnière, où la société devient de plus en plus médiatisée, où « la médiation va l'emporter sur l'immédiateté », comme l'écrit Philippe Hamon à propos de l'image moderne, multipliable à volonté[4], les journaux humoristiques mondains comme *Gil Blas illustré* ou *Le Courrier Français* s'efforcent de réduire périodiquement la distance entre leurs auteurs et les lecteurs. Ainsi, leur esprit est mis en scène dans des revues et représenté par des figures féminines qui dansent ou qui posent dans des affiches vivantes[5]. Produit d'un cabaret comme *Le Chat Noir*, *Le Mur* opte pour une proximité totale et met en scène sa propre production, comme l'entend aussi Mallarmé dans son projet du « Livre ».

---

[1] *Le Matin* du 12 août 1884, cité dans Marie-Eve Thérenty, *op. cit.*, p. 230.
[2] « A nos Lecteurs », *Le Mur* 1.203.
[3] *Le Mur* 1.201.
[4] Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001, pp. 72-73.
[5] Voir à ce sujet mon article, « *Le Chat Noir* (1881-1895), *Le Courrier français* (1884-1913), *Gil Blas illustré* (1891-1903), *Les Quat'z'arts* (1897-1898) », à paraître dans *Modernist Magazines: A Critical and Cultural History* III, *Europe 1880-1940*, Oxford, Oxford University Press.

Dans un poème sentimental d'Edmond Teulet, « Les Pensées du Vieux Mur », qui date du 19 septembre 1895, le vieux mur, qui prête son ombre à tous les marginaux, aux vagabonds, aux ivrognes et aux amoureux, est une allégorie de la fragilité de l'amour, de la beauté et des idées. Mais il suggère en même temps leur résistance au passage du temps et aux intempéries :

> « Voici tantôt cent ans que neiges et rayons
> effritent ses parois, du pied à la corniche,
> la foudre le frappa ; mais de doux oisillons,
> au creux de sa blessure, un frêle couple niché.
> […]
> Et sur le faîte étroit de son front lézardé,
> très insensiblement, quelques fleurs sont poussées,
> et sans qu'un jardinier se soit là hasardé,
> se sont, ô philosophe, encore des pensées »[1].

Ce paysage est aussi une mise en abyme du journal *Le Mur*, du fait qu'il est destiné à être épinglé, à côté d'autres fragments au mur du cabaret des Quat'z'arts. Le vieux mur du poème est crevassé par les orages et les saisons, son front est lézardé. Cette image devient grâce à son emplacement une métaphorisation de l'aspect fragmentaire du *Mur* et notamment des liens d'amitié entre les collaborateurs. Elle produit aussi une figure multiple de la pensée en train de se faire : de frêles fleurs du hasard qui poussent sur le front étroit et lézardé du mur.

Alors qu'il donne au lecteur non initié l'impression d'une totale confusion des éléments, *Le Mur* s'organise pourtant selon quelques oppositions fondamentales qui montrent qu'il est, lui aussi, le produit d'une esthétique qui identifie les contraires : l'intérieur et l'extérieur, le sacré et le profane, la pérennité et la précarité. Cette esthétique est proprement politique, dans le sens qu'attribue Jacques Rancière à ce mot, lorsqu'il définit « la politique de la littérature » :

> « La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression "politique de la littérature" implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature […] Poser ainsi le problème oblige à en expliciter les termes. Je le ferai d'abord brièvement pour ce qui concerne la politique. On la confond souvent avec la pratique du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. Mais il ne suffit pas qu'il y ait du pouvoir pour qu'il y ait de la politique. Il ne suffit pas même qu'il y ait des lois réglant la vie collective. Il faut qu'il y ait la configuration d'une forme spécifique de communauté »[2].

---

[1] Edmond Teulet, « Les Pensées du Vieux Mur », *Le Mur* 1.138.a, 19 septembre 1895.
[2] Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11.

En dehors du spectacle, ce journal se présente comme un tas de papiers autographiques menacés de disparaître le lendemain de leur monstration publique, ce qui arrive évidemment à un grand nombre de pièces. Mais, en s'identifiant à un élément architectural qui représente la solidité et la durée, en devenant « journal-paroi »[1], le journal prend véritablement forme. Le désordre pris en charge par un rédacteur acquière une unité lorsqu'il est épinglé, c'est-à-dire fixé sur la tablette, même si ce n'est que provisoirement. Ce cadre représente un espace de dialogue démocratique, conflictuel aussi, entre les fragments, les genres et les arts. Il représente la communauté restreinte d'artistes, mais aussi, en même temps, les liens sociaux.

[1] L'expression apparaît dans *Le Mur* lui-même, notamment dans des extraits découpés du journal *Le Grillon*, qui présentent les contenus de neuf numéros du *Mur* de septembre 1895 (*Le Mur* 1.179.a et 7.23).

4.3. « Un retour vers l'enfance »[1]

Un anti-programme

En baptisant son cabaret du nom du bal des étudiants des Beaux-Arts, Trombert se revendique de l'esprit frondeur et anticonformiste des jeunes du Quartier Latin, de ce milieu qui a donné naissance à l'art théâtralisé de vivre que l'« illustre » Sapeck, alias Eugène François Bonaventure Bataille, puis ses amis hydropathes ont appelé « fumisme ». C'est justement cet esprit libertaire que révèle un dessin d'Adolphe Willette, publié dans *Le Courrier Français* du 15 janvier 1893, « A propos de la Fête du 9 février », qui commente le prochain Bal des Quat'z'arts (fig. 13). Ce dessin sera transformé et repris comme en-tête du journal officiel du cabaret des Quat'z'arts, inauguré en 1897 et, suivant la tradition du Chat Noir, intitulé comme le cabaret, *Les Quat'z'arts*[2]. Le premier numéro du journal attire l'attention sur le chiffre 4, utilisé seulement dans ce numéro, *Les 4z'Arts*. Pour les enseignes du cabaret, Trombert utilise aussi les deux écritures, comme on peut le voir dans une photographie de l'époque (fig. 7). La dernière, Les 4-Z'ARTS, accentue la préférence pour l'éphémère, l'intimité et la familiarité caractéristiques du lieu.

Le dessin de Willette fonctionne à la manière d'un programme allégorique. Il utilise des symboles communément partagés, faciles à décoder, parfois comiques, accompagnés de légendes explicatives. L'image du *Courrier Français* annonce et crée à la fois l'événement du bal, en se servant de l'antiphrase : « Ce n'est rien, c'est les Quat'z'arts qui vont chahuter au Moulin Rouge » (la chahut, selon Littré, désigne une danse peu décente). Au loin, un trompettiste avec son caniche se prosterne devant les lions de l'Institut. Le caniche figure dans ce couple le sens figuré du mot, celui d'être servile. Les quatre arts, signalés par des mots écrits à la main par Willette, mais aussi par les symboles traditionnels griffonnés sur leurs habits, traversent la Seine et se dirigent nonchalamment vers Montmartre sous les regards interloqués d'un gendarme doté d'une pince d'écrevisse à la place du bras droit. Les

[1] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 690.

[2] Le journal *Les Quat'z'arts* fut inauguré le 6 novembre 1897, avec Emile Goudeau comme rédacteur en chef. Des citations du *Mur* sont publiées seulement dans le premier numéro des *Quat'z'arts*, sans que ce « pseudonyme » collectif soit expliqué, certainement parce que le cercle restreint de lecteurs du journal le connaissait déjà. Avec un format plus réduit que *Le Chat Noir*, de 32 x 24.8 cm, ce journal de huit pages était vendu au cabaret pour un prix de 15 centimes. A partir du 20 février 1898, le nombre des pages est réduit à quatre et le prix à 10 centimes. Après seulement une saison, en Mai 1898, la rédaction prend congé pour l'été et cesse de publier le journal pendant deux ans, sans expliquer cette décision. Treize numéros paraitront sporadiquement de 1900 à 1908, date à laquelle meurt François Trombert.

quatre muses sont habillées de robes très légères qu'elles défont pour montrer leurs poitrines et leurs jambes nues. Elles s'amusent et font semblant d'ignorer le représentant des forces de l'ordre. Trois d'entre elles – l'architecture, la peinture et la sculpture – sont coiffées de plumes, signes d'une aristocratie de l'esprit, alors que la gravure, plus prévoyante et plus bourgeoise, tient un parapluie sous le bras. Les plumes qu'elles portent se réfèrent aussi, entre autres, à l'art d'écrire, des auteurs et des journalistes qui les attendent sur la Butte, et sont décidément le signe de l'unité des arts et d'une communauté de pensée.

Quatre ans plus tard, lorsque Le Chat Noir fait déjà partie de l'histoire, le dessin de Willette a la valeur d'un constat (fig. 14). *Les 4'z'Arts*, le titre même du journal, fonctionne comme une légende incitative et en même temps comique (car il y a cinq et non pas quatre arts !). Les quatre muses traversent la Seine, emportant soigneusement leurs symboles. Avec ses lunettes, ses précautions de ne pas tremper ses habits et son visage plutôt commun, la gravure est de nouveau ridiculisée par rapport à ses compagnes. Suivies par les lions de l'Institut, elles tournent le dos aux monuments funèbres de la Patrie, et leurs regards se dirigent avec joie vers une cinquième muse, la poésie qui les accueille à Montmartre en leur faisant hommage de sa lyre. Les cinq femmes vont bientôt se réunir sur la Butte libre dont les emblèmes sont le Moulin de la Galette et le chat noir, emblèmes mobiles qui s'opposent à la fixité monumentale de la Rive gauche. Même le fameux ballon dans lequel Gambetta s'est jadis envolé de Montmartre pendant le siège de Paris semble complètement figé. *Les Quat'z'arts*, journal et cabaret, se proclame ainsi le véritable héritier et continuateur du Chat Noir, de même que le promoteur d'une totale liberté artistique. Le dessin, significativement crayonné sur une vieille feuille, abîmée par le temps et emportée par le vent, souligne à la fois sa nature de programme et, en même temps, son caractère éphémère.

Le premier article du journal, « Palabre », complète le dessin et sa légende, en faisant un réquisitoire véhément contre la notion de programme. Le rédacteur en chef objecte à l'idée d'école et explique ensuite le choix paradoxal de n'avoir aucun programme que celui, tout illusoire et conscient de l'être, de combattre la pédanterie et la vanité en utilisant comme seule arme la raillerie. On ne sera aucunement surpris d'apprendre que ce rédacteur en chef est l'ancien président des Hydropathes et le premier rédacteur en chef du *Chat Noir*, l'omniprésent Emile Goudeau, bohème désabusé au langage imagé, qui sait galvaniser les artistes pour lancer de nouveaux projets journalistiques. Son anti-programme, parsemé de références gréco-latines, devrait figurer dans une anthologie des manifestes d'avant-garde, car il annonce la révolte sceptique de Dada :

« Il y a quinze ans passés, des jeunes du Quartier Latin, troupe hybride de poètes, de peintres et de musiciens, envahirent la Butte et s'y installèrent. Avaient-ils un programme ? Non. Ils étaient unis par la jeunesse et l'amitié. Proches encore du collège initial et des écoles qui y font suite, ils avaient peur des maîtres et des pions. Ils voulaient s'évader des Ergastules, et ce fut vers le mont Aventin qu'ils se dirigèrent. Willette vous les montre, ces lions, ces lionceaux, échappés aux bornes de l'Institut, et suivant les quatre Muses, qui traversent l'eau. Vers l'Apollon du Mont Sacré, ils allaient, ces nouveaux venus, et ils crurent, un temps, que l'Aventin deviendrait un Acropole.

Ce programme vague a-t-il été rempli ? Mirage !

En tout cas, ce fut d'air libre que s'emplirent leurs poumons […]

A Montmartre, il n'y a pas de caserne d'Art. C'est ici l'Acropole, et seul au-dessus de nous, l'immensité du ciel.

Là-haut, très là-haut, sous les rythmes qu'Apollon-Soleil verse en arpèges de lumières, danse le chœur nu des Muses augustes et souriantes, dont nous sommes les petits joyeux et rudes souteneurs. Mais souteneurs d'idéal, dont les casquettes ont des ailes, et dont le surin, aiguisé de raillerie, porte, gravés, ces mots d'un programme, hélas ! illusoire : Mort aux cuistres ! »[1].

Goudeau refuse que le regroupement d'artistes à Montmartre soit assimilé à une école, fût-elle ironique, rosse ou sensuelle, comme certains se sont cru avisés de la nommer. Il compose un réquisitoire contre l'idéalisme poétique qui transforme le toit de verre d'une usine qui fabrique « des cadenas pour des colliers de chiens riches » en « une coulée d'or en fusion, entre deux berges de topaze »[2], qui transfigure donc la réalité et ne regarde pas en face les questions sociales, économiques et politiques de l'époque :

« Programmes d'Universités, aboutissant à des baccalauréats de misère pour les garçons et, pour les filles, à des brevets de famine.

Programmes des Ecoles jetant en pâture à la dérision des riches commerces, des florissantes Industries et des Banques exubérantes et adipeuses, ces Prix de Rome exsangues, ces ténors sans voix, ces comédiens exacts comme des notaires, et ces notaires de la musique qui sont d'affreux comédiens.

Programmes des expéditions coloniales, qui ressemblent à des impromptus. Programmes de la future guerre que les traîtres volent comme dans un bois »[3].

Philosophe désabusé et sceptique, Goudeau transpose dans son discours inaugural du journal la dualité qui caractérise la géographie et la population de la Butte, que le dessinateur Heidbrinck a immortalisée dans *Le Courrier Français* par la formule « La Butte Montmartre][En haut le sacré,/ En bas le profane »[4], et montre la nécessité de corréler les deux aspects. Les Muses célestes sont des prostituées et leurs hermès sont à la fois leurs marlous, « souteneurs d'idéal » qui font de leur art un geste social. Une posture authentique de l'artiste serait donc

[1] Emile Goudeau, « Palabre », *Les Quat'z'arts* n° 1 du 6 novembre 1897, p. 2.
[2] *Ibid.*, pp. 1-2.
[3] *Ibid.*, p. 2.
[4] Oswald Heidbrinck, *Le Courrier Français* n° 45 du 10 novembre 1889.

celle qui naît d'un détour par l'animalité et la sexualité, mises en valeur par les cabarets, ainsi que par les danses populaires que présentent le Moulin Rouge ou l'Elysée-Montmartre. Comme l'écrit Emmanuel Pernoud à propos des transcriptions graphiques de la bestialité dans les croquis de danseuses réalisés par Toulouse Lautrec, cette posture semble rendre « l'homme plus humain, plus fidèle à son aspect ordinaire »[1].

Deux ans avant la création du journal *Les Quat'z'arts*, dans un numéro du *Mur* de 1895, on trouve une représentation quelque peu différente des rapports entre les quatre arts, proche du dessin d'enfant, mais qui constitue, tout comme le frontispice plus élaboré de Willette, un programme irrévérencieux (fig. 15). Celui-ci résulte notamment d'un traitement analytique des mots. Constatant que les termes qui désignent les quatre arts ont une composante identique, le suffixe « -ure », l'auteur le détache de la racine verbale qui le précède et le remplace par son homonyme « hure ».

Le dessin rend explicite la signification du suffixe sémantisé « hure » et permet de comprendre que le mot se réfère au sujet qu'abordent les différents arts, sujet ignoble et, surtout, identique d'un art à l'autre. Mais le rébus rassemble un faisceau considérable de significations. Il met en lumière l'importance capitale du point de vue, du support, ainsi que de l'action exercée par l'artiste et déplace ainsi l'intérêt du résultat final aux conditions de production de chaque art. Ce programme visuel du cabaret – car la légende « Les 4 z'arts » se réfère simultanément au lieu de spectacle – tourne en dérision les ambitions du grand art et se place volontairement du côté de l'éphémère et du provisoire, tout en montrant le lien qui rapproche les disciplines, qui réside moins dans le sujet que dans le traitement ludique et le regard enfantin, mais révélateur, porté sur le monde et l'art lui-même.

Des hommes-enfants

Comme l'a montré Emmanuel Pernoud dans *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, la quête d'un regard vierge sur les choses et la recherche de l'impression vraie sont proprement romantiques. La question de l'enfant créateur sera thématisée plus tard, de manière profondément originale, dans *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet (1855), par la symétrie de deux jeunes personnages, un enfant de paysan debout, contemplant le geste du peintre, et un enfant de bourgeois, plus éduqué, dessinant par terre :

[1] Emmanuel Pernoud, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 147.

> « La représentation de l'enfant dessinateur est originale à double titre. Elle souligne une activité importante de l'enfance que le peintre – installé au centre du tableau, face à son chevalet – met en relation avec son propre travail. Mais elle capte dans le même temps une posture spécifique à l'enfance : l'enfant est à quatre pattes, quasiment vautré sur le sol. Son attitude contraste singulièrement avec celle des adultes qui l'entourent, surtout avec celle du peintre trônant dignement devant son chevalet. Elle le rapproche, par contre, des animaux présents dans le tableau, notamment du chat joueur, en reptation, qui lui répond symétriquement, de l'autre côté des vêtements posés en tas sur le sol »[1].

Parmi les personnalités représentées par Courbet dans son vaste portrait de groupe, on remarque Baudelaire, assis sur une table à l'écart, réfugié dans sa lecture à l'extrême droite du tableau. Quelques années plus tard, dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire étudiera de près le geste artistique de M.G., alias Constantin Guys, attaché au journal *The Illustrated London News*, et attribuera à l'enfant un rôle prédominant dans l'archéologie de la création dont il tracera les jalons. Une formule attire tout particulièrement l'attention, dans sa définition du génie : « Le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté »[2]. Semblable à un convalescent, le peintre de la vie moderne doit aussi être pris « pour un homme-enfant, pour un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est-à-dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est *émoussé* »[3]. Son mérite réside dans sa capacité de revenir à l'émerveillement enfantin, à « l'œil fixe et *animalement* extatique des enfants devant le *nouveau*, quel qu'il soit »[4].

Le poète établit un trait d'union entre l'enfance du regard et l'enfance créatrice, quoique la deuxième perspective soit plus difficile à cerner au fil de son raisonnement critique[5]. La question du dessin d'enfant surgit incidemment lorsque Baudelaire évoque les premiers tâtonnements artistiques de son héros. De fait, M. G. tire son génie d'avoir su laisser le dessin à l'état d'ébauche, « une ébauche parfaite » selon le poète[6]. Baudelaire découvre chez son peintre des aptitudes caractéristiques de l'enfance dessinatrice : l'intérêt pour la composition d'ensemble et l'indifférence aux détails, une disposition à l'abstraction, ainsi que la capacité de s'absenter du monde lorsqu'il dessine, comme l'enfant de *L'Atelier* de Courbet, complètement absorbé par son activité. Ces considérations illustrent parfaitement ses propres théories de « l'art mnémonique », qu'il examinera quelques chapitres plus loin : « En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non

---

[1] *Ibid.*, p. 9.
[2] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes* II, *op. cit.*, p. 690.
[3] *Ibid.*, p. 691.
[4] *Ibid.*, p. 690. C'est nous qui soulignons l'adverbe « animalement ».
[5] Emmanuel Pernoud, *op. cit.*, pp. 14-17.
[6] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 700.

d'après nature »[1]. Après s'être enivré de sensations pendant ses flâneries diurnes au milieu de la foule urbaine, c'est dans le silence de la nuit, en l'absence du modèle et dans la solitude de sa lampe, que le peintre penché sur sa table de travail pourra ressusciter les choses sur le papier dans leur vérité idéalisée, « naturelles et plus que naturelles » :

> « La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! »[2].

Le chemin est long, évidemment, de Baudelaire et de Constantin Guys à l'utilisation ironique et destructurante de l'autographie et du dessin enfantin dans *Le Mur*, mais la reconnaissance du trait enfantin par l'auteur des *Fleurs du mal* donne une valeur artistique à des éléments que les pédagogues critiquent et s'efforcent d'éradiquer dans le dessin d'enfant, deux éléments qui seront aussi valorisés dans *Le Mur*, à savoir l'animalité et l'abstraction. De plus, Constantin Guys est le collaborateur d'un journal d'actualité, et sa manière de dessiner n'est certainement pas étrangère aux exigences de ce nouveau moyen de publication, d'autant plus qu'il s'agit d'un journal anglais.

Le rapport de Constantin Guys à l'enseignement est un aspect qu'il ne faut pas non plus passer sous silence. Baudelaire nous renseigne que M. G. est un autodidacte « qui a trouvé, à lui tout seul, toutes les petites ruses du métier, qui a fait, sans conseils, sa propre éducation » et qui « est devenu un puissant maître à sa manière »[3]. Dans *L'Atelier* de Courbet, l'enfant vautré par terre semble, par cette posture du corps, s'opposer à l'éducation reçue dont ses habits sont le très clair indice.

Il n'est pas exclu que Stéphane Mallarmé ait aussi été rendu particulièrement sensible à l'autographie par un mouvement contraire, c'est-à-dire par son investissement pédagogique dans l'élaboration d'une nouvelle méthode de langues. En effet, dans *L'Anglais récréatif ou Boîte pour apprendre l'Anglais en jouant et seul*, dont l'écriture remonte aux alentours de celle des *Mots anglais*, à savoir 1875-1878, on retrouve des dispositifs interactifs qui comportent des dessins enfantins plutôt espiègles. Ainsi, sur la première fiche cartonnée (fig. 17), un gentleman anglais qui tient son haut-de-forme à la main à la manière d'un magicien tire la langue lorsque l'élève manipule un jeu de tirettes. Ses habits et sa posture contrastent fortement avec cette mimique enfantine réprouvée par le code des bonnes manières.

Les artistes qui contribuent au *Mur*, par ailleurs des artistes accomplis comme Auguste

---

[1] *Ibid.*, 698.
[2] *Ibid.*, p. 694.
[3] *Ibid.*, p. 688.

Roedel qui collabore régulièrement au *Courrier Français*, sont de grands enfants, des hommes qui refusent de grandir, tout comme Alfred Jarry : des éternels gamins, comme écrit Numa Blès dans son poème « Ballade du Vieux Mur »[1] ou des « adulescents », comme nous disons aujourd'hui. C'est pourquoi ils utilisent un art du dessin caractéristique du monde potachique, cet art qu'ils opposaient autrefois à l'embrigadement scolaire en donnant libre cours à leurs pulsions destructrices. Ils cherchent aussi à vivre un certain plaisir dans l'acte créateur qui leur est refusé dans la haute sphère de l'œuvre d'art :

> « Plus profondément – nous le verrons avec les thèses psychopédagogiques qui tentent de contrer le gribouillage enfantin au nom de l'enfance elle-même, d'une enfance positive, confusément tendue vers la construction du monde et vers la sociabilité –, la relégation du dessin d'enfant hors de la sphère artistique dissimule, selon nous, un interdit frappant la question du *plaisir* dans l'acte créateur. En dessinant, l'enfant ne fait que jouer, s'amuser : une œuvre d'art ne saurait sortir d'une telle dépense en pure perte »[2].

Dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, paru en 1905, Freud associe la production de jeux de mots avec les activités ludiques et plaisantes des enfants. Le plaisir qu'éprouve l'enfant à expérimenter avec les mots qu'il apprend sera interdit au fur et à mesure et seules les associations de mots qui produisent du sens seront tolérées. C'est pourquoi le jeune adulte utilisera le jeu pour se soustraire à la pression croissante de la raison critique. Une bonne partie des blagues et des canulars d'étudiants est due à cette attitude de rejet des contraintes exercées par la raison et la réalité. « Sous l'influence de l'alcool, écrit Freud, l'adulte redevient un enfant qui tire du plaisir de la possibilité qu'il a de disposer librement du cours de ses pensées sans avoir à observer les contraintes de la logique »[3].

Les jeux de mots qui combinent l'expression verbale et l'image constituent, avec d'autres formes de comique, telles que les parodies ou les caricatures, une grande partie des contributions au *Mur*. L'analyse du *Witz* que propose Freud révèle les mécanismes de perception mis en scène dans *Le Mur*, très proches de ceux auxquels fait appel Mallarmé dans *Un coup de Dés*.

Tout d'abord, Freud distingue le mot d'esprit du comique en notant que, dans le comique, le plaisir vient de ce qui est découvert chez d'autres personnes, objets ou situations. Par contre, dans le mot d'esprit, le plaisir vient de la conscience qu'on prend de nos propres processus de pensée. De plus, ce plaisir est nécessairement communicatif : le mot d'esprit est

---

[1] Numa Blès, « Ballade du Vieux mur », *op. cit.*
[2] Sur ce point, voir Emmanuel Pernoud, *op. cit.*, p. 24 :
[3] Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1992, p. 238 et précédentes.

inséparable du désir de le communiquer à un destinataire qui, reconnaissant et reprenant à son compte les processus de pensée du locuteur, crée avec ce premier une communion psychique, ratifiée par le rire. Aristote a su voir le premier dans la joie de la reconnaissance le fondement de la jouissance que procure l'art[1].

Freud met également en évidence le lien particulier qu'entretiennent les mots d'esprit avec l'actualité : ils contiennent des allusions à des personnes et des événements qui sont actuels et qui sont d'un intérêt public au moment de leur production. Si cette curiosité publique s'estompe, les mots d'esprit ont moins d'effet et ne produisent plus le même plaisir chez leurs destinataires. C'est pourquoi Olga Anna Dull a pu affirmer des artistes du *Mur*, à cause de l'auto-référentialité de ce journal, qu'ils s'isolent de plus en plus dans une communauté de « murmures » que les gens de l'extérieur ne peuvent comprendre, en l'absence totale de point de vue externe critique[2].

La question mérite d'être posée et elle l'a d'ailleurs été par Daniel Grojnowski dans « Comique et référence »[3]. Cet auteur distingue entre deux sortes de représentations comiques, en fonction du rôle que jouent les références à l'actualité : celles où la référence est secondaire et celles où la référence est déterminante, donnant au texte sa raison d'être. Son constat est sombre en général :

> « Ainsi comprise, la référence comporte des plans distincts, celui du texte, du contexte, de sa réception. Mais dans tous les cas – et tout particulièrement quand il s'agit du "comique" qui provoque une réaction perceptible : rire ou sourire – le texte est à prendre comme un tout, il communique d'un seul tenant. D'où son extrême fragilité, le caractère aléatoire de ses effets. Denrée périssable, sa valeur est toujours fonction d'un public, d'une aire et d'une date de consommation »[4].

Néanmoins, certains textes, images ou spectacles multiplient leurs ressources de sorte à « se préserver d'une inéluctable déperdition », lorsque leurs allusions à l'actualité seront devenues totalement opaques[5]. Cela concerne aussi *Le Mur*, même si dans de nombreux fragments les références à l'actualité du cabaret jouent un rôle capital et leur effet comique dépend étroitement des connaissances que l'on peut avoir de ce milieu. Le journal fournit malgré tout des données suffisantes pour comprendre de nombreux fragments, qui s'éclairent pour ainsi dire les uns les autres, selon le principe d'agencement des mots cher à Mallarmé, principe que le poète transpose dans la macrostructure des *Divagations* en 1897. Ces données

---

[1] *Ibid.*, p. 229 et le chapitre « Les mobiles du mot d'esprit. Le mot d'esprit comme processus social », pp. 257-286.
[2] Olga Anna Dull, *op. cit.*, p. 203.
[3] Daniel Grojnowski, *Aux Commencements du rire moderne*, *op. cit.*, pp. 69-79.
[4] *Ibid.*, p. 79.
[5] *Ibid.*, p. 69.

primaires se complètent au fur et à mesure de l'élaboration du journal. D'une part, elles acquièrent un sens dans la durée. D'autre part, c'est le rapport à l'image qui facilite l'élaboration du sens chez le lecteur non initié et lui permet de dépasser le côté anecdotique, même si l'effet comique perd complètement ou partiellement son intensité.

C'est notamment le cas d'un rébus grivois dont l'auteur est le nain Auguste Tuaillon, souvent caricaturé dans *Le Mur* (fig. 18)[1]. Auguste est une attraction du cabaret, mais aussi le gérant du journal *Les Quat'z'arts*. Dans l'un de ses premiers dessins pour *Le Mur*, un portrait de « Mr Charlemagne ex Hempereur », il signe « Auguste de Montmartre », pour se mettre en valeur et en même temps se moquer de sa propre personne[2]. Son dessin date probablement des derniers mois de 1895, ce qui correspond en tout cas aux dernières années du cabaret du Chat Noir. A cette date, le chat est devenu un emblème de l'esprit libertaire de Montmartre que revendique le cabaret des Quat'z'arts. L'artiste s'identifie donc complètement au cabaret et au quartier qu'il représente.

Auguste Tuaillon dessine le sens concret du mot « chat », alors que dans le texte il emploie ce mot dans un sens figuré, obscène. Le chat estropié n'est pas sans rapport avec les nombreuses contributions du *Mur* portant sur les culs-de-jatte. C'est l'image omniprésente d'une humanité infirme et impuissante qui s'inspire de l'actualité des guerres de colonisation. Le commentaire autoironique noté par Auguste entre parenthèses, qui éclaire le véritable sens du mot « chat », constitue l'aveu d'une impuissance autre qu'artistique, mais suggère en même temps le rêve d'une union impossible.

Cet exemple montre que les muristes se mettent constamment en scène eux-mêmes, en pratiquant l'autodérision et en jouant avec leur propre identité. Tout comme Mallarmé se sert du nom et de l'adresse de ses amis pour composer des adresses amusantes, de même les muristes utilisent souvent comme matière du *Mur* leurs propres noms, proie facile pour les mots d'esprit selon Freud[3]. Olga Anna Dull étudie ce procédé fréquent en l'associant à une préférence, elle aussi marquée, pour la parodie, textuelle ou visuelle. Elle montre que les muristes cherchent à cacher leur propre identité derrière les surnoms, les anagrammes et les pseudonymes les plus saugrenus. Ils manifesteraient ainsi une attitude sceptique généralisée à l'égard de la notion d'auteur et celle d'œuvre originale qu'ils vont contribuer à décrédibiliser, tout comme le feront Dada et d'autres avant-gardes du début du XXe siècle[4].

---

[1] *Le Mur* I.176.d.
[2] *Le Mur* I.2.a.
[3] Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit*, *op. cit.*, p. 64.
[4] Olga Anna Dull, *op. cit.*, pp. 31-32.

Le nom de l'artiste

Comme Mallarmé dans *Un coup de Dés* et le projet impersonnel du *Livre*, les collaborateurs du *Mur* cherchent à dissoudre leurs propres noms dans une œuvre anonyme. En même temps, ils prennent un grand plaisir à montrer cette désintégration dans des rébus, des jeux de mots ou des épigrammes illustrées. On pourrait appeler ce processus « dissection », en s'inspirant d'un calembour créé dans un rébus du *Mur* intitulé « La Grande Ménagerie de Montmartre. Dissection Trombert » (fig. 19) : dans ce tableau, Horace Valbel est représenté sous les traits d'un corbeau (« le corbeau vorace »), le poète-chansonnier Yon-Lug prend la forme d'un lion (« Le lion lug »), alors que Gaston Sécot se transforme en sept cochons (« Sécot chons »)[1].

Michael Temple a étudié le travail sur le nom propre dans l'œuvre de Mallarmé et a montré que la transformation d'une appellation arbitraire et apparemment non motivée dans un véritable « sur-nom » (en anglais « sur-name »), ou « éponyme », est fondamentale dans les textes du poète. Pour survivre, le nom doit être travaillé et retravaillé poétiquement dans l'ensemble de l'œuvre. Mallarmé résume lui-même ce travail dans son article de 1892 « Tennyson vu d'ici » : « Le nom du poëte mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à n'en former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant ; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain »[2]. Il y a quelque chose d'héroïque et de sacrificiel dans cette identification totale de l'auteur aux mots de son œuvre.

Les transformations que font subir les muristes à leurs propres noms s'apparentent au procédé employé par Mallarmé dans ses vers de circonstance, notamment dans ses quatrains-adresses, « ces riens précieux » dans lesquels il tente de trouver des motivations cachées et de sauver de l'oubli des données arbitraires, comme le nom de ses amis ou leur adresse, en les transformant en symboles. Les muristes découvrent eux aussi des motivations en creusant leurs propres noms, mais les nouvelles postures qui en résultent sont plutôt embarrassantes, vouées au ridicule. Elles annoncent ce que Jean-Yves Jouannais a appelé « l'infamie », cette position morale de l'artiste au monde qui représente tout à fait le contraire de la « fama », de la gloire, que vont adopter les avant-gardes au début du XXe siècle:

« Renom infâme et renommée fameuse constituent deux puissances égales bien que

[1] *Le Mur* 4.455, env. 1896.
[2] Stéphane Mallarmé, « Tennyson vu d'ici », *Divagations*, *op. cit.*, p. 140. L'article a été publié pour la première fois dans *The National Observer*, le 29 octobre 1892, puis repris par *La Revue blanche* en décembre 1892.

contraires : "*l'éloge touche au blâme*", énonce Pindare. Le premier assure l'immortalité de l'être dans la lumière et la mémoire, la seconde efface, ensevelit, fait œuvre d'oubli. Se sont donc élaborées au cours de l'histoire de l'art, et tout particulièrement à l'époque moderne, des stratégies atypiques où le commerce entretenu par l'artiste avec la gloire est délibérément mis en péril. Blocus de la *fama*, époché de la considération d'autrui »[1].

Les artistes des Quat'z'arts dressent des autoportraits grotesques et infantiles d'eux-mêmes. Ils se représentent comme des êtres hybrides, à moitié hommes, à moitié animaux. Le côté animal naît souvent d'une double interprétation du nom de l'artiste, cette partie de soi qui doit survivre après la mort. Notons que ces jeux affectant profondément l'identité des protagonistes sont le résultat d'une interaction de plusieurs artistes, souvent d'un écrivain et d'un dessinateur, transposant ainsi dans le rapport même des arts la double nature de l'être humain qu'ils entendent mettre en évidence.

Ainsi, un fragment du *Mur* du 27 septembre 1894, calculant la fréquence de passage des voitures Richer devant le cabaret des Quat'z'arts, est adressé « A Lyon Lug le Scatologue ». Sur un autre morceau de papier, le même destinataire se voit décrit par une citation d'Hernani, modifiée pour correspondre à son nom : « "Vous êtes mon Lyon superbe et généreux" (Hernani) »[2]. Il s'agit en réalité du poète-chansonnier Yon Lug, de son vrai nom Constant Jacquet, découvert à Lyon par Trombert lors de sa tournée d'Ombres lyriques en 1892. Le poète prendra le pseudonyme « Yon-Lug » en hommage à sa ville natale. Il explique lui-même que « Yon » provient de la prononciation locale du nom de Lyon, alors que « Lug » représente la première syllabe du nom latin de la ville, Lugdunum. Il marie dans son nom même la culture savante à celle orale. Le lion devient son emblème personnel pour plusieurs raisons : à cause de son origine et de son pseudonyme, de sa crinière abondante, mais aussi de sa performance courageuse dans la cage aux lions de la ménagerie Pezon en 1895 :

> « Il est entré un jour, en effet, dans la cage aux fauves chez Pezon, et là, pendant un bon quart d'heure, sans la moindre émotion apparente, sans aucunement précipiter son débit, il a chanté devant Tout-Montmartre poète, peintre ou musicien, sa *Ballade des agents* »[3].

En 1895, une illustration du *Mur*, réalisée par Jack Abeillé, lui prête le corps musclé et viril d'un lion et une tête hirsute, très proche de l'original, affichant une mimique menaçante (fig. 20). L'ombre du félin, une souris, révèle le contraire, ridiculisant la noble posture. Le dessin est accompagné d'une légende explicative qui est l'œuvre du poète Charles Quinel, collaborateur régulier du *Courrier français*. Dans le dernier vers du quatrain, le pseudonyme

[1] Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, Paris, Hazan, 1995, p. 10.
[2] *Le Mur* 1.23.a et b, 27 septembre 1894.
[3] Horace Valbel, *op. cit.*, p. 253.

du poète chansonnier est disloqué par un chiasme et un calembour : « C'est le lion de Yon-Lug et le Yon Lug de Lyon ». Cet être double correspond au couple de l'image et au pseudonyme apparemment tautologique du poète et, comme ce pseudonyme, il établit un trait d'union entre deux domaines opposés de la culture. La transformation du nom met en évidence les failles constitutives de la personnalité et tourne en dérision toutes ses prétentions héroïques. Yon-Lug n'est qu'un exemple parmi tant d'autres de la « dissection » des noms des collaborateurs dans *Le Mur*, mais cet exemple montre que cette pratique sert à symboliser les relations entre les artistes et à déstabiliser les hiérarchies préétablies des genres et des arts.

4.4. Garanties performatives

Les fragments du *Mur* ont une taille normale d'écriture qui exige, pour pouvoir être lue, la proximité du lecteur. Il y a une grande différence entre *Le Mur* et une salle de dépêches comme celle très fréquentée du *Figaro* (fig. 21). *Le Mur* astreint les spectateurs à ce qu'ils se déplacent, à ce qu'ils se rapprochent beaucoup les uns des autres et attendent patiemment leur tour, favorisant les échanges verbaux. Il est très probable que pendant ce temps certains spectateurs lisent à voix haute et commentent certains fragments pour les autres, prenant ainsi en charge la portée performative du *Mur*, c'est-à-dire la monstration des liens entre les textes, leurs supports, leurs créateurs et leur public. Par le mode de réception qu'il programme, *Le Mur* devient comme le « Livre » de Mallarmé une figure de l'unité des spectateurs.

Dans le « Livre », cependant, le public est assis, silencieux et immobile. Ses rapports avec le texte sont fondés sur la distance, bien réglée par des calculs méticuleux. C'est l'opérateur qui assure la recomposition et la décomposition du texte, l'unification et la division des feuilles. Dans *Le Mur*, comme dans le « Livre », le rédacteur rassemble les fragments et les distribue ensuite sur la tablette rouge. Mais à la différence du « Livre », ce rédacteur ne devient pas un médiateur du texte en le lisant à haute voix. L'unité et l'égalité des fragments est symbolisée seulement par le support de l'exposition, la tablette rouge.

Le Mur ne devient pas une image du public par la mobilité des feuillets, comme le « Livre » manipulé par l'opérateur, mais bien par l'abolition de la distance, le dynamisme de l'espace scénique et la prise en charge orale ou les commentaires éventuels du texte par les spectateurs. Le rôle laissé au hasard dans cette entreprise collective semble donc bien plus important que dans le projet de Mallarmé. Et pourtant, des garanties performatives existent. Une de ces amarres consiste à incorporer les échanges possibles des spectateurs dans *Le Mur* sous la forme de spectacles dialogiques. Une autre raccorde *Le Mur* à d'autres représentations du cabaret et crée des homologies entre les textes et les différentes représentations collectives. Enfin, une troisième harmonise *Le Mur* avec la décoration globale du cabaret. Toutes ces garanties se fondent pourtant sur l'identité des artistes et leurs relations.

Les spectacles dialogiques du *Mur* sont des confrontations comiques et peuvent prendre différentes formes. Certains peuvent correspondre à un échange autour d'un thème. Des artistes parmi les spectateurs réagissent à un stimulus initial et relancent le dialogue à partir de ce que l'artiste précédent vient d'écrire ou de dessiner. Ainsi, une question de l'actrice Louise

France concernant la signification du vers « Ou l'on acquiert un front savant » déclenche un court dialogue entre celle-ci et le chansonnier Marcel Legay, auquel viennent se greffer un petit poème obscène d'un collaborateur assidu, mais moins connu, Barlet, puis deux rébus qui s'éloignent un peu du sujet : « chauve qui peut » (pour « sauve qui peut ») et « on a son poil où on peut (Choubersky) » (pour « poêle », car Choubertsky était un très connu fabricant de poêles) (fig. 22).

D'autres spectacles dialogiques sont de véritables affrontements qui prennent des proportions inattendues. Le conflit se transforme en une rivalité entre la littérature et les arts plastiques, au sujet de l'autonomie que chacun veut avoir par rapport aux autres. Un tel antagonisme naît entre le poète Charles Quinel et le peintre Auguste Roedel en 1895.

Quinel reproche à Roedel d'être un mauvais poète :

« Epitaphe pour Roedel
né lithographe et mort poète

Avant de clore la paupière
La Gloire ne l'a pas élu
Il a trop tôt quitté la pierre
Et les verres n'en ont pas voulu
Ch. Q. ».

Roedel lui répond avec un autre quatrain en faisant appel au jugement des autres amis :

« Si j'ai trop tôt quitté la pierre
Mes chers amis c'est à dessin
Car Quinel astre de lumière
A voulu faire du dessin
A. R. »

Quinel se justifie :

« Réponse à la Réponse du Poète Roedel

Roedel, pourquoi m'incriminer ?
Lorsque tu cassas notre lyre
Je croyais pouvoir dessiner
Aussi bien que tu sais écrire
Ch. Q ».

Roedel le défie alors de dessiner le pied d'un verre, mais cette provocation comporte un second degré, car il s'agit d'une image offensante qui correspond au nom de Quinel, plus précisément à l'initiale de son nom, qu'il a utilisée pour signer tous ses quatrains : « Q » (fig. 23).

Quinel ne peut de son côté que confirmer, de façon concise, le sens du rébus :

« Réponse à la réponse de la réponse de sa réponse :

Mais le pied est tout désigné

C'est A. R. – Roedel a signé
Ch.Q. ».

Gaston Sécot mettra un terme au conflit en explicitant le sens du duel symbolique :

« Il me semble que ceci comporte une moralité
C'est que Roedel donne du pied au Q de Quinel.
Sécot »[1].

Un conflit plus virulent opposera Gabriel Randon, qui se fait appeler Jehan Rictus, et les représentants des beaux arts. C'est Rictus qui déclenchera la dispute en publiant une critique à l'adresse des artistes qui encombrent les halls d'exposition d'« obscénités colorantes » et dont le nombre s'accroit comme celui des prostituées et des voleurs. Les passages incriminés sont épinglés au *Mur* sous la forme d'un collage (fig. 23) et susciteront un grand nombre de dessins et de jeux de mots scabreux.

La couverture de ce conflit par *Le Mur* confère à l'échange entre les artistes un caractère exemplaire. Sans se confiner tout simplement au domaine anecdotique, il réaffirme de manière catégorique l'égalité des arts, en faisant appel au registre préféré des muristes, le scatologique. Ce registre s'impose dès la création du journal, dans un manifeste allusif du poète Armand Masson qui adopte le masque d'« un maçon » anonyme :

« On pourra le long de ce mur,
Tout crayonner et tout écrire…
Des romans lestes, mots pour rire…
Mais il est défendu… c'est dur !!! »[2].

Dans un poème d'Auguste de Montmartre datant de l'automne 1895, un jeune amoureux refuse d'imiter le langage poétique de Victor Hugo et, anticipant les futures performances de Jehan Rictus au cabaret des Quat'z'arts en décembre 1895 et de Firmin Gémier dans la représentation d'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry au Théâtre de l'Œuvre une année plus tard, s'exclame:

« Mais merde v'là que je m'encanaille
A parler comme Victor Hugo
Plus d'boniments faut qu'icicaille
Tu sortes avec Mezigue Juls »[3].

Un quatrain composé en alexandrins, vers nobles par excellence, par le poète bohème Alfred Poussin fait l'éloge du « mot qui réconforte » :

« Un mot qu'il ne faut pas que l'humanité perde

[1] Sur cet échange, voir *Le Mur* 2.98.a-f.
[2] Un Maçon, *Le Mur* 1.1.a, 24 septembre 1894. Armand Masson avait l'habitude de publier des vers sous différents pseudonymes qu'il ne voulait pas dévoiler (voir à ce sujet sa déclaration dans Horace Valbel, *op. cit.*, p. 193).
[3] Auguste Tuaillon, *Le Mur* 1.175.b, 24 septembre 1895.

Il réchauffe l'hiver quand on n'a pas de feu
Quand on n'a pas de pain, il vaut mieux que "Mon Dieu !"
Pour nous réconforter, et ce mot-là c'est m…. »[1].

Un grand nombre des invectives verbales et visuelles adressées à Rictus pour sa remarque malencontreuse dirigée contre les artistes modifie l'expression utilisée par Rictus, « obscénités colorantes », en « obscénités odorantes » et l'applique à la personne même et à l'œuvre la plus connue du poète, *Les Soliloques du pauvre*. En effet, depuis décembre 1895, Rictus connaît un grand succès au cabaret des Quat'z'arts et au Chat Noir en y récitant la première partie de son œuvre poétique écrite en langue populaire, mais encore inachevée.

Ce fragment intitulé « L'Hiver » exploite un thème poétique et pictural popularisé par *Le Chat Noir* et *Le Courrier français* et repris par *Le Mur*, à savoir l'arrivée de l'hiver avec son cortège d'ennuis. Les dessins consacrés à cet événement dramatique pour les artistes bohèmes étaient habituellement accompagnés de la légende : « V'là l'hiver ! »[2]. Rictus s'approprie ce thème qu'il traite dans le registre scatologique subversif propre au cabaret des Quat'z'arts. Il commence son poème par une exclamation provocatrice suivie de trois autres vers qui exploitent une des homonymies les plus connues du cabaret, source de nombreux jeux de mots et de rébus dans *Le Mur* :

« Merd' ! V'là l'Hiver et ses dur'tés !
V'là l'moment de n'pus s'mett'à poils :
V'là qu'ceuss qui tienn'nt la queu' d' la poêle
Dans l'Midi vont s'carapater »[3].

Les artistes du *Mur* identifient l'œuvre du poète à sa silhouette qu'ils ridiculisent en réinterprétant un rébus créé par Wiliams Wilhé pour une exposition incohérente à Nantes en 1887, intitulé « Le Grand Hiver » : dans ce dessin, la lettre I était formée par une colonne oblique, en équilibre instable, illuminée par la pleine lune[4]. Dans le dessin « MERDE, v'là l'I vert » du *Mur*, la lettre est représentée par la silhouette très maigre de Jehan Rictus, habituellement coiffé d'un haut-de-forme, qui tourne le dos au public, dans une attitude de total repli sur lui-même (fig. 24). Dans un autre dessin, qui peut être interprété comme une

[1] Alfred Poussin, « Le mot qui réconforte », *Le Mur* 1.193.b, septembre 1895.
[2] Sur le traitement poétique de ce thème par Jules Laforgue et Raoul Ponchon voir aussi Mary Shaw, « All or Nothing ? The Literature of Montmartre », *op. cit.*, pp. 128-129.
[3] Jehan Rictus, *Les Soliloques du Pauvre*, Paris, Sevin et Rey, 1903, p. 9. « L'Hiver » est publié dès 1895 sous la forme d'une brochure de vingt pages. *Les Soliloques du pauvre* paraitra en 1897 avec des illustrations de Joachim Sunyer y Miro. La collaboration de Jehan Rictus avec l'artiste suisse Théodore Alexandre Steinlen, annoncée par *Gil Blas illustré* le 29 décembre 1895 aboutira à l'édition définitive du volume en 1903. Dès 1895, dans son illustration des « Impressions de promenade » de *Gil Blas illustré*, Steinlen met en scène Jehan Rictus lui-même.
[4] Wiliams Wilhé, « Le Grand Hiver », *Les arts incohérents à Nantes*, Nantes, 1887. Voir Phillip Dennis Cate et Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, p. 140.

critique de l'art en tant qu'école ou que système figé de normes, Rictus, cette fois représenté en tenue de Christ alcoolique, est crucifié par les arts qu'il s'est permis d'accuser (fig. 25)[1].

Les critiques de ce mystique fumiste qu'est Rictus, qui s'identifie lui-même au Christ dans *Les Soliloques du pauvre*, font de ce personnage et de son œuvre une figure de l'être humain. Rictus incarne de manière exemplaire le principe de l'identité des contraires mis en œuvre dans *Le Mur* et, de ce fait, il devient une figure qui représente la totalité du texte fragmentaire sur scène et dans le monde.

L'identité des artistes est la matière principale du *Mur*, aussi bien des multiples échanges entre les artistes du cabaret que de diverses productions collectives qui fictionalisent ces relations. Celles-ci se présentent sous la forme de feuilletons parodiques, totalement absurdes, qui restent fatalement inachevés : *Pietro le bandit* en 1894, *Les Quatre Fils de Pharamond* en 1896 et *Le Pendu des Epinettes* en 1904. Ces feuilletons qui exploitent de manière radicale un modèle lancé par *Le Chat Noir* avec *La Revanche du guillotiné* en 1883 ont été étudiés par Olga Anna Dull[2]. Les différents auteurs du feuilleton *Les Quatre Fils de Pharamond* sont en même temps les personnages de cette saga macabre qui raconte la colonisation toute récente de Madagascar par les Français. Ce feuilleton collectif est une parodie du genre épique, et plus exactement de l'épopée chrétienne du XIIe siècle *Les Quatre Fils Aymon*, traduite en français moderne au XIXe siècle et illustrée par Eugène Grasset en 1883. Un des membres de la famille du roi Pharamond est le patron même des Quat'z'arts, Trombert, que le muriste Numa Blès s'amuse à baptiser « Trom Bert (Tromolithophile Bert) » et dont Gaston Sécot transcrira le discours savant quelques numéros plus tard : « Merde. Le ciel est si rouge que mon absinthe n'est plus verte »[3]. Ce travail humoristique sur le nom et l'identité des artistes des Quat'z'arts n'est pas sans rappeler la démarche néo-scientifique d'Alfred Jarry dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*.

Un procédé similaire est à l'œuvre dans les revues fantaisistes jouées annuellement par les muristes eux-mêmes. Le cabaret des Quat'z'arts est connu pour avoir inauguré un nouveau genre de revue, sans décors et sans costumes, pendant laquelle toute l'attention du public se porte sur le dialogue des protagonistes : « ici on prête plus d'attention au dialogue parce qu'on n'est pas distrait par les décors ni par ton costume ou le mien », explique Jean Varney dans la revue *Pour jubiler*, représentée au cabaret le 28 janvier 1898[4]. Eugène Lemercier a été le

[1] Voir aussi Olga Anna Dull, *op. cit.*, p. 206.
[2] Olga Anna Dull, *op. cit.*
[3] *Les Quatre Fils de Pharamond*, *Le Mur* 3.41 et 3.55.
[4] Jean Varney, *Pour Jubiler*, 1898, p. 5.

premier à proposer un tel genre en 1894, sous le titre suggestif *Tout pour les Quat'Czars*. *Le Chat Noir* du 14 avril 1894 fait l'éloge de ce spectacle[1].

Pour éviter la peste revue fantaisiste de Gaston Sécot et Yon-Lug musique arrangée Charles de Sivry 3 mars 1897	*Pour jubiler* revue fantaisiste de Gaston Sécot et Jean Varney musique arrangée Charles de Sivry jeux de lumière Maison Laubière ballet réglé par M. Poidotz 28 janvier 1898
Distribution	Distribution
Un auteur…….Sécot Un autre auteur……....Yon-Lug Un camarade……Baltha Le patron……..….Trombert Un grincheux……Chamouillé Auguste…….Auguste Un tzigane pianiste……...De Sivry Une actrice……Kamouna	Un auteur……Sécot Un autre auteur…….....Jean Varney Un collaborateur……Baltha Une dame voilée……Mlle Marsa Un olibrius……..…John Poidotz Don Juan……Auguste Le Directeur…….....François Interrupteur……Personnage muet

Dans ces nouvelles revues, qui font usage toutefois de jeux de lumière et parfois de ballets, les muristes jouent leurs propres personnages, comme nous pouvons le constater en comparant la distribution de deux revues, *Pour éviter la peste* de Gaston Sécot et Yon-Lug et *Pour jubiler* de Gaston Sécot et Jean Varney.

Le texte de ces revues est composé de répliques relativement courtes, accumulant les jeux de mots que les artistes se lancent comme des balles de ping-pong. Les noms même des interprètes qui sont sur scène ou qui attendent patiemment leur tour sont adroitement décomposés par Sécot, un muriste qui excelle dans ce maniement exceptionnel de la langue :

> « Sécot
> On avait peur de ne plus pouvoir alimenter la rôtisserie de 2e acte à cause de la grève de porcs.
>
> Varney
> Il n'y avait plus à Paris d'porcs.
>
> Baltha
> Paris port… de mer.
>
> Varney

[1] Steven Moore Whiting, *Satie, the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 54-55.

Qui ne vient pas vite : c'est Paris port de mer lent.

Sécot
Ne faisons pas comme lui, n'abusons pas des instants de notre honorable public qui demande à entendre encore des chansonniers préférés. Déjà Trombert murmure : Dépêchons dépêchons ; en *bas le tas* des chansonniers dont le cabaret a*var n'est* pas, ne restez pas en *tiers si* longtemps, malgré les *beaux trels* de votre revue, faites trêve à *ces co*médies et laissez les public entendre vos collègues dont trop longtemps on le *priva* »[1].

Les mots et les lettres imprimés en italiques dans le texte forment les noms des chansonniers qui se produisent au cabaret des Quat'z'arts, à savoir : Baltha, Varney, Tiercy, Botrel, Sécot, Privas. Ce propos ressemble de très près aux jeux de mots pratiqués dans *Le Mur*. En outre, comme la tablette rouge sur laquelle est épinglé *Le Mur* du jour, la phrase de Sécot réunit en un tout les noms des artistes, transposant dans une œuvre collective cette identification du nom de l'écrivain aux mots de son œuvre dont parle Mallarmé. L'ensemble cohérent que forme cette phrase propose une image de la communauté artistique.

Ces revues fantaisistes sont de véritables concours d'ingéniosité. L'image n'est pas aléatoire car Goudeau l'utilisera lors de l'organisation de la Marche des chansonniers par le cabaret des Quat'z'arts le 25 octobre 1903. L'ancien président des hydropathes ressuscitera alors la vieille métaphore hydropathesque du tournoi et décrira cette performance collective comme une réponse parodique à l'inflation contemporaine de ce type d'activité et surtout comme une transposition dans la vie quotidienne de l'esprit de satire qui a fait la renommée du cabaret :

« Marche des Banquiers ! Marche des transports ! Marche des Nouveautés ! Marche des Midinettes !! Et puis, quoi ? – Marche des Chansonniers, parbleu !

Après la bonne romance populaire, la parodie. Et les Quat'z'Arts n'ont pas raté l'occasion de transposer dans la vie quotidienne l'esprit de satire qui fait depuis longtemps leur gloire »[2].

En quoi consiste ce concours des chansonniers réunis vers midi devant la porte du cabaret le 25 octobre 1903 ? Le thème est annoncé par Goudeau même, président du jury : « De l'influence des cors aux pieds dans la marche ». Les meilleures chansons composées sur ce thème pendant la marche seront incluses dans le répertoire du cabaret et pourront être écoutées tous les dimanches, de 17 à 19 heures, à la Goguette des Quat'z'arts. Le sujet du concours est singulier : il oblige les chansonniers de se concentrer leurs propres sensations au moment de la création et de réfléchir à ce qui est en fait le contraire absolu de toute activité

[1] Gaston Sécot et Jean Varney, *Pour jubiler*, *op. cit.*, p. 31.
[2] Emile Goudeau, *Les Quat'z'arts* du 9 novembre 1903.

cérébrale et l'une des parties les plus insignifiantes et ignobles du corps, que l'on oublie facilement pendant nos promenades.

Un réseau d'équivalences relie, comme on voit, les différentes pratiques artistiques, intérieures et extérieures, du cabaret. Ce réseau met en œuvre les mêmes principes qui régissent la composition du journal paroi *Le Mur* et compense la grande liberté accordée à la création et à la réception, deux aspects incontrôlables des représentations où la part de l'improvisation et du hasard semble être très grande. Mallarmé se confronte au même problème en élaborant le projet du « Livre » et cherche aussi à le résoudre en multipliant les équivalences, mais à la différence des muristes il envisage aussi des correspondances mathématiques.

La décoration du cabaret joue elle aussi un rôle considérable dans ce processus compensatoire, car d'une part, par sa dominante rabelaisienne, elle est étroitement liée à l'art intensif du calembour et du rébus, pratiqué par les artistes des Quat'z'arts dans leur journal paroi et leurs spectacles[1]. Et d'autre part, la décoration s'oriente de plus en plus du produit artistique vers l'artiste qui l'a conçu, vers son empreinte personnelle qui est sa signature inimitable. L'artiste devient un sujet d'étude et c'est pourquoi dans toutes les descriptions du cabaret on énumère le nom de ceux qui exposent leurs œuvres sur les murs des Quat'z'arts, mais on indique très rarement et de manière très approximative les sujets abordés.

Reconstituer avec exactitude l'intérieur du Cabaret des Quat'z'arts est une opération plus hasardeuse que dans le cas du Chat Noir. Sûrement aussi, la suggestion d'une atmosphère générale à l'aide de quelques éléments décoratifs prend-elle le pas sur le goût du détail et de l'accumulation. Anne de Bercy et Armand Ziwès soulignent à ce propos que « si l'établissement n'avait pas le grand luxe déployé par Salis au *Chat Noir*, du moins possédait-il un cachet bien particulier »[2]. Par sa conception architecturale et sa décoration, le cabaret des Quat'z'arts représente Montmartre, suivant la tradition du Chat Noir. Son aspiration à l'universalité se donne aussi à voir dans le vitrail de la devanture. Réalisé par le dessinateur Abel Truchet, ce vitrail couvre presque totalement la façade du cabaret et raconte les différentes phases de l'histoire de Montmartre[3].

---

[1] Pour une comparaison de Rabelais et du *Mur*, voir Olga Anna Dull, *op. cit.*
[2] Anne de Bercy et Armand Ziwès, *op. cit.*, p. 48.
[3] Programme des Quat'z'arts de 1922, Bibliothèque Nationale de France, 8-RO-18625.

Comme le remarque Olga Anna Dull, le cabaret des Quat'z'arts partage avec Le Chat Noir le même goût pour un design intérieur éclectique, inspiré du passé[1]. Le peintre Henri Pille, illustrateur du *Chat Noir* et du *Courrier Français* passionné par le Moyen Age, conçoit le local dans un style bâtard, moitié gothique, moitié Renaissance[2]. Le café est décoré avec des panneaux de bois et des bronzes, dont une « Ribaude » du sculpteur Barthoud et un groupe de figurines rabelaisiennes. Ces statuettes personnifient, comme nous avons vu, une posture politique républicaine, qui proclame la bonne entente des artistes sous la bannière de Rabelais.

Dans la revue *Pour éviter la peste*, Sécot s'adresse au public dans un court prologue pour expliquer le titre de la pièce. A cette occasion, il fait l'éloge de Rabelais, en citant une phrase célèbre de l'écrivain et en l'illustrant par un calembour typique :

> « Mesdames et Messieurs, nous allons tâcher de vous distraire un moment par notre Revue annuelle. Et, nous souvenant du précepte de Rabelais, qui veut que "le Rire soit le propre de l'Homme en même temps que le meilleur préservatif contre les maladies", à cette heure où les pays occidentaux tremblent devant une invasion possible de la peste, nous avons intitulé cette Revue : *Pour éviter la Peste*, en vertu du dicton hongrois bien connu : « Qui a ri boude à Peste ! »[3].

Dans une photographie d'époque (fig. 28), on peut voir accrochés au mur qui se trouve derrière la silhouette imposante de François Trombert des portraits dessinés par un collaborateur assidu au *Mur*, le peintre Guirand de Scévola. Ces portraits ont fait la une dans différents numéros du journal *Les Quat'z'arts* en mars et avril 1898 : à gauche, l'illustrateur Charles Léandre de profil (*Les Quat'z'arts* du 13 mars 1898) ; en haut au milieu, le chansonnier Marcel Legay (*Les Quat'z'arts* du 5 mars 1898) ; en bas au milieu, Alphonse Allais, dessiné par Guirand de Scévola (*Les Quat'z'arts* du 17 avril 1898). Dans les photos du cabaret publiées par *Le Monde illustré* le 19 mars 1932, on remarque la présence discrète de deux cadres qui rassemblent plusieurs petits dessins semblables à ceux du *Mur* : des portraits plus ou moins élaborés d'artistes et d'habitués du cabaret. Comme *Le Mur* et d'autres performances organisées par les Quat'z'arts, la décoration du cabaret figure les liens qui rapprochent les artistes et les conflits qui peuvent naître de ce vécu collectif. Un calembour du *Mur* par Sécot illustre à merveille cette forme d'exposition, où un nouveau sens naît du voisinage d'œuvres différentes :

---

[1] Olga Anna Dull, *op. cit.*, p. 205. Comme on a pu constater à plusieurs reprises dans cette étude, l'éclectisme est une catégorie esthétique très prisée à l'époque, au théâtre d'André Antoine, celui de Paul Fort et celui de Lugné-Poe, ainsi que dans les autres groupes de l'époque. C'est principalement un signe, perçu comme tel, de la démocratisation de l'art.
[2] Jacques Ferny, *op. cit.*
[3] Gaston Sécot et Yon-Lug, *Pour éviter la peste*, 1897, p. 3.

« Nos peintres commencent à préparer leurs envois aux Expositions : Huber termine une nature morte, un melon très mûr ; Chalons une vue du camp des Troyens – on mettra sans doute les deux toiles l'une près de l'autre :

Mûr melon près du camp de Châlons »[1].

[1] *Le Mur* 151.b, 1895.

5. Conclusion

La publicité la plus connue pour le Cabaret des Quat'z'arts est due à une manœuvre éditoriale d'Alfred Jarry, l'écrivain qui a su le mieux allier dans son œuvre les acquis multiples du symbolisme et même du naturalisme avec la verve fumiste et les productions collectives et sans prétention du milieu montmartrois. Après la représentation controversée au Théâtre de l'Œuvre en décembre 1896 et des spectacles de marionnettes au très éphémère Théâtre des Pantins, Alfred Jarry produit en novembre 1901 une version abrégée d'*Ubu roi* au « Théâtre des Gueules de Bois » du Cabaret des Quat'z'arts, théâtre créé autour de 1900[1]. Il y a été probablement introduit par Louise France, l'actrice qui avait interprété la Mère Ubu au Théâtre de l'Œuvre et qui s'était par la suite identifiée à tel point avec ce personnage qu'elle signait de ce nom ses contributions dans *Le Mur*.

Louise France a joué un rôle considérable au cabaret des Quat'z'arts et il est important de le souligner, car les avant-gardes ne sont pas uniquement un phénomène masculin, comme on l'a parfois affirmé. Elle a été la rédactrice du *Mur* en 1894 et, selon Anne de Bercy et Armand Ziwès, elle impressionnait le public par sa belle voix et son talent, malgré sa tenue négligée et sa figure boursoufflée, cachée en partie par ses cheveux. Elle faisait rire, mais savait aussi éveiller l'émotion chez ceux qui l'écoutaient. Elle vivait les antinomies dans sa propre personne, comme beaucoup d'artistes que nous avons présentés, mais cela était d'autant plus remarquable qu'elle était femme et qu'elle avait réussi à imposer son style et à être respectée dans son milieu[2].

Aux Quat'z'arts, *Ubu* a connu un franc succès et on sait aujourd'hui qu'il a été représenté 64 fois[3], à partir de novembre 1901. Les marionnettes étaient manipulées par le guignoliste lyonnais Anatole, de son vrai nom Ernest Labelle, qui exerçait alors son métier au Guignol du Jardin des Champs-Elysées.

Cinq ans plus tard seulement, en juillet 1906, Jarry publiera le texte aux éditions Sansot, dans la collection « Théâtre Mirlitonesque », en lui attribuant le titre *Ubu sur la Butte*. Il remaniera en profondeur la version représentée en 1901, qu'on connaît aujourd'hui grâce à l'existence d'un exemplaire soumis à la Censure théâtrale[4]. Dans l'édition Sansot, Jarry

[1] Le numéro 35 des *Quat'z'arts* de janvier 1900 leur est consacré.
[2] Anne de Bercy et Armand Ziwès, *op. cit.*, p. 274.
[3] Gauthard, Lettre à Méry-Picard du 4 mars 1904, reproduite en fac-similé dans Phillip Dennis Cate and Mary Shaw, *The Spirit of Montmartre*, *op. cit.*, pp. 242-243.
[4] Cet exemplaire est une édition d'*Ubu roi* de 1900 de *La Revue blanche*, sur laquelle Jarry a biffé les répliques supprimées, révisé quelques passages et collé des papiers sur lesquels sont écrites les scènes entièrement revues,

rajoute entre autres un prologue entre Guignol et le directeur du cabaret, M. Trombert, et une chanson finale du Père Ubu, un ensemble de textes qui fait un éloge hyperbolique de ce lieu du spectacle.

Mystifiant ses lecteurs, Jarry modifie considérablement le texte de la représentation originale, qu'on peut reconstituer dans les grandes lignes grâce à un article de Pierre Quillard paru dans *La Revue blanche* du 15 décembre 1901[1]. On peut imaginer que les modifications ont été inspirées par des improvisations collectives qui ont vu le jour au fur et à mesure des répétitions et des soixante-quatre représentations. C'est pourtant dans le processus de réécriture que Jarry attribuera une aura mythique au lieu de spectacle. Ce qui amène à conclure que ce n'est pas une simple concession commerciale, comme elle pourrait paraître à première vue.

Le cabaret devient ainsi un lieu de la fiction, lieu grand comme une ville et digne de Rabelais, lieu d'accueil pour le Père Ubu et représentation de la France entière. C'est grâce au cabaret des Quat'z'arts que Jarry pourra ancrer *Ubu* dans la réalité contemporaine et le faire mieux connaître grâce au « petit peuple » des marionnettes, dont on connaît l'importance dans la dramaturgie de Jarry[2]. Mais d'autre part, c'est grâce à Jarry, écrivain symboliste et héritier de Mallarmé, que le cabaret pourra être envisagé comme une hétérotopie, une figure à la fois du monde et des contradictions qui habitent l'être humain. A l'inverse de Mallarmé, Jarry construit toutefois cette signification selon une modalité carnavalesque, inspirée par le monde des cabarets qu'il fréquente assidûment.

On peut affirmer donc qu'une légitimation réciproque a lieu entre l'écrivain et le groupe, qui se fonde sur un échange entre un espace de la fiction et un espace théâtral. En effet, l'espace théâtral du cabaret sera emblématisé dans *Ubu sur la Butte*. Cet échange-là est l'écho simplifié, transposé à l'échelle de la collectivité, du double échange que Mallarmé programme et exécute seul dans ses conférences commémoratives consacrées à son ami Villiers de l'Isle-Adam. Comme nous avons vu, dans ses conférences en Belgique, le salon de la dame parisienne représentait un espace de la fiction, alors que la salle de conférence était à proprement parler l'espace théâtral. Lors de sa dernière lecture, dans le salon de Berthe

---

et les chansons nouvelles. Ce texte a été soumis à la Censure théâtrale le 16 novembre 1901 sous le titre *Ubu roi*. Jarry a ajouté sous ce titre imprimé de *La Revue blanche* la mention : « Abrégé et adapté pour Guignol (Guignol des 4'z'Arts, 62, bd de Clichy) ». L'autorisation définitive ne fut accordée que le 23 novembre 1901, soit le jour même de la répétition « intime ». La répétition générale a eu lieu le 27 novembre. Voir la « Notice » sur *Ubu sur la butte* dans Alfred Jarry, *Ubu*, ed. Noël Arnaud et Henri Bordillon, Paris, Gallimard, 1978, pp. 494-497.

[1] *Ibid.*., p. 496.

[2] Alfred Jarry, « Textes relatifs à *Ubu Roi* », *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1972, pp. 399-423.

Morisot à Paris, le poète inverse le rapport du texte au contexte du spectacle. C'est le salon de la dame parisienne qui se mue alors en espace théâtral. Mallarmé les confronte pour montrer leur identité essentielle. Le poète se sert de l'espace pour transformer Villiers en légende, alors que Jarry fictionnalise l'espace pour faire d'Ubu, selon le mot même que Jarry emploie pour Hamlet, « une abstraction qui marche »[1].

Dans le prologue d'*Ubu sur la Butte*, Guignol, à peine arrivé dans la capitale, vient frapper à la porte du cabaret et s'étonne tout de suite des dimensions gigantesques de la salle, d'où il tire la conclusion qu'il ne peut se trouver qu'aux 4-z'Arts : « il y a plus de monde dans cette salle que dans toute la ville de Lyon ». La salle de spectacle du cabaret est en réalité toute petite, avec une capacité de 150 places. L'hyperbole contredit la réalité et amuse l'assistance. Mais elle montre en même temps le caractère universel de la fable, des personnages et du lieu. Les Quat'z'arts représentent le monde dans sa totalité et c'est bien pour cela que Guignol est surpris, lorsqu'il rencontre le directeur du cabaret, Monsieur Trombert, qu'il ne s'appelle pas « monsieur l'Art » :

> « GUIGNOL : Bonjour, monsieur l'Art !
> LE DIRECTEUR : Comment, monsieur l'Art ! Qui êtes-vous pour parler de la sorte ?
> GUIGNOL : Tiens, vous n'êtes pas l'un des 4-z'Arts ! Y aurait-il un cinquième ?
> LE DIRECTEUR : Le cinquième, c'est moi, ou plutôt je les dirige, je dirige l'établissement du même nom, je suis M. Trombert »[2].

La frontière entre réalité et fiction est abolie. La situation théâtrale se dédouble et la réécriture de la pièce introduit un cadrage différent, celui du théâtre dans le théâtre. Trombert, le massif directeur des Quat'z'arts, devient un personnage à part entière, tout comme Guignol. D'ailleurs, on ne manquera pas de noter sa ressemblance physique avec le Père Ubu tel que l'a imaginé par exemple Pierre Bonnard dans l'*Almanach du Père Ubu* de 1899 et l'*Almanach illustré du Père Ubu* de 1901[3].

Le cabaret des Quat'z'arts est décrit par Jarry comme un lieu où Tout-Paris s'est réuni pour accueillir Guignol, un lieu où se rencontrent les êtres les plus opposés. Jarry démontre cette identité des contraires en utilisant le physique des spectateurs connus de la salle. Lorsque Trombert désire présenter Guignol et lui demande de raconter sa vie, celui-ci hésite de révéler ses « secrets de famille » si les spectateurs ne prouvent qu'ils sont dignes de

---

[1] *Ibid.*, p. 412.
[2] Alfred Jarry, *Ubu sur la Butte*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 631.
[3] Voilà comment le décrit un couplet satirique dans la série « Quelques gueules » par Charles Léandre dans *Les Quat'z'arts* de janvier 1900 : « Trombert, patron venu de Savoie à Lutèce,/ A choisi le pays des chamois, des isards,/ (Ne lisez pas chameaux, ne lisez pas lézards !)/ C'est Montmartre le lieu béni des montagnards/ Où leur jarret d'acier s'esquinte d'allégresse./ Malgré ce sport, hélas ! François Trombert engraisse,/ Car d'isards, de lézards, de milliards, de Quat'z'arts,/ Sa panse d'archevêque accumule les lards…/ "Rompez, pochards !" ».

recevoir ses confidences. Comme l'indique une didascalie, le directeur nomme alors « *un certain nombre de spectateurs, en affectant de confondre les physionomies connues les plus opposées* »[1]. Assurer l'unité du public par l'identification des contraires correspond à la figure d'Ubu, fumiste par excellence et emblème des deux tendances, l'une positive, l'autre négative, de la foule moderne : « Le progrès pour elle [la foule] est-il de se rapprocher de la brute ou de développer peu à peu ces circonvolutions cérébrales embryonnaires ? »[2].

A la fin d'*Ubu sur la Butte*, le Père Ubu répond par une chanson à la question de la Mère Ubu qui s'enquière de leur nouvelle destination. Cette chanson décrit avec beaucoup de sarcasme l'organisation politique et institutionnelle de la France, proie facile pour le Père Ubu, et proclame le Cabaret des Quat'z'arts un centre de rayonnement artistique en utilisant la rhétorique d'autopromotion consacrée par Le Chat Noir :

> « *La France réunit pour nous tous les attraits :*
> *Il fait chaud l'été, l'hiver y fait frais,*
> *Les institutions sont mises sous vitrine [...]*
> *La France est le pays des lettres et des arts :*
> *Le nombre de ceux-ci s'élève jusqu'à "quatre" :*
> *Aussi la nomme-t-on le pays des 4-z'Arts,*
> *Antique cabaret célèbre à Montmatre !*
>
> C'est là que nous irons vivre désormais, Mère Ubu »[3].

Pourtant, la stratégie discursive de Jarry dans cette chanson est paradoxale quant à son rapport au cabaret. D'un côté, le dramaturge fait de la réclame pour ce lieu du spectacle, en montrant dans la fiction même la trajectoire de son œuvre : le Père Ubu et la Mère Ubu se réfugieront au cabaret des Quat'z'arts parce qu'ils ne peuvent aller nulle part ailleurs, car il n'y a plus d'auditeurs capables d'apprécier l'art véritable en dehors de cet univers. D'un autre côté, si le texte est une critique de l'art tel qu'on le pratique à l'époque en France, il est aussi, indirectement une dévalorisation de l'art du cabaret, et partant une auto-dévalorisation volontaire. Le pivot qui permet cette double interprétation de la chanson du Père Ubu est justement une partie du nom du cabaret, le numéral « quatre », mis entre guillemets : « La France est le pays des lettres et des arts :/ Le nombre de ceux-ci s'élève jusqu'à "quatre" ». Comme dans *Le Mur*, l'autolégitimation est inséparable de l'autodérision.

Ubu est le personnage le plus de connu de Jarry, figure emblématique, quoique ignoble, de l'artiste et de la foule. L'écrivain s'est lui-même identifié avec lui, en menant une vie théâtralisée au plus haut point. Mais il est en même temps une figure polysémique, mouvante,

---

[1] *Ibid.*, p. 633.
[2] Alfred Jarry, « Questions de théâtre », *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 417.
[3] Alfred Jarry, *Ubu sur la Butte*, *op. cit.*, pp. 651-652.

dont les sens s'élaborent dans un réseau de rapports toujours modifiés par l'intertextualité. On peut le comparer, sur ce point, aux figures produites par les différents noms de groupes, l'hydropathe ou le chat noir. Ce sont des figures nées du refus du système, de la théorie, de la maîtrise professorale, figures de multiplicité. Les figures essentielles en continuelle métamorphose de Mallarmé traduisent la même préoccupation, une constante remise en cause des idées. Ce n'est pas *contre* cela, mais *avec* cela que la création artistique a lieu.

Comme un fumiste, Jarry imite le système pour le dynamiter de l'intérieur et crée en 1898 « la science des solutions imaginaires », science issue d'un travail sur le langage similaire à celui pratiqué dans *Le Mur*, la pataphysique, dont l'orthographe réelle serait « 'pataphysique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour »[1]. Jarry nous invite à trouver nous-mêmes ce calembour suggestif : patte à physique, pâte à physique, pas ta physique, mais aussi, pourquoi pas, pet à physique.

Le créateur de ce système est le docteur Faustroll, autre personnage avec qui Jarry s'est identifié et qui symbolise par son physique d'encre et de papier, surréaliste avant la lettre, le principe de l'identité des contraires dont Jarry généralise l'emploi dans son œuvre :

> « de peau jaune d'or, au visage glabre, sauf unes moustaches vert de mer, telles que les portait le roi Saleh; les cheveux alternativement, poil par poil, blond cendré et très noir, ambiguïté auburnienne changeante avec l'heure du soleil; les yeux, deux capsules de simple encre à écrire, préparée comme l'eau-de-vie de Dantzick, avec des spermatozoïdes d'or dedans »[2].

Faustroll décide de faire un voyage, dont la nécessité n'a pas besoin d'être démontrée, « de Paris à Paris par mer »[3]. Il est accompagné de l'huissier René-Isidore Panmuphle dont il devient l'initiateur et du grand singe papion cynocéphale Bosse-de-nage, un singe dont il a réussi à greffer les fesses sur le visage. Ils se déplacent dans un lit long de douze mètres transformé en bateau et baptisé as. C'est Panmuphle qui racontera ce périple en comparant ce qu'il voit aux figures observables dans « la caverne platonique ». Le Livre III des *Gestes et opinions du docteur Faustroll* correspond à une traversée du champ artistique contemporain. Chaque chapitre est « un poème critique », une fiction qui présente comme une unité l'œuvre de l'écrivain ou du peintre à qui le chapitre est dédié. La figure de cette unité fictionnelle est l'île.

---

[1] Alfred Jarry, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, pp. 668-669.
[2] *Ibid.*, p.
[3] *Ibid.*, Livre III.

On retrouve dans ce texte de Jarry la figure communautaire de la nef littéraire dont nous avons identifié les avatars dans les pratiques artistiques des avant-gardes et dans l'œuvre de Mallarmé. En racontant cette odyssée personnelle de l'art, Jarry montre la nécessaire identification de l'individu et de la collectivité. La fiction est un métarécit sur le symbolisme et les individualités irréductibles qui composent ce mouvement. Mais en même temps il regroupe ces individualités en leur conférant un caractère exemplaire. L'unité du groupe est un effet du texte et permet à son tour de légitimer la pratique textuelle de Jarry.

Dans le chapitre dix-neuf, intitulé « De l'Ile de Ptyx » et dédié à Stéphane Mallarmé, Jarry allégorise une visite pascale chez le poète, peut-être même un des mardis soirs si appréciés par les jeunes écrivains symbolistes. Dans un long paragraphe introductif, dont la composition graphique est comparable au sujet traité, Jarry décrit la matière de cette île, son caractère uniforme, sa régularité et sa translucidité de diamant : « L'Ile de Ptyx est d'un seul bloc de pierre de ce nom, laquelle est inestimable, car on ne l'a vue que dans cette île, qu'elle compose entièrement »[1]. C'est une île accueillante, car elle est « taillée en table », chaleureuse, solaire et lumineuse, sans être aveuglante. Cette analyse poétique de l'œuvre de Mallarmé mélange des motifs chers au poète avec des références à l'espace théâtral des mardis (« la table »). Jarry nous révèle avec une clairvoyance exceptionnelle que l'œuvre de Mallarmé repose entièrement sur la circonstance et la mise en scène de la parole dans un rituel familier.

Le seigneur de l'île accueille ses visiteurs dans un vaisseau (encore la figure du bateau !), la chaise à bascule dont le « tangage alternatif » évoque à la fois *Un coup de Dés* et les « gestes de bienvenue du maître ». Derrière la tête du héros, « la cheminée arrondi[t] des auréoles bleues », « amplifiant la fumée de sa pipe et l'imprimant au ciel », dans une image parodique et sanctifiante à la fois de la page finale d'*Un coup de Dés*.

Tous boivent du punch, puis Mallarmé confie au docteur Faustroll quatre œufs peints (en référence aux dons d'objets et de vers par l'intermédiaire desquels le poète avait pris l'habitude de montrer son affection et son amitié). Dans une atmosphère de communion favorisée par l'ivresse collective, ces « germes ovales » fleurissent sur le bord de l'île, donnant naissance à un sonnet pareil à un impressionnant arc de triomphe. Ce monument est décrit comme une flûte de Pan (les tercets) que le poète tiendrait dans ses mains (les quatre doigts visibles de chaque main correspondraient à un quatrain du sonnet et les colonnes aux bras du poète) :

[1] *Ibid.*, p. 685.

> « deux colonnes distantes, isolement de deux prismatiques trinités de tuyaux de Pan, épanouirent au jaillissement de leurs corniches la poignée de mains quadridigitales des quatrains du sonnet ; et notre as berça son hamac dans le reflet nouveau-né de l'arc de triomphe »[1].

Cette magnifique description à la fois d'une lecture que fait Mallarmé d'un sonnet un soir de mardi devant sa cheminée et de l'œuvre entier du poète est aussi une fiction autolégitimante. Sous les traits du docteur Faustroll, Jarry se désigne lui-même comme un héritier de Mallarmé, il place sa propre œuvre sous le reflet de celle du grand poète. Dans la nécrologie du poète publiée dans l'*Almanach du Père Ubu* de 1899, Jarry s'attribue le nom de son personnage, Faustroll, et décrit la dernière visite qu'il a rendue au poète pour lui remettre le texte du voyage imaginaire : « Mallarmé se réjouit de lire le périple et se leva une dernière fois, la main vers le docteur, du fauteuil à bascule dans le décor de suggestive beauté »[2].

Les deux exemples tirés de l'œuvre jarrique, dont l'un a comme personnage Ubu et l'autre Faustroll, montrent que Jarry allie – intradiégétiquement – l'œuvre extrêmement exigeante de Mallarmé avec les pratiques des avant-gardes. Jarry prouve également la nécessité d'une telle formule. Comme il le note dans la nécrologie en se référant à Rabelais, Mallarmé représente à lui seul toute la littérature :

> « Faustroll se hâtant sur le courant blanc, comme un liséré de tenture d'église, de la route par la forêt de palmes déchues, appréhendait la voix horrifique informant par trois fois Thamoun de la mort de celui dont ont aussi écrit, pour ceux qui savent lire, Hérodote, et Cicéron au tiers livre de la nature des Dieux »[3].

Mallarmé est la figure d'une totalité, le Grand Pan, et sa mort représente la disparition d'un idéal métaphysique de la littérature. Jarry s'emploie à montrer toute l'horreur de ce vide.

---

[1] *Id.*
[2] Alfred Jarry, *Almanach du Père Ubu, illustré (1899)*, *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 565.
[3] *Id.*

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1. Corpus primaire

Avant-gardes

Journaux et revues

La Plume (1889-1914)

Le Chat Noir (1881-1895)

Le Mur (1894-1905)

Les Quat'z'arts (1897-1898)

L'Hydropathe (1879-1880)

Tout-Paris (1880)

Anthologies

Les Poètes du Chat Noir, éd. André Velter, Paris, Gallimard, 1996.

L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle, éd. Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, Paris, José Corti, 1990.

Albums et livres collectifs

Album du Bon Bock, Paris, Ludovic Baschet, 1878.

Album du Chat Noir.

Album zutique, éd. Pascal Pia, Paris, Editions du Sandre, 2008.

Chat Noir-Guide, microfiche, Bibliothèque Nationale de France, MFICHE 8- Z LE SENNE-6357.

Le Livre d'or du Chat Noir, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Ms Res 140.

Les Gaîtés du Chat-Noir, Paris, Ollendorff, s.d.

Revues

PONCHON Raoul, *Le Salvador est arrivé*, *Le Courrier français* du 2 janvier 1887.

SECOT Gaston et YON-LUG, *Pour éviter la peste*, 1897.

SECOT Gaston et VARNEY Jean, *Pour jubiler*, 1898.

Programmes

Programme pour *La Tentation du saint Antoine*, les pièces *Le fils de l'eunuque* de Henry Somm, *L'Age d'or* d'Adolphe Willette et *Une partie de whist* de Sahib, Musée du Vieux Montmartre.

Invitation pour Jules Lévy en décembre 1887 pour la répétition générale de la *Tentation de Saint Antoine* de Henri Rivière, du *Fils de l'Eunuque* de Henry Somm, de l'*Age d'or* d'Adolphe Willette et d'*Une Partie de Whist* de Sahib, *Chat Noir-Guide*, microfiche, Bibliothèque Nationale de France, MFICHE 8- Z LE SENNE- 6357.

Programmes des Quat'z'arts 1895-1898 et 1916-1924, Bibliothèque Nationale de France, Arts du spectacle.

Théâtre d'ombres du Chat Noir

Jacques Ferny, *Le Secret du manifestant, drame express en 5 actes* [représenté au Chat Noir le 27 novembre 1893], Paris, Fromont, 1894.

La Marche à l'étoile, mystère en 10 tableaux, poème et musique de Georges Fragerolle, dessins de Henri Rivière [représenté au Chat Noir le 6 janvier 1890].

Sainte Geneviève de Paris, mystère en 4 parties et 12 tableaux, musique de Claudius Blanc et Léopold Dauphin [représenté au Chat Noir le 6 janvier 1893], Paris, Au Ménéstrel, 1893.

La Tentation de Saint Antoine, féérie à grand spectacle en 2 actes et 40 tableaux par Henri de Rivière, musique d'Albert Tinchant et Georges Fragerolle [représenté au Chat Noir le 28 décembre 1887]

Théâtre Minuscule de La Plume

GACHONS Andhré et Jacques (des), *Le Prince Naïf*, Paris, Edmond Girard, 1894.

GACHONS Andhré et Jacques (des), *L'Album des légendes* (sous la direction de), Paris, Edmond Girard, 1894.

LORRAIN Jean, *Conte du bohémien*, *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier, 1895, pp. 259-268.

Publications individuelles

CROS Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

DONNAY Maurice, *Phrynée*, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

DONNAY Maurice, *Ailleurs*, *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

GOUDEAU Emile, *Voyages de découvertes du célèbre A'Kempis à travers les Etats-Unis de Paris*, Paris, Jules Lévy, 1886.

GOUDEAU Emile, *Poèmes ironiques*, Paris, Ollendorf, 1884.

GOUDEAU Emile, *Fleurs du bitume. Petits poèmes parisiens*, Paris, Lemerre, 1878.

JEHAN RICTUS, « Impressions de promenade », *Gil Blas illustré* du 29 décembre 1895.

JEHAN RICTUS, *Les Soliloques du Pauvre*, Paris, Sevin et Rey, 1903.

LORIN Georges, *Les Cigarettes*, *dites par Coquelin Cadet*, Paris, Ollendorff, 1896.

MAC-NAB Maurice, *Poèmes mobiles*, Paris, Vanier, 1886.

ROLLINAT Maurice, *Dans les Brandes. Poèmes et rondels*, Paris, Charpentier, 1883 (première édition : Paris, Sandoz, 1877).

SALIS Rodolphe, *Contes du Chat Noir. L'Hiver*, Paris, La Librairie Illustrée, 1888.

SALIS Rodolphe, *Contes du Chat Noir. Le Printemps*, Paris, Dentu, 1891.

Stéphane Mallarmé

Editions

Le « Livre » de Mallarmé, éd. Jacques Scherer, Paris, Gallimard 1977 [1957].

Les Poésies de Stéphane Mallarmé, photolithographiées du manuscrit définitif, Paris, Editions de *La Revue indépendante*, 1887.

MALLARME Stéphane, *Pages*, Bruxelles, Edmond Deman, 1891.

MALLARME Stéphane, *Vers et prose*, Paris, Perrin et co, 1893.

MALLARME Stéphane, *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961.

MALLARME Stéphane, *La Dernière mode*, Paris, Ramsay, 1978.

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945.

MALLARME Stéphane, *Villiers de l'Isle-Adam*, éd. Alan Raitt, Exeter, University of Exeter Press, 1991.

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes* I, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1998.

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes* II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003.

Revues consultées

La Revue indépendante 1886-1887.

La Revue blanche 1895.

Correspondance

MALLARME Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1995.

MALLARME Stéphane, *Correspondance* II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965 -1985.

Autres textes littéraires

Anthologie de la poésie baroque française, éd. Jean Rosset, Paris, Corti, 1988.

ARENE Paul, DAUDET Alphonse et al., *Le Parnassiculet contemporain*, Paris, Librarie Centrale (J. Lemer, Editeur), 1842.

BALZAC Honoré (de), *Peines de cœur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Flammarion, 1985.

BANVILLE Théodore (de), *Le Forgeron*. *Scènes héroïques*, *Œuvres* II, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

BANVILLE Théodore (de), *Odes funambulesques*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

BAUDELAIRE Charles, *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1972.

BEAUCLAIR Henri et VICAIRE Gabriel, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora*, « Byzance : chez Lion Vanné, éditeur », 1885.

DIERX Léon, *Les Amants*, Paris, Lemerre, 1879.

DU BELLAY Joachim, *Défense et Illustration de la Langue française*, dans *Les Regrets*, Paris, Gallimard, 1996.

DUJARDIN, Edouard, *Antonia*, Paris, Vanier, 1891.

DUJARDIN, Edouard, *Le Chevalier du passé*, Paris, Vanier, 1892.

DUJARDIN, Edouard, *La Fin d'Antonia*, Paris, Vanier, 1893.

FENEON Félix, Paul ADAM, Oscar METENIER et Jean MOREAS, *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts*, Tusson, Du Lérot, 1990.

GAUTIER Théophile, *Les Jeunes-France, romans goguenards, suivis de Contes humoristiques*, Paris, Charpentier, 1880.

JARRY Alfred, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1972.

LAMARTINE Alphonse (de), *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1999.

LAUTREAMONT Isidore Ducasse (comte de), *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de poche, 1963.

MAETERLINCK Maurice, *Œuvres*, 3 vols, Bruxelles, Editions Complexe, 1999.L

MARGUERITTE Paul, *Pierrot assassin de sa femme*, *Nos tréteaux*, Paris, Dorbon aîné, 1910.

MAUPASSANT Guy (de), « La Chevelure » *Contes fantastiques complets*, Paris, Marabout, 1997, pp. 185-192.

MURGER Henry, *Scènes de la vie de bohème*, Paris, Gallimard, 1988.

NERVAL Gérard (de), *Les Chimères*, Paris, Gallimard, 1989.

POE Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems*, New York, Barnes and Noble Books, 1992.

QUILLARD Pierre, *La fille aux mains coupées*, Exeter, University of Exeter Press, 1976.

REGNIER Henri (de), *Poèmes Anciens et Romanesques*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890.

REGNIER Henri (de), *La Gardienne*, *Poèmes*, Mercure de France, 1892.

REYBAUD Louis, *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 1842.

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, éd. François Maguin, Paris, Flammarion, 1995.

STAËL Germaine (de), *De l'Allemagne*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1968.

VERLAINE Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992.

VIGNY Alfred (de) *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *La Révolte*, Paris, L'Avant-Scène théâtre Poche, 2006.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Axël*, Paris, Le Courrier du livre, 1969.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste (de), *Isis*, Paris, Librairie Internationale, 1900.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste « La Maison du bonheur », *Histoires insolites*, Paris, Librairie moderne, 1888.

ZOLA Emile, *L'Œuvre*, Paris, Gallimard, 1983.

6.2. Corpus critique

Les hydropathes, Le Chat Noir, Les Quat'z'arts

BERCY Anne (de) et ZIWES Armand, *A Montmartre… le soir. Cabarets et chansonniers d'hier*, Paris, Grasset, 1951.

BERCY Léon (de), *Montmartre et ses chansons. Poètes et chansonniers*, Paris, Daragon, 1902.

BONTHOUX Daniel et JEGO Bernard, *Montmartre. Bals et cabarets au temps de Bruant et de Lautrec*, Paris, Editions Le Vieux Montmartre, 2002.

BUISSON Sylvie et PARISOT Christian, *Paris-Montmartre. Les Artistes et les lieux 1860-1920*, Paris, Terrail, 1996.

CARADEC François et WEILL Alain, *Le Café-concert 1848-1914*, Paris, Fayard, 2007.

CARADEC François, « Préface », dans Mac-Nab, *Poèmes mobiles. Oeuvres complètes*, L'Atelier des Brisants, 2002.

CARADEC François, *Alphonse Allais*, Paris, Belfond, 1994.

CASTERAS Raymond (de), *Avant le Chat Noir : les Hydropathes, 1878-1880*, Paris, A. Messein, 1945.

CATE Phillip Dennis et SHAW Mary (sous la direction de), *The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905*, New Brunswick, Zimmerli Art Museum, 1996.

CHILD Theodore, « Characteristic Parisian Cafés », *Harper's New Monthly Magazine* n° 467, avril 1889, pp. 687-703.

DILLAZ Serge, *La Chanson sous la IIIe République*, Paris, Tallandier, 1991.

DONNAY Maurice, « Souvenirs », *Autour du Chat Noir*, Paris, Grasset, 1926.

DUBOR Françoise, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

EMERY Elizabeth et MOROWITZ Laura, *Consuming the Past. The Medieval Revival in Fin-de-siècle France*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2003.

FORTASSIER Rose, « Introduction », dans Honoré de Balzac, *Peines de cœur d'une chatte anglaise et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Flammarion, 1985.

GOLFIER Michel et WAGNEUR Jean-Didier, « Introduction », dans Emile Goudeau, *Dix*

ans de bohème, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

GOUDEAU Emile, *Dix ans de bohème*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

GOUDEAU Emile, « Les Cabarets artistiques », publié dans *La Revue Illustrée* du 15 juin 1886, pp. 450-451.

GRAND-CARTERET John, *Raphaël et Gambrinus, ou l'Art dans la brasserie*, Paris, Westhausser, 1886.

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997.

JONQUET Emile, *Montmartre autrefois et aujourd'hui*, Paris, Dumoulin et Cie, 1890.

LEMAITRE Jules, « Le Chat-Noir », préface des *Gaîtés du Chat-Noir*, Paris, Ollendorff, s.d.

LEVY Jules, *Les Hydropathes. Prose et vers*, Paris, Delpeuch, 1928.

MEUSY Victor et DEPAS Edmond, *Guide de l'étranger à Montmartre*, préface par Emile Goudeau, Paris, Strauss, 1900.

MONTORGUEIL Georges, Préface au *Catalogue de la collection du Chat Noir*, Paris, 1898.

OBERTHÜR Mariel, *Montmartre en liesse 1880-1900*, Paris, Paris Musées, 1994.

OBERTHÜR Mariel, *Le Cabaret du Chat Noir à Montmartre (1881-1897)*, Genève, Slatkine, 2007.

PAKENHAM Michael, « L'Illustre Sapeck », *Romantisme*, n°75, 1992, pp. 35-42.

RATISBONNE Louis, « Préface de l'Edition de Paris », *Contes et études. Bêtes et gens*, par P. J. Stahl (J. Hetzel), Bruxelles et Leipzig, Kiessling, Schnée et Cie, 1854.

SCHILLING Derek, « De la géographie considérée comme un art fumiste » (communication personnelle).

SEGEL Harold, *Turn-of-the-Century Cabaret. Paris, Barcelona, Berlin, Munich, Vienna, Cracow, Moscow, St. Petersburg, Zurich*, New York, Columbia University Press, 1987.

VALBEL Horace, *Les Chansonniers et les cabarets artistiques*, Paris, Dentu, 1895.

VELTER André, « Liberté fin de siècle » dans *Les Poètes du Chat Noir*, Paris, Gallimard, 1996.

WEISBERG Gabriel P., *Montmartre and the Making of Mass Culture*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2001.

XANROF Léon, « Cabarets de Montmartre », *Le Figaro illustré*, juin LXXV, 1896.

Théâtre d'ombres

JEANNE Paul, *Les Théâtres d'Ombres à Montmartre de 1887 à 1923. Chat Noir, Quat'z'arts, Lune Rousse. Etude Historique et analytique, avec la liste des pièces représentées, la Bibliographie des Ombres Françaises et un Appendice sur le montage du Théâtre*, Paris, Les Presses modernes, 1937.

REMISE Jac, REMISE Pascale et VAN DE WALLE Regis, *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979.

RIVIERE Henri, *Les Détours du Chemin. Souvenirs, Notes et Croquis 1864-1951*, Saint-Rémy-de-Provence, Equinoxe, 2004.

La Plume

ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

MAILLARD Léon, *La Lutte idéale. Les Soirs de La Plume*, Paris, Paul Sevin et « La Plume », 1892.

MARCHAL Bertrand, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

RETTE Adolphe, « Les Soirées de *La Plume* », *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, Vanier-Messein, 1903.

RICHARD Noël, *A l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents*, Paris, Nizet, 1961.

SEGARD Achille, « Théâtres », *La Plume* n° 160 du 15 décembre 1895.

Stéphane Mallarmé

Témoignages de contemporains

BONNIOT Edmond, « Docteur Bonniot : notes sur les mardis », *Les Marges*, janvier 1936, tome LVII, n° 224.

DUJARDIN Edouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, Albert Messein, 1936.

FONTAINAS André, *De Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin 1894-1922*, Paris, Edmond Bernard, 1928.

GIDE André, *Si le grain ne meurt*, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Paris, Gallimard, 1954.

KAHN Gustave, *Silhouettes littéraires*, Paris, Montaigne, 1925.

KAHN Gustave, *Symbolistes et décadents*, Genève, Slatkine reprints, 1993.

LAZARE Bernard, « Stéphane Mallarmé », *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui. Ceux de demain*, Paris, Perrin et Cie, 1895.

MARGUERITTE Paul, *Nos tréteaux*, Paris, Les Bibliophiles fantaisistes, 1910.

MAUCLAIR Camille, *Mallarmé chez lui*, Paris, Bernard Grasset, 1935.

REGNIER Henri (de), *Les Cahiers inédits 1887-1936*, Paris, Pygmalion, 2002.

VALERY Paul, *Variété* I et II, *Œuvres* I, Paris, Gallimard, 1980.

Ouvrages entièrement consacrés à Mallarmé

ALCOLOUMBRE Thierry, *Mallarmé : la poétique du théâtre et de l'écriture*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1995.

BENICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

BENOIT Eric, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion, 1998.

BESNIER Patrick, *Mallarmé. Le théâtre de la rue de Rome*, Paris, Edition du Limon, 1998.

COHN Robert Greer, *Mallarmé's Masterworks : New Findings*, La Haye, Mouton, 1966.

COHN Robert Greer, *Towards the Poems of Mallarmé*, Berkley, CA, University of California Press, 1965.

COHN Robert Greer, *L'Œuvre de Mallarmé : « Un coup de dés »*, Paris, Librairie des Lettres, 1951.

DAVIES Gardner, *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, Corti, 1953.

DRAGONETTI Roger, *Un fantôme dans le kiosque : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.

DURAND Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

DURAND Pascal, « Le livre-machine. Une allégorie mallarméenne » in Nathalie Roelens et Yves Jeanneret, éd., *L'Imaginaire de l'écran*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

FARGIER Jean-Paul, « Les Mardis de Mallarmé », film La Sept ARTE ; Réunion des musées nationaux ; Musée d'Orsay, On line Productions, 1998.

FOLCO Alice, *Dramaturgie de Mallarmé*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université Paris III – La Sorbonne Nouvelle, thèse soutenue et présentée en public le 11 décembre 2006.

GILL Austin, *Mallarmé's Poem* La chevelure vol d'une flamme, Glasgow, University of Glasgow, 1971.

GROJNOWSKI Daniel, « Sourires de Mallarmé : *Les Loisirs de la poste* », *Au commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, *op. cit.*, pp. 155-163.

LECERCLE Jean-Pierre, *Mallarmé et la mode*, Paris, Séguier, 1989.

LLOYD Rosemary, *Mallarmé. The Poet and His Circle*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

MARCHAL Bertrand, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.

MARCHAL Bertrand, *Lecture de Mallarmé. Poésies – Igitur – Un coup de Dés*, Paris, José Corti, 1985.

MILLAN Gordon, *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé. Mythes et réalités*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

MONDOR Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941-1942.

MONDOR Henri, *Mallarmé. Documents iconographiques*, Vésenaz-Genève, Pierre Cailler, 1947.

MURAT Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

NECTOUX Jean-Michel, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.

PEARSON Roger, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, New York, Oxford University Press, 2004.

PEARSON Roger, *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*, New York, Oxford University Press, 1996.

PEYRE Yves (sous la direction de), *Mallarmé 1842-1898. Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1998.

RAITT Alan, *Introduction*, dans Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, Exeter, University of Exeter Press, 1991.

RANCIERE Jacques, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996.

RICHARD Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

SCHERER Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.

SCHERER Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1977.

SCHERER Jacques, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Droz, 1947.

SHAW Mary, *Performance in the Texts of Mallarmé. The Passage from Art to Ritual*, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, 1993.

STEINMETZ Jean-Luc, *Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998.

SUGANO Marian Zwerling, *The Poetics of the Occasion. Mallarmé and the Poetry of*

Circumstance, Stanford, CA, Stanford University Press, 1992.

TEMPLE Michael, *The Name of the Poet. Onomastics and Anonymity in the Work of Stéphane Mallarmé*, Exeter, University of Exeter Press, 1995.

THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1926.

Ouvrages consacrés partiellement à Mallarmé

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

DERRIDA Jacques, « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1993 [1972].

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

KAUFMANN Vincent, *Le Livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974.

PEYRE Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

RANCIERE Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

Articles

SHAW Mary, « Apocalypse et modernisme : le *Livre* de la fin », *Revue des sciences humaines* n° 235, octobre-décembre 1994.

SHAW Mary, « Parody and Metaphysics: Le Coup du "Livre" », *Romanic Review* 93 (4), novembre 2002, 445-456.

SHAW Mary, « Les Monstres symbolistes, ou la déformation du canon : Mallarmé, Valéry-Jarry », *Littérature et Nation*, *Mallarmé a-t-il eu des disciples… de son vivant ?*, no 14, 1995, pp. 145-160.

SHAW Mary, « La Musique et les Lettres, livret de cérémonie », conférence prononcée à Oxford pour le centenaire de la conférence de Stéphane Mallarmé, le 2 mars 1994 (communication personnelle).

SHAW Mary, « Semiosis and Hunger : Riffaterre and Mallarmé », *The Romanic Revue* 93, n° 1-2, pp. 111-121.

WALL-ROMANA Christophe, « Mallarmé's Cinepoetics », *PMLA*, vol. 120 n° 1, janvier 2005.

Revues et colloques

Mallarmé, *French Studies* n° 54, Yale, 1977.

Mallarmé et après ? Fortunes d'une œuvre, Colloque de Tournon et Valence 24-27 octobre 1998, *Formules*, juin 2006.

Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, éd. Bertrand Marchall et Jean-Luc Steinmetz, actes du colloque de Cerisy, Hermann, 1999.

Stéphane Mallarmé, *Europe* n° 825-826, janvier-février 1998.

Arts du spectacle

Dramaturgie et esthétique théâtrale

Antoine, l'invention de la mise en scène, éd. Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud, 1999.

ARISTOTE, *La Poétique*, édition établie par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

BRECHT Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard et L'Arche, 2000.

Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic, éd. John Willett, New York, Hill and Wang, 2001.

CARLSON Marvin, *Theories of Theater. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

COUTY Daniel et REY Alain, *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

DEAK Frantisek, *Symbolist Theater : The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

GINISTY Paul, *La Féerie*, Paris, Louis-Michaud, s.d.

GUENOUN Denis, *L'Exhibition des mots*, Paris, Circé, 1998.

GUENOUN Denis, *Lettre au directeur du théâtre*, Le Revest, Les Cahiers de l'Egaré, 1996.

JARRY Alfred, *Textes relatifs à Ubu Roi*, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1972.

KAHANE Martine, *Théodore de Banville et le théâtre*, Paris, Somogy, 2006.

LEMOINE Serge (sous la direction de), *Le Théâtre de L'Œuvre 1893-1900. Naissance du théâtre moderne*, Paris, Musée d'Orsay, 2005.

MAZOUER Charles, *Le Théâtre français du Moyen Age*, Paris, Sedes, 1998.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.

NAUGRETTE Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Paris, Circé, 2004.

NAUGRETTE Catherine, *Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan-Université, 2000.

PENESCO Anne, *Mounet Sully. L'homme aux cent cœurs d'homme*, Paris, CERF, 2005.

QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique* XXII, 1er mai 1891.

REVAULT D'ALLONES Myriam, « Catharsis et politique », conférence à l'Université de La Sorbonne Nouvelle – Paris 3, le 15 novembre 2008.

REVAULT D'ALLONES Myriam, *L'homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.

SARCEY Francisque, « Henrik Ibsen », *Cosmopolis* II, n° 6, juin 1896.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Circé, 2002.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse », *Genesis* 26, 2005, pp. 35-50.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Le texte théâtral contemporain et son devenir scénique », *Théâtre : espace sonore, espace visuel. Theater : Sound Space, Visual Space. Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 septembre 2000*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003.

SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

SARRAZAC Jean-Pierre (sous la direction de), *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, *Etudes théâtrales* 15-16/1999.

SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (sous la direction de), *Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, *Etudes théâtrales* 31/2004.

SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine (sous la direction de), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Jean-Pierre Sarrazac, *Etudes théâtrales* 38-39/2007.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

ZOLA Emile, *Le naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895.

Histoire des lieux du spectacle

BAPST Germain, *Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas*, Paris, Masson, 1891.

LEPAGE Auguste, *Les Cafés artistiques et littéraires de Paris*, Paris, Martin-Boursin, 1882.

MALKY-THOUVENEL Beatrice, C*abarets, cafés et bistrots de Paris*, Le Coteau, Horvath, 1987.

MARTIN Alexis, *Les Etapes d'un touriste en France. Paris. Promenades dans les 20 arrondissements*, Paris, Hennuyer, 1890.

NAUGRETTE Catherine, « La Fin de Promenades : les bouleversements de la carte des théâtres dans le Paris du Second Empire », *Le Théâtre dans la ville*, *Les Voies de la création théâtrale* 15, Paris, CNRS, 2002.

NAUGRETTE Catherine, *Paris sous le Second Empire. Le théâtre et la ville. Essai de topographie théâtrale*, Paris, Librairie théâtrale, 1998.

Scénographie et décor

BABLET Denis, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1965.

BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.

MOYNET M. J., *L'Envers du théâtre. Machines et décorations*, deuxième édition, Paris, Hachette et Cie, 1874.

SONREL Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, 2e édition, Paris, Armand Colin, 2007.

Vives Lettres 15, *Espaces textuels. Espaces scéniques*, 2004

Espace

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poche, 2007.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BACHELARD Gaston, Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? », *Michel Foucault philosophe*, Rencontre internationale à Paris, 9,10 et 11 janvier 1988, Paris, Seuil, 1989, pp. 185-195

DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non lieux*, Paris, Galilée, 1977.

FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits* II, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, pp. 1994, pp. 1574-1575.

HAMON Philippe, *Expositions*. *Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti, 1989.

SCHILLING Derek, *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Pragmatique et argumentation

AUSTIN J. L., *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

BRUN Jean, *Socrate*, Bucureşti, Humanitas, 2006.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale* I, Paris, Gallimard, 1966.

DECLERCQ Gilles, *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions universitaires, 1993.

FELMAN Shoshana, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, California, Stanford University Press, 2003.

JOHNSON Barbara, « Poetry and Performative Language », *Yale French Studies* n° 54, 1977, pp. 140-158.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Les actes de langage indirects », *Les Actes de langage dans le discours*. *Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.

KLEIST Heinrich (von), *De l'Elaboration progressive des idées par la parole*, Paris, Mille et une nuits, 2003.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire*. *Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*. *Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 329.

SEARLE John R., *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Paris, Editions de Minuit, 1982.

SEARLE John R., *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

ZUMTHOR Paul, « Pour une poétique de la voix », *Poétique* n° 40, 1979, pp. 514-524.

Bohème et avant-gardes

CLARETIE Jules, *La Vie à Paris 1880*, Paris, Victor Havard, 1881.

COMPAGNON Antoine, *Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

DIDIER Bénédicte, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889). Panurge, Le Chat Noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*, Paris, L'Harmattan, 2009.

GAUTIER Théophile, « Graziano », *Souvenirs du romantisme*, Paris, Seuil, 1996, pp. 67-78.

HAMON Philippe, *Imageries. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, Gallimard, 2009 [Hazan, 1997].

KAUFMANN Vincent, *Poétique des groupes littéraires* (*Avant-gardes* 1920 – 1970), Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

LEFRERE Jean-Jacques, PAKENHAM Michael, WAGNEUR Jean-Didier, préface à Catulle Mendès, *La Maison de la vieille*. *Roman contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Le Salon de Charles Nodier et les romantiques, Exposition à la Bibliothèque de l'Arsenal, rue de Sully, mai-juin 1927, Paris, Edition Albert Morancé, s.d.

MARTIN-FUGIER Anne, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007.

NERVAL Gérard (de), « La Vieille Bohème. Le Cabaret de la Mère Saguet », *Poésies et souvenirs*, Paris, Gallimard, 1974.

POGGIOLI Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1968.

SEIGEL Jerrold, *Paris bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, Paris, Gallimard, 1991, p. 220.

STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

VERLAINE Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, Vanier, 1888.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, « Une soirée chez Nina de Villard », *Chez les passants (Fantaisies, Pamphlets, Souvenirs*), Paris, Comptoir d'édition, 1890, pp. 13-

WHITING Steven Moore, *Satie, the Bohemian. From Cabaret to Concert Hall*, New York, Oxford University Press, 1999.

Esthétique et politique

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

CHARLE Christophe, *Les Elites de la République (1880-1900)*, Paris, Fayard, 1987.

FRAISSE Geneviève, *La Controverse des sexes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Infamie*, Paris, Hazan, 1995.

HEINICH Nathalie, *L'Elite artistique. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

LARDOUX Jacques, *La Foule : mythes et figures. De la Révolution à aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

PLATON, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 2002.

RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

SLOTERDIJK Peter, *Règles pour le parc humain. Une lettre en réponse à la Lettre sur l'Humanisme de Heidegger*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Mille et Une nuits, 2000.

ZOLA Emile, « La République et la Littérature », *Le Figaro*, Supplément littéraire, du 20 avril 1879.

Poétique

BANVILLE Théodore (de), *Petit traité de poésie*, Paris, Le Clère, 1872.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 208.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

ISER Wolfgang, *Actul lecturii : O teorie a efectului estetic*, Piteşti, Paralela 45, 2006.

JEANNERET Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, José Corti, 1987.

NORDMANN Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 110

PROUST Marcel, « Contre l'obscurité », *La Revue blanche* du 15 juillet 1896.

ROSSET Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984.

RYKNER Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, 2004.

SCHILLER Friedrich, *La Poésie naïve et sentimentale*, *Esthétique*, trad. Ad. Regnier, Paris, Hachette, 1862.

Journalisme

FENESTRIER Charles, *La Vie des frelons (histoire d'un journaliste)*, Paris, Société nouvelle, 1908.

MARTIN Marc, *Médias et journalistes de la République*, Paris, Odile Jacob, 1997.

PALMER Michael B., *Des petits journaux aux grandes agences. Naissance du journalisme moderne*, Paris, Aubier, 1983.

THERENTY Marie-Eve, *La Littérature au quotidien. Politiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007.

Arts plastiques et photographie

AUERBACH Erich, *Figura*, Paris, Macula, 2003.

BARTHES Roland, *La Chambre claire*, *Œuvres complètes* III, Paris, Seuil, 1995.

BAUDELAIRE Charles, *Salon de 1846*, *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1976.

BAUDELAIRE Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.

GAMBONI Dario, *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002.

LOJKINE Stéphane (sous la direction de), *L'Ecran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16e au 20e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

NANCY Jean-Luc, « La représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

PERNOUD Emmanuel, *L'Invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

ROQUE Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, 2003.

Histoire

MAYEUR Jean-Marie, *Les Débuts de la IIIe République 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973.

PLESSIS Alain, *De la fête impériale au mur des fédérés* 1852-1871, Paris, Seuil, 1979.

TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

Sciences humaines

BOURGET Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886.

LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 9.

Stephen KERN, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2003 [1983].

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, 1992.

Mythologie, mysticisme et alchimie

BONARDEL Françoise, *Philosophie de l'alchimie. Grand Œuvre et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

HOMERE, *Odyssée*, éd. Jean Bérard, Paris, Gallimard, 1955.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Livre XV, Paris, Gallimard, 1992.

PELADAN Josephin, *L'Art idéaliste et mystique. Doctrine de l'Ordre et du Salon annuel des Rose-Croix*, Paris, Chamuel, 1894.

PITTE Jean-Robert, *Le vin et le divin*, Paris, Fayard, 2004.

PLATON, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 2001.

Dictionnaires

Dictionnaires de théâtre

CORVIN Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, 2002.

POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885.

Autres dictionnaires

CAZENAVE Michel (sous la direction de), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 2006.

Dictionnaire de la musique, Paris, Larousse, 2005.

Encyclopaedia universalis, Paris, Encyclopaedia Universalis France, 2008.

Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, Paris, Larousse, 1984.

Le Dictionnaire du littéraire, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

REY Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006.

SILLANY Norbert (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique de psychologie*, Paris, Bordas, 1980.

7. TABLE DES MATIERES

1. INTRODUCTION 4

1.1. LE JOURNAL SUR LA SCENE DE LA REVUE 4
1.2. AVANT-GARDES 10
1.3. ESPACE TEXTUEL ET ESPACE THEATRAL 12
1.4. ESPACE PERFORMATIF 13

2. LES FETES DES AVANT-GARDES 20

2.1. LES HYDROPATHES 21
LES MARCHES HYDROPATHESQUES 24
UN ESPACE DEMOCRATIQUE 32
FUMISME ET FUMEE 48
2.2. LE CHAT NOIR 67
AVANT LE CHAT NOIR 67
PARATOPIE ET HETEROTOPIE 75
« LE CHAT NOIR » A MONTMARTRE: CONTINUITE ET DIFFERENCE PAR RAPPORT AUX HYDROPATHES 81
LE PREMIER CHAT NOIR 95
« UNE MYRIADE DE CHATS » 107
« EN VIEUX LANGAGE FRANÇOIS » (VILLON) 116
DEFILES 126
LE THEATRE D'OMBRES DU SECOND CHAT NOIR 131
***2.3. LA PLUME* 153**
LE BATEAU A LA MER 153
LA LUNE ET LE SOLEIL 164
LE THEATRE MINUSCULE 166
L'ESPACE PERFORMATIF DU BANQUET 180

3. MALLARMÉ ENTRE LE TEXTE ET LE LIEU DE SPECTACLE : « COMPARER LES ASPECTS ET LEUR NOMBRE » 198

3.1. LA MAISON, LIEU DE LA FETE 199
LE « SALON VIDE » 199
LA « GROTTE DE NOTRE INTIMITE » 213
LA PETITE MAISON DE SOCRATE 236
3.2. LIEUX DE RENCONTRE 267
LE « CLOITRE BRISE » 267
« LA MAISON EN TOILE » 280
LE VERS, « CE TISSU TRANSFORMABLE ET ONDOYANT » 297
La foule, « gardienne du mystère » 297
Le tissu en spectacle 304
La musique des mots 318
3.3. D'UNE MAISON A L'AUTRE 333
L'ADRESSE POSTALE 333
LE TEXTE ET LE GESTE : LA FABRIQUE DE LA FIGURE 344
3.4. *UN COUP DE DES* : « LA MEMORABLE CRISE » 364
« DANS QUELQUE MISE EN SCENE SPIRITUELLE EXACTE » 364
« POÈME » 364
La lecture 370
Le théâtre de l'esprit : les mots et les ombres 374
« SUBDIVISIONS PRISMATIQUES DE L'IDEE » 381
Projections 381

L'orage 386
« Idéalement et fictivement » 391
Ce que font les mots 391
« SUR SA TABLE DE BOIS TRES SOMBRE, CARREE, AUX JAMBES TORSES, IL DISPOSA LE MANUSCRIT DE SON POEME » 415
La première d'Un coup de dés 415
Le dispositif 420
3.5. LE PROJET DU « LIVRE » 427
« LE TIROIR DE LAQUE » 427
Dans l'atelier du poète 427
L'évolution du projet : Livre et Théâtre 433
L'ESPACE-TEMPS DES LECTURES 439
LE MYSTERE : « RACCORDS – RAPPORTS » 452
L'opération 452
Les diagrammes : fermeture et ouverture 461
La diagonale 466
« CHAPEAU ECLATE SOLEIL » : L'ESPACE THEATRAL DE LA FICTION 473
Spectacle privé et spectacle public 473
L'invention poétique 477
L'appel 477
Les deux femmes 478
Le truc de la mort de faim 494
L'Invitation 497
La séance 500

4. *LE MUR* 507

4.1. LA LETTRE DECHIREE 508
4.2. UN SPECTACLE POLITIQUE 517
4.3. « UN RETOUR VERS L'ENFANCE » 528
UN ANTI-PROGRAMME 528
DES HOMMES-ENFANTS 531
LE NOM DE L'ARTISTE 537
4.4. GARANTIES PERFORMATIVES 540

5. CONCLUSION 550

6. BIBLIOGRAPHIE 557

6.1. CORPUS PRIMAIRE 557
AVANT-GARDES 557
Journaux et revues 557
Anthologies 557
Albums et livres collectifs 557
Revues 557
Programmes 558
Théâtre d'ombres du Chat Noir 558
Théâtre Minuscule de La Plume 558
Publications individuelles 558
STEPHANE MALLARME 559
Editions 559
Revues consultées 559
Correspondance 560
AUTRES TEXTES LITTERAIRES 560

6.2. CORPUS CRITIQUE 562
LES HYDROPATHES, LE CHAT NOIR, LES QUAT'Z'ARTS 562
THEATRE D'OMBRES 564
LA PLUME 564
STEPHANE MALLARME 564
Témoignages de contemporains 564
Ouvrages entièrement consacrés à Mallarmé 565
Ouvrages consacrés partiellement à Mallarmé 567
Articles 567
Revues et colloques 568
ARTS DU SPECTACLE 568
Dramaturgie et esthétique théâtrale 568
Histoire des lieux du spectacle 570
Scénographie et décor 570
ESPACE 570
PRAGMATIQUE ET ARGUMENTATION 571
BOHEME ET AVANT-GARDES 572
ESTHETIQUE ET POLITIQUE 572
POETIQUE 573
JOURNALISME 574
ARTS PLASTIQUES ET PHOTOGRAPHIE 574
HISTOIRE 574
SCIENCES HUMAINES 575
MYTHOLOGIE, MYSTICISME ET ALCHIMIE 575
DICTIONNAIRES 575
Dictionnaires de théâtre 575
Autres dictionnaires 576

7. TABLE DES MATIERES 577

Résumé
Comme l'a montré récemment Peter Sloterdijk, l'avènement du système médiatique remet profondément en cause le modèle humaniste du livre comme lettre créatrice d'amitié. Les citoyens ne s'identifient plus à des valeurs communes grâce à des lectures canoniques. C'est pourquoi, à la fin du XIXe siècle déjà, les hommes de lettres vont chercher des modalités nouvelles de réduire la distance qui les sépare du public. Cette thèse examine et compare quatre journaux ou revues artistiques différentes – *L'Hydropathe*, *Le Chat Noir*, *La Plume* et *Le Mur* – dont les créateurs organisent des soirées littéraires publiques ou des spectacles de projection – théâtre d'ombres – dans des lieux qu'ils aménagent dans ce but : des cafés, des petites salles intimes du Quartier Latin, des cabarets à Montmartre. Les étudiants nomades se fixent et à cela va correspondre un investissement progressif aussi bien de l'espace théâtral que de l'espace textuel. On sera pourtant étonné de découvrir des préoccupations similaires, chez un auteur retiré, qui ne prenait pas volotiers la parole en public. Stéphane Mallarmé est un écrivain, comme dit Jacques Rancière, « infiniment attentif à son temps ». On remarquera ainsi que Mallarmé et les avant-gardes étudiées créent des spectacles démocratiques qui s'efforcent de rendre compte des contradictions irréductibles du monde moderne. On imaginera avec un certain plaisir, certes indissociable de l'humour, de la fête et du carnaval, les communautés auxquelles les mises en scène de l'écriture fragmentaire et du support artistique nous invitent visiblement à rêver.
Mots clés :
théâtre, espace, récitation, avant-gardes, cabarets, Mallarmé.

THE SPACE AND THE TEXT OF PERFORMANCE FROM *LA PLUME* TO *LE MUR*. STEPHANE MALLARME AMONG THE AVANT-GARDES

Abstract
As Peter Sloterdijk writes, the development of mass media such as lowcost popular newspapers challenges radically the humanist conception of the book as letter generating friendship. Citizens of the newborn republic can no longer share the same values thanks to canonical, national, or universal readings. At the end of the 19th century, for that reason, journalists and writers attempt to create new opportunities which allow them to abolish the distance and meet their public. This dissertation examines and compares four different artistic journals – *L'Hydropathe*, *Le Chat Noir*, *La Plume* et *Le Mur* – whose creators organize literary gatherings or shadow theater shows in different venues designed for this purpose : cafés, small auditoriums in the Latin Quarter, and cabarets in Montmartre. Nomad students « settle down », create new texts, and decorate the walls, and this work becomes a very important part of their identity. However, one will be surprised to discover similar concerns in the work of a solitary writer, who did not particularly like to speak in public. Stéphane Mallarmé is indeed a writer, as Jacques Rancière says, « infinitely aware of his time ». We shall see that both Mallarmé and the avant-gardes studied in this dissertation produce democratic performances which atttempt to transpose the irreducible contradictions of modern times into exemplary figures. In a joyful, carnivalesque way mostly, the staging of fragmentary writing and of artistic frames invites us visibly to imagine communities.
Keywords :
performance, space, recitation, avant-gardes, cabarets, Mallarmé.

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, *ARTS ET MEDIAS*
Rutgers, The State University of New Jersey, *DEPARTMENT OF FRENCH*