



HAL
open science

Mallarmé et le livre-fétiche (Variations sur un sujet)

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé et le livre-fétiche (Variations sur un sujet). *Nineteenth-Century French Studies*, A paraître. hal-04108480v2

HAL Id: hal-04108480

<https://laas.hal.science/hal-04108480v2>

Submitted on 1 Dec 2023

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.

Mallarmé et le *livre-fétiche* (Variations sur un sujet)

Jean-Nicolas Illouz

Je voudrais proposer ici quelques “variations” sur le Livre selon Mallarmé, non pas à partir de son “rêve,” tel qu’il se formule dans la lettre autobiographique à Verlaine du 16 novembre 1885 (*Correspondance* 572), mais à travers quelques-unes de ses réalisations les plus concrètes: le livre “nature morte,” qui semble repris aux peintres dans certaines proses des *Divagations*; le livre dans le format tout prosaïque de la revue de mode; le livre illustré ou le livre d’artiste; le livre-objet, avec notamment le poème-éventail; et finalement le poème typographique, tel qu’*Un coup de dés* en projette le genre, sous l’aspect d’un fragment du *Livre* dont Mallarmé n’aura jamais cessé de poursuivre l’idée.

Chemin faisant, pour réunir ces divers avatars matériels de l’idéalité du Livre, j’avancerai la notion de “livre-fétiche,” qui préserve la dimension sacrée du Livre, mais en l’inscrivant dans l’univers unidimensionnel des choses, comme une énigme anthropologique par laquelle le poème interroge la condition de l’homme moderne.

Nature morte au livre

Dans le *Chosier* qui termine le catalogue de l’exposition *Les Choses*, Ségolène Le Men consacre une entrée au “Livre,” en tant que le livre est un motif particulier de la Nature morte en peinture (Bertrand-Dorléac 364–65). Or il existe aussi des natures mortes en littérature: Philippe Hamon les a étudiées dans le roman naturaliste.¹ On en trouve aussi, au même moment, dans les poésies et les proses de Mallarmé, dont l’obscurité se dissipe quand on s’aperçoit que l’évocation des choses, tout en restant pleinement littéraire, y est, de part en part, informée par le regard des peintres. Voici par exemple—dans l’éloge funèbre que

Mallarmé compose pour Villiers de l'Isle-Adam—un intérieur, prétexte à l'évocation d'étoffes, de “bibelots abolis,” de meubles, et, sur une table, d'un livre:

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.²

Il s'agit de peindre, non un milieu, à la manière des écrivains naturalistes, mais une ambiance, où le livre, même sans qu'on le lise, disposé sur la table comme sur un “autel,” accorde l'intérieur bourgeois à l'intériorité rêveuse de la maîtresse de maison, et, par sa seule présence, ouvre dans l'espace une dimension autre, “significative” et “chimérique.” En quelque lieu que ce soit, le livre instaure une *hétérotopie* (Foucault): il localise, physiquement, ce qui n'a pas de lieu— un reflet, ou une “fiction.”

Ailleurs, dans la “divagation” intitulée “Le livre instrument spirituel,” le livre, ou plutôt son modèle quotidien qu'est le journal, devient le motif d'une description de “plein air,” composée à la manière des peintres impressionnistes. Le titre pourrait en être *Journal sur un banc, dans un jardin*:

Sur un banc de jardin, où telle publication neuve, je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre: plusieurs—à quoi, tant l'aperçu jaillit, personne depuis qu'on lut, peut-être n'a pensé.

[...]

[Le journal], que j'écartai, s'envole près des roses, jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule [...]. (2: 224)

Ailleurs encore, dans "Étalages," Mallarmé juxtapose deux scènes de "plein air avec livre": ici, en automne, une scène urbaine, quand les "invendus" de la librairie, comme les feuilles des arbres, jonchent le sol; là, en été, une scène de plage, quand une dame se protège du soleil en interposant, "entre ses yeux et la mer," une brochure, tel un éventail (2: 219).

Dans tous les cas, le livre vaut, non pas en tant qu'il est lu, mais en tant qu'il est lui-même chose parmi les choses: "fait, étant" (2: 217), écrit Mallarmé, son existence importe plus que sa signification; il est une chose du monde, quand par exemple sa lecture, soudain distraite, se prolonge dans la poursuite d'un "papillon blanc" (2: 228), ou une chose mondaine, quand il entre en résonance avec les autres bibelots de l'intérieur bourgeois. Son lieu est le *réel*, auquel il ajoute, même en sa *vie silencieuse*, dans un faux-semblant de langage, le double pli de *l'imaginaire* et du *symbolique*.

Le Livre et le Grand-Magasin

C'est au sortir de la crise métaphysique de Tournon que Mallarmé fait du monde des choses son principal atelier d'écriture. En atteste, notamment, la rédaction d'un journal, *La Dernière Mode*, dont il a conçu seul les huit livraisons de septembre à décembre 1874: voici que Mallarmé, pour faire contrepoids au Rien, "qui est la vérité" (1: 696), s'adonne à des riens mondains—bibelots, toilettes, éventails, bijoux, ameublement, étoffes et tissus.³

Les choses sont en effet des “riens,” comme le veut l’étymologie même du mot (*res*, *rem*). Mais, en se métamorphosant en marchandises, elles se parent d’une valeur symbolique, aux mille éclats, selon un phénomène proprement fantasmagorique que Marx a analysé en parlant du “fétichisme de la marchandise”⁴: comme un fétiche en effet, la marchandise est la manifestation de cette nouvelle divinité inconsciente qu’est devenu l’Argent en régime capitaliste, et, comme un fétiche, elle est en vérité un objet de croyance—c’est-à-dire de crédit—et partant d’aliénation.

Mallarmé, comme Baudelaire, est “un poète lyrique à l’apogée du capitalisme”; et pour lui, comme pour Zola, le principal concurrent du Livre, ou son *analogon* inverse, est le Grand-Magasin: en économie libérale “tout, au monde, existe pour aboutir au Grand-Magasin,” comme, pour le Poète aussi bien que pour le romancier naturaliste, “tout, au monde, existe pour aboutir à un livre” (2: 224). Le monétaire et le langage, en tant qu’ils garantissent le commerce entre les humains, apparaissent comme le *degré zéro* du Symbolique, au moment même où celui-ci se découvre gagé sur Rien: car au temps des premiers grands krachs boursiers, il n’y a pas plus d’étalon-or de la Monnaie, qu’il n’y a de nombre d’or de la Beauté, à une époque où le vers s’émancipe du mètre et où les peintres récusent les académies. C’est en ce sens que “tout se résume dans l’Esthétique et l’Économie politique,” écrit Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*.⁵ Et pour l’homme “embarqué” dans l’univers unidimensionnel de la marchandise, il n’y a pas d’autre issue possible que celle d’un pari spéculatif, renouvelé du pari de Pascal, qui, mieux que sur l’or—“la très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompe” (2: 245)—miserait sur quelque Valeur tout autre, jouée aux dés avec l’énergie du désespoir.

On comprend ainsi la stratégie de *La Dernière Mode*: elle se loge au point précis où l’économie et l’esthétique se touchent le plus étroitement, afin d’y surprendre le poétique à son *degré zéro*, dans une “gratuité” (une “vacuité,” ou une “vanité”), qui mime celle, plus

absolue, de l'Art. D'où, paradoxalement, le surcroît de luxe avec lequel Mallarmé compose la maquette de *La Dernière Mode*; d'où aussi, la "prime de plaisir," selon le mot de Freud à propos de la "sublimation," que Mallarmé éprouve en reconsidérant le journal à la lumière du Rêve, quand, vingt ans plus tard, dans la lettre autobiographique qu'il adresse à Verlaine, il se souvient de *La Dernière Mode* en même temps qu'il évoque le Livre (1: 789).

Quant au Livre d'artiste

Parmi les choses et les marchandises, le livre apparaît donc maintenant comme un produit industriel, dont la fabrication cependant participe pleinement d'une poétique qui en transmue la valeur. C'est dans cet esprit—à la fois d'artisan du livre et de poète de l'absolu—que Mallarmé envisage sa collaboration avec les peintres, autour de ce qui va devenir le "genre" du livre d'artiste.⁶

Le corpus mallarméen du "livre d'artiste" ou du "livre illustré" étant composé autant d'œuvres-fantômes, imaginées mais non publiées, que d'œuvres réalisées, il n'est pas inutile d'en dresser d'abord le catalogue:

1. En amont, il faut remonter au recueil-album, *Sonnets et eaux-fortes*, qui fut publié chez Lemerre en 1869 grâce aux soins de Philippe Burty.⁷ Mallarmé avait eu l'intention de confier à cet ouvrage collectif le "Sonnet en yx," qui arriva cependant trop tard pour que Philippe Burty puisse l'intégrer; mais c'est à cette occasion que Mallarmé prend conscience du potentiel pictural de ses poèmes: le "Sonnet en yx" lui apparaît "aussi noir et blanc que possible," propre à "se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide," écrit-il à Cazalis (1: 732).

2. Le livre d'artiste proprement dit naît à la faveur de la rencontre d'un éditeur, Richard Lesclide, d'un peintre, Édouard Manet, et de deux poètes: Charles Cros et Stéphane Mallarmé.⁸ Richard Lesclide fait paraître à la Librairie de l'Eau-Forte, en 1874, le poème *Le*

Fleuve de Charles Cros avec des illustrations de Manet. L'année suivante, il édite la traduction par Mallarmé du *Corbeau* d'Edgar Poe, à nouveau avec des illustrations de Manet. Mallarmé publiera plus tard, chez Deman, en 1888, puis chez Vanier, en 1889, un ensemble plus ample, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, avec des illustrations de Manet, non seulement pour *Le Corbeau*, mais aussi pour les poèmes *Annabel Lee* et *La Cité dans la mer*, à quoi s'ajoutent, en guise de frontispice, un portrait de Poe et une reproduction du monument commémoratif érigé à Baltimore, placée en regard du poème de Mallarmé, "Tombeau d'Edgar Poe."⁹

3. En 1876, *L'Après-midi d'un faune*, publié chez Derenne avec des illustrations de Manet, marque d'une manière plus éclatante encore la naissance du genre. Le poème imprimé lui apparaît comme "un chef-d'œuvre véritable de typographie française" (2: 430); les illustrations et la typographie mêlent "dans un sentiment moderne très vrai à la fois le japonais et l'antique" (1: 770), écrit Mallarmé, très conscient des "effets" suscités pour l'œil par la seule *impression* du poème; mais les gravures, placées en des lieux réservés de l'imprimerie (l'ex-libris, le frontispice, le fronton, et le cul-de-lampe) ne perturbent pas l'économie traditionnelle du livre, sublimée mais préservée.

4. Un autre livre d'artiste, resté cette fois à l'état de projet, *Le Tiroir de laque*, devait réunir, en 1888, autour de quelques poèmes en prose de Mallarmé, Berthe Morisot, Auguste Renoir, Claude Monet, Edgar Degas et John Lewis Brown. L'abstraction des poèmes de Mallarmé découragea Berthe Morisot, chargée d'illustrer "Le Nénuphar blanc";¹⁰ Monet, qui devait illustrer "La Gloire," renonça aussi; il fut un temps remplacé par Mary Cassatt, qui renonça également; John Lewis Brown devait peindre un portrait de Méry Laurent en couverture; seul Renoir, chargé d'illustrer "Le Phénomène futur," réalisa une eau-forte, représentant une femme nue, qui devint, en 1891, une fois le projet du *Tiroir de laque* abandonné, le frontispice de *Pages*.¹¹

5. Parallèlement à ces objets bibliophiliques rares et précieux, conçus à rebours de l'imprimerie de masse, Mallarmé fait valoir aussi la dimension "humble" de l'illustration de presse. C'est le cas dans *Les Types de Paris*, qui paraissent aux éditions du *Figaro*, selon le genre de la littérature "panoramique." À partir de dessins de Jean-François Raffaëlli, Mallarmé compose quelques "types de la rue": "La Petite Marchande de lavandes," "Le Marchand d'ail et d'oignons," "Le Carreleur de souliers," "Le Cantonnier," "Le Crieur d'imprimés," "La Femme du Carrier," "La Marchande d'habits." Le dispositif met ainsi en regard l'un de l'autre, d'un côté les complications du langage "symboliste," exhibées dans le poème, de l'autre la simplicité de l'image "réaliste," affectée par l'illustration.

6. Le travail du poète avec ces nouveaux "Ymagiers"¹² du livre que sont les peintres modernes se poursuit au moment de l'édition des *Poésies* de Mallarmé, pour laquelle Mallarmé fait appel à Félicien Rops. Celui-ci réalise un ex-libris, *La Grande Lyre* qui accompagne les deux éditions des *Poésies*: dans la première, celle de 1887, Mallarmé expérimente la photogravure pour ses poèmes calligraphiés, faisant de ce procédé une sorte de moyen terme entre l'écriture manuscrite, dont il s'agit de se dégager, et l'écriture typographique, qui accomplit le *devenir impersonnel* du livre.¹³ Car le vers, écrit Mallarmé à son éditeur Edmond Deman, "n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique" (*Correspondance* 939). Pour l'édition de 1899, qui paraît après la mort du poète, c'est Théo van Rysselberghe, un des fondateurs du groupe bruxellois des *Vingt*, qui compose le titre dans un style Art Nouveau, élevant le design typographique au rang des arts décoratifs.

7. D'autres livres de Mallarmé sont publiés avec des ex-libris illustrés par des peintres:

– *Pages*, en 1891, reprend l'illustration de Renoir d'abord prévue pour *Le Tiroir de Laque*;

– l’hommage funèbre à Villiers de l’Isle-Adam, d’abord prononcé au *Cercle des XX* à Bruxelles, est édité chez Paul Lacomblez, en 1892, avec un portrait lithographié de Villiers réalisé, d’après une photographie, par Marcelin Desboutin;

– *Vers et prose* est publié en 1893 chez Perrin, avec le portrait de Mallarmé réalisé par Whistler: “le plus *spirituellement* ressemblant,” écrira Paul Valéry.¹⁴

8. Les revues sont souvent à l’avant-garde de ces expérimentations d’art. Ainsi *L’Épreuve* publie-t-elle en 1894 le poème “Quelconque une solitude” avec une lithographie d’encadrement de Maurice Denis, évoquant, en écho au texte, une baigneuse qui se fond dans le paysage (“Dans l’onde toi devenue / Ta jubilation nue”¹⁵). La revue *Pan* publie en 1895 un manuscrit autographe du sonnet “À la nue accablante tu,” associé à un dessin de Fernand Khnopff, intitulé *La Poésie de Stéphane Mallarmé*.¹⁶

9. Enfin, deux projets, lancés par Ambroise Vollard, seront interrompus par la mort du poète en 1898: Édouard Vuillard avait été sollicité par Vollard pour illustrer *Hérodiade*, dont Mallarmé ré-ouvre le chantier à la fin de sa vie; quant à Odilon Redon, dont la *manière noire* a des affinités profondes avec celle de Mallarmé, il se lance dans une édition illustrée du *Coup de dés*, qui restera une édition fantôme, avec seulement, de Redon, trois lithographies conservées, dont deux simplement esquissées,—toutes trois “pleines de Rêve et de Vide.” 1: 732)

Que la collaboration de Mallarmé avec les peintres soit aussi constante signale une recherche qui en réalité va au-delà du seul “genre” du livre d’artiste. Il s’agit de faire en sorte que la poésie, donnée à voir autant qu’à lire, trouve moyen de *se réaliser* toujours plus concrètement: qu’elle devienne *chose* parmi les choses, tout en demeurant chose d’*art*, selon un déchirement interne, qui suspend dans le livre le dualisme du lisible et du visible, du fond et de la forme, du spirituel et du matériel¹⁷.

Livre-objet

Cette *réalisation* de la poésie (son devenir *chose*, mais chose d'*art*) franchit un pas supplémentaire avec la conception, par Mallarmé, de petits “livres-objets,” dont le genre n’est pas encore identifié comme tel, mais dont le catalogue mallarméen est déjà très riche:

1. Un projet de livre-objet s’esquisse entre Mallarmé et Whistler autour des *Récréations postales*. Un “pur sentiment esthétique” (1: 241, 245) conduit Mallarmé à s’emparer d’une analogie toute formelle (la même proportion de noir et de blanc) entre le format d’une enveloppe et la disposition d’un quatrain sur la page, de façon à rejouer le genre traditionnel de l’envoi (jadis à *la Dame* ou *au Prince*) sur un mode ironique, en rabattant l’adresse lyrique sur l’adresse postale: s’opère ainsi le “démontage” du “mécanisme littéraire” (2: 67) quand s’exhibe l’impossible “communication” qui se loge, en vérité, “au défaut des langues.” Whistler vit dans ces quatrains-postaux matière à réaliser une “plaquette de luxe,” dont la couverture aurait reproduit le format d’une enveloppe, et où lui-même aurait dessiné le timbre.¹⁸ Il dépensa une énergie folle à solliciter des éditeurs anglais pour ces “riens précieux”; tous déclinèrent, tant ce “bijou typographique” (1: 245) défiait les conditions matérielles de l’imprimerie; et Mallarmé dut se résigner à une publication réduite, sous le titre *Les Loisirs de la poste*, dans une revue anglaise d’avant-garde, *The Chap Book*, sans le dispositif du livre-enveloppe, qui faisait tout l’enjeu de ces jeux d’adresse, en préfigurant l’art postal ou *mail art* (Grojnowski).

2. Dans l’ensemble intitulé *Vers de circonstance*, d’autres supports matériels peuvent également accueillir l’écriture et réfléchir le jeu propre du livre:

– Les *Dons de fruits glacés au Nouvel An* sont l’occasion d’explorer les affinités latentes entre les mots et les mets, tout en composant des sortes de *Natures mortes* miniatures qui tiennent en un quatrain:

L’hiver

Vous bravez la neige

Glace les fruits imprudents

Que contre elle ne protège

Pas une flamme au-dedans. (1: 293)

– Sur les humbles galets d’Honfleur, les vers ne s’éveillent pas à quelque “virtuelle traînée de feux sur des pierreries” (2: 211), mais se font au contraire aussi “lourds” que possible, pour mimer le mutisme des choses, leur être-là massif, qui serait presque insignifiant, si n’était un regard: “Je vois ma fille Vève / Et le cap de la Hève” ou encore “Je vois dans la mer Vévette / Sauter comme une crevette” (1: 349–50).

– Sur une cruche de Calvados, des vers riment comme un ivrogne qui verrait double: “Je tiens secret ce que pense / L’homme qui vida ma panse” (1: 350).

– Sur un Mirliton, des *vers de mirlitons* miment la tautologie des choses, qui ne seraient en effet que ce qu’elles sont, si la parole qui les nomme n’inscrivait en elles la possibilité, même minimale, d’une échappée allégorique.

Car, dans tous les cas, entre les mots et les choses, il s’agit de surprendre le langage dans la moindre de ses opérations signifiantes, même si le pari sur le Sens devait s’avérer de “gain nul,” dirait Pascal.

3. C’est le genre poétique de l’*Éventail* qui accomplit le mieux l’idée mallarméenne du livre-objet.¹⁹ Il vaut comme une *allégorie réelle* de la poésie, en ce double sens que l’objet donne réalité au langage, lequel en retour allégorise l’objet, selon une réciprocity quasi parfaite. Le poème-éventail contient en effet tout le jeu du Livre réduit à sa structure élémentaire. Le vers y apparaît en son principe tout physique, qui est d’être, en la parole, une vibration de l’air, son “battement” mi sublime mi insignifiant: “Avec comme pour langage / Rien qu’un battement aux cieux [...]” (1: 30). La logique du livre se réfléchit dans les plissements de l’éventail, car l’*in-folio* est d’abord, littéralement et tout matériellement, un

pliage de la page,—lequel se propage ensuite, “pli selon pli,” (1: 32) dans le retour à la ligne des vers, d’une rime à l’autre, comme un “pli de sombre dentelle, qui retient l’infini.”²⁰ Seul le papier demeure, quand, à peine marqué d’un signifiant, il est aussitôt rendu à sa virginité première:

À ce papier fol et sa
Morose littérature
Pardonne s’il caressa
Ton front vierge de rature. (1: 275)

L’éventail donne à voir la fonction même du symbolique, qui est, étymologiquement, de relier ce qui est d’abord séparé. Il réunit ainsi, dans l’écart, le proche et le lointain, le sujet et l’horizon:

Aile, mieux que sa main, abrite
Du soleil ou du hâle amer
Le visage de Marguerite
Ponsot, qui regarde la mer. (1: 276)

Décoré d’un motif précieux, il articule l’imaginaire et le réel:

Jadis frôlant avec émoi
Ton dos de licorne ou de fée,
Aile ancienne, donne-moi
L’horizon dans une bouffée. (1: 273)

Propagateur du féminin, il fait se rejoindre l’intime et, pourrait-on dire, l’*extime*, au-delà de la séparation du dedans et du dehors, l’un l’autre réunis en une même “palpitation” folle de la page:

Palpite,
Aile,

mais n'arrête

Sa voix que pour brillamment

La ramener sur la tête

Et le sein

en diamant. (1: 276)

Partout, son aile de papier mime l'envol de la parole; mais cet envol reste prisonnier de la main, qui fait du poème une fiction, maintenue dans l'immanence:

Là-bas de quelque vaste aurore

Pour que son vol revienne vers

Ta petite main qui s'ignore

J'ai marqué cette aile d'un vers. (1: 274)

Le poème typographique

De proche en proche, ces diverses expérimentations aboutissent au poème typographique, tel que le *Coup de dés* en projette le "genre"—"que c'en devienne un" (1: 392)²¹—pour l'avenir.

L'attention de Mallarmé à l'impression typographique est une préoccupation ancienne et constante.²² Elle pourrait relever seulement d'une "manie de bibliophile" (*Correspondance* 386) que Mallarmé confesse volontiers à quelques-uns de ses correspondants;²³ mais au temps de "l'impressionnisme," alors qu'il s'agit, en poésie comme en peinture, de "peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit" (1: 663), l'"impression" typographique vaut, par antanaclase en quelque sorte, comme un programme esthétique, en effet "impressionniste" à sa façon. Il s'agit de "viser à ce que le texte fasse corps avec le papier même," dit encore Mallarmé, dans une lettre à Edmond Deman où il semble inverser les rôles de l'éditeur et de l'auteur, celui-ci étant alors bien nommé "le lettré": "Nous avons encore bien des choses à

nous dire, vous l'éditeur qui allez jusqu'à la poésie et à son devenir nouveau; moi, le lettré qui vise à ce que le texte fasse corps avec le papier même. Notre point de jonction est absolu" (*Correspondance* 692). Le poète, homme des "lettres," reprend à l'éditeur son bien, car c'est au poète d'apprécier le rendu, pour l'œil, de la typographie, dès lors que toutes les dimensions de l'impression typographique sont parties prenantes de la forme et du sens du poème.

Mais *Un coup de dés* va plus loin encore dans cette conception de la typographie, élevée au rang d'un art et devenue constitutive de la poésie comme telle. Le blanc, jusque-là repoussé dans les marges, s'insinue dans le bloc du texte, qu'il désagrège, de telle façon cependant que ce nouvel "espacement de la lecture" conserve une certaine proportion de noir et de blanc (un tiers pour deux tiers "environ") déjà présente, mais alors inaperçue, dans la mise en page traditionnelle du poème en vers (1: 391). Dans l'aplat de la page, la variation des corps typographiques crée un volume, une profondeur réalisée au sein même de la langue, et elle confère aux mots un rythme qui les mobilise d'une manière neuve, entre leur dispersion dans le temps intérieur de la lecture et leur ressaisie dans l'espace "sous la compréhension du regard" (2: 208). C'est donc matériellement que se figurent—pour l'œil et l'esprit—les "subdivisions prismatiques de l'Idée" (1: 391), et c'est tout concrètement que le poème réalise sur la page "la figure d'une pensée" (Valéry, *Œuvres* 626).

Le rapport entre le visible et le lisible apparaît plus fondamental encore, si l'on considère l'emploi que Mallarmé fait du mot "estampe," à deux reprises, pour caractériser le poème. On le trouve d'abord dans une lettre du 14 mai 1897 adressée à André Gide, à qui Mallarmé envoie le numéro de la revue *Cosmopolis*, en lui faisant remarquer que le dessin des mots sur la page évoque pour l'œil ici une "constellation," là un "vaisseau":

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 [...] 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 *l'estampe originelle*, en doit rendre, malgré tout quelque chose. (*Correspondance* 1612, [nous soulignons])

On retrouve le mot “estampe” dans une lettre à Camille Mauclair, quelques mois plus tard, le 8 octobre 1897, quand il s'agit cette fois d'apprécier les épreuves d'imprimerie de l'édition Vollard:

Au fond, des estampes: 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 (*Correspondance* 1674-75 [nous soulignons])

Bertrand Marchal a déplié le sens du mot (“‘Au fond, des estampes’: le *Coup de dés* de Mallarmé et l'image”): si l'estampe peut être dite “originelle,” ce n'est pas en ceci qu'elle renverrait à quelque arrière-monde métaphysique apparu au “folio du Ciel” (2: 162), comme si le poème imitait extérieurement la naissance d'une constellation; mais en ceci qu'elle désigne la technique de l'impression des images, laquelle est en effet à l'“origine” de la technique de l'impression des lettres. Comme le rappelle Nerval, Gutenberg n'a fait que reprendre aux *Imagiers* d'autrefois le procédé de *l'estampage*, qui permettait, à partir d'une presse inspirée des pressoirs à vin, l'impression des images sur le papier.²⁴ Le poème est donc à sa façon une “estampe,” puisqu'en rendant visibles les lettres, il en revient à l'“origine” de l'imprimerie,—là où se refondent ensemble l'art des images (*εικων*, *imago*) et l'art des lettres (*γραμματα*, *litterae*). En ce sens, s'il est vrai que le poème “imite” ici une constellation, et là un vaisseau qui “donne de la bande,” il n'est pas pour autant une poème “calligrammatique” au sens où l'entendra Apollinaire, car il s'agit pour Mallarmé de rendre visibles les lettres, non à la façon des peintres (*Et moi aussi je suis peintre* proclame Apollinaire), mais à la façon

des poètes,—c'est-à-dire littérairement, en ranimant une mémoire visuelle toujours déjà incluse dans les caractères typographiques eux-mêmes, en tant que ceux-ci participent originellement de l'art de l'estampe. Le *Coup de dés*, “allégorique de lui-même,” “scrute” “jusqu'en l'origine” “l'acte d'écrire” (2: 65): les lettres se replient sur elles-mêmes, pour révéler la dimension visuelle oubliée, inconsciente, de la typographie; et la littérature, dite alors “pure,” “fait ainsi sa preuve” de pouvoir s'accorder, dans son repliement propre et sa plus grande abstraction, à l'Idée d'un ciel étoilé, en ce que celui-ci, au-delà de toute image possible, a en vérité de proprement *in-figurable*.

Le livre-fétiche

Toutes les variations de Mallarmé *quant au livre* tendent à constituer le livre en “objet-fétiche” de la modernité poétique.

Comme le “fétiche de la marchandise” décrit par Marx, le livre-fétiche ne vaut que d'indiquer, dans et par sa matérialité intrinsèque, une Valeur autre, qui ici, cependant, compenserait le “défaut de la monnaie à briller abstraitement”, écrit Mallarmé (2: 246).

Comme aussi le “fétiche,” cette fois dans son acception freudienne, l'objet-livre chez Mallarmé cristallise en effet une forme de “fétichisme”: en témoigne la minutie avec laquelle le poète s'attarde sur les moindres détails de la fabrication de chaque *opus*; en témoigne aussi la mélancolie avec laquelle il n'y perçoit jamais que le “fragment” d'une totalité refusée, la tessère d'une moitié de symbole dont l'autre moitié manque, la métonymie d'un objet perdu,—lequel serait “le Livre,” s'il est vrai “qu'il n'y en a qu'un” (1: 788). “Chu d'un désastre obscur” (1: 38), chaque “fragment d'exécuté” (1: 788) est, au regard du Livre total, un “bibelot,” où l'on peut entendre, par paronomase, le diminutif de la “Bible,” *Βιβλος*, le Livre des livres: le livre-bibelot est une Bible miniature, une Bible en éclats, une Bible profane, au moment de la “déchirure” (2: 205) du voile dans le Temple. Mais sa lecture,

quelque empirique qu'en soit la "pratique" (2: 234), demeure une "Cérémonie," non moins sacrée que les rituels des anciens cultes et de l'ancienne Messe, puisque c'est par cette "pratique"—"un solitaire tacite concert" (2: 226)—toute d'immanence, que l'homme participe au Mystère inconscient de son propre génie symbolique, révélé maintenant en toute clarté comme la "Divinité qui jamais n'est que Soi" (2: 238)—elle-même "fictive," parce qu'à la source et à la fin du langage.

Département de littératures française et francophones

Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis

Œuvres citées

Benoît, Éric. "Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* de Mallarmé."

Écritures de l'objet, édité par Roger Navarri, *Modernités*, n° 9, PU de Bordeaux, 1997, pp. 99–123.

Bertrand Dorléac, Laurence, éditrice. *Les Choses: une histoire de la nature morte*. Lienart, Louvre éditions, 2022.

Bohac, Barbara. "*La Dernière Mode* de Mallarmé sous les feux du drame solaire."

Romantisme, n° 132, 2006, pp. 129–39.

---. "Mallarmé et l'esthétique du livre." *L'Esthétique du livre*, édité par Alain Milon et Marc

Perelman, PU de Paris Nanterre, 2010, pp. 149–64.

Chapon, François. *Le Peintre et le Livre: l'âge d'or du livre illustré en France 1870–1970*.

Flammarion, 1987.

Deleuze, Gilles. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Les Éditions de Minuit, 1986.

Foucault, Michel. "Des espaces autres." *Dits et écrits*, vol. 1, 1954–1988, édité par Daniel

Defert et François Ewald, Gallimard, "Quarto," 2001, pp. 1571–81.

- Grojnowski, Daniel. “De Mallarmé à l’Art postal.” *Poétique*, n° 100, novembre 1994, pp. 427–34.
- Hamon, Philippe. *Rencontres sur tables et choses qui traînent: de la nature morte en littérature*. Droz, 2018.
- , et Bertrand Tillier, éditeurs. *Natures mortes, objets orphelins et choses particulières. Romantisme*, n° 198, 2022.
- Illouz, Jean-Nicolas. *Mallarmé entre les arts*, PU de Rennes, 2024 [à paraître].
- Le Men, Ségolène, et David Scott. “Philippe Burty et la genèse du livre de peintre: *Sonnets et Eaux-fortes*.” *Iconotextes*, actes du colloque organisé à Clermont-Ferrand, édité par Alain Montandon et Michael Nehrlich, Ophrys, 1990, pp. 39–58.
- Lesiewicz, Sophie. *Le “Livre (typo)-graphique,” 1890 à nos jours: un objet littéraire et éditorial innommé. Identification critique et pratique*. Thèse, Université Paris-Saclay, 2019.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance, 1854–1898*. Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 2019.
- . *Œuvres complètes*. Édité par Bertrand Marchal, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade,” 1998–2003. 2 vols.
- , et Berthe Morisot. *Mallarmé-Morisot, Correspondance, 1876–1895*. La Bibliothèque des Arts, 2009.
- , et James McNeill Whistler. *Correspondance Mallarmé-Whistler*. Recueillie, classée et annotée par Carl Paul Barbier, Nizet, 1964.
- Marchal, Bertrand. ““Au fond, des estampes”: le *Coup de dés* de Mallarmé et l’image (avec l’aimable concours de Nerval).” *Mélanges Steve Murphy*, édité par Judith Wulf, Classiques Garnier, à paraître.

- . “Éventails, ‘Éventails’.” *Rien qu’un battement aux cieux: l’éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé*. Catalogue de l’exposition du Musée Mallarmé, Lienart / Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2009, pp. 27–33.
- Marx, Karl. *Le Capital*. Édité par Maximilien Rubel, Gallimard, “Folio essais,” 1963.
- Mœglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d’artiste, 1960–1980: une introduction à l’art contemporain*. Nouvelle édition revue et augmentée, Le Mot et le reste / BnF, 2012.
- Morisot, Berthe. *Berthe Morisot. 1841-1895*. Catalogue de l’exposition de Lille, Palais des Beaux-Arts, 10 mars–9 juin 2002, édition de la Réunion des Musées nationaux, 2002.
- Nectoux, Jean-Michel. *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*. Adam Biro, 1998.
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes*. Vol. 3, édité par Jean Guillaume et Claude Pichois, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade,” 1993.
- Pakenham, Michaël. “‘Le Fleuve’ et ‘Le Corbeau’ illustrés par Manet: problème d’édition et de réception du livre de peintre au XIX^e siècle.” *L’Illustration: essais d’iconographie*, études réunies par Maria Teresa Caraccioli et Ségolène Le Men, Klincksieck, 1999, pp. 365–80.
- , éditeur. *Le Corbeau*. Par Edgar Poe, traduction de Stéphane Mallarmé (*fac-simile* de l’édition originale), Séguier, 1994.
- Peyré, Yves. *Peinture et poésie: le dialogue par le livre*. Gallimard, 2001.
- Servent, Michel. “Mallarmé scriptographe ou le bonheur d’impression.” *Po&sie*, n° 120, 2007, pp. 357–72.
- Valéry, Paul. *Degas Danse Dessin*. Gallimard, “Folio Essais,” 1998.
- . *Œuvres*. Édité par Jean Hytier, vol. 1, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade,” 1957.
- Védrine, Hélène. “‘D’avant-la-lettre’: *La Grande Lyre* de Félicien Rops et l’édition photogravée des *Poésies* de Mallarmé.” “*Une transparence du regard adéquat*”:

mélanges en l'honneur de Bertrand Marchal, réunis par Aurélie Foglia *et al.*, Hermann, 2023, pp. 621–40.

¹ *Rencontres sur tables*. Voir aussi le dossier *Natures mortes, objets orphelins et choses particulières* dirigé par Hamon et Tillier.

² *Œuvres complètes* 2: 41. Sauf indication contraire, toute référence à Mallarmé se réfère à cette édition.

³ Sur *La Dernière Mode*, voir notamment Benoît et Bohac.

⁴ *Le Capital* livre 1, chapitre 4, “Le Caractère fétiche de la marchandise et son secret”: “En tant que valeur d’usage, il n’y a en elle [dans la chose] rien de mystérieux [...]. Mais dès qu’elle se présente comme marchandise, c’est une tout autre affaire. À la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol, elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser” (153).

⁵ 2: 76. Voir aussi “Magie”: “[...] 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” (2: 250).

⁶ Sur la genèse et les développements du livre d’artiste, voir Chapon, Peyré et Mœglin-Delcroix.

⁷ Sur *Sonnets et Eaux-fortes*, voir Le Men et Scott.

⁸ Voir Pakenham, “‘Le Fleuve’ et ‘Le Corbeau’ illustrés par Manet.”

⁹ Voir le dossier réalisé par Michael Pakenham, dans son édition d’Edgar Poe, *Le Corbeau*.

¹⁰ Voir la lettre de Berthe Morisot à Mallarmé, 11 décembre 1887 (Mallarmé-Morisot, *Correspondance* 20). De cette tentative d’illustration du “Nénuphar blanc,” il reste un dessin

au crayon de Berthe Morisot, portant, de la main de Julie Manet, l'indication suivante: "un projet pour le nénuphar blanc de Mallarmé" (Morisot 430).

¹¹ Sur le projet inabouti du *Tiroir de Laque*, voir Nectoux chapitre III, avec une reproduction de l'eau-forte de Renoir (62).

¹² Le mot "Ymagier" est forgé par Rémy de Gourmont et Alfred Jarry qui fondent la revue *L'Ymagier* en 1894.

¹³ Pour une reproduction de l'ex-libris de Rops, voir Nectoux 125 et Védrine.

¹⁴ *Degas Danse Dessin* 89.

¹⁵ Mallarmé 1: 35. Voir une reproduction de cette *Baigneuse* de Maurice Denis dans Nectoux 209.

¹⁶ L'illustration de Khnopff—qui réunit en une seule figure féminine plusieurs motifs épars dans les poèmes de Mallarmé (chevelure, fleur, songe)—avait d'abord été imaginée pour servir d'ex libris à l'édition des *Poésies* chez Deman, pour laquelle Mallarmé préféra finalement la gravure de Rops envers lequel il s'était d'abord engagé. Sur l'illustration de Khnopff, voir Nectoux 119–20.

¹⁷ Pour le dialogue créateur que Mallarmé instaure avec les peintres cités dans ce développement (Manet, Berthe Morisot, Raffaëlli, Degas, Redon, Whistler, Vuillard), voir Illouz, *Mallarmé entre les arts*.

¹⁸ Pour une reproduction en fac-simile de la page de couverture des *Récréations postales* (conservée à Glasgow, University Library), voir Mallarmé et Whistler, *Correspondance Mallarmé-Whistler*, entre les pages 200 et 201.

¹⁹ Sur l'Éventail selon Mallarmé, voir Marchal, "Éventails, 'Éventails'."

²⁰ 2: 215. Sur la logique du pli dans l'œuvre de Mallarmé, voir Deleuze 43.

²¹ Sur le poème typographique, voir la thèse de Lesiewicz.

²² Sur l’“impression” (typographique) chez Mallarmé, voir Servent et Bohac, “Mallarmé et l’esthétique du livre.”

²³ Voir, par exemple, la lettre de Mallarmé, datée du 11 janvier 1876, à l’imprimeur genevois Fick, chargé de la composition de *Vathek* (Mallarmé, *Correspondance* 371–72).

²⁴ Voir, cité par Bertrand Marchal, l’article de Nerval publié d’abord dans *La Presse* du 26 août 1850, puis repris dans *Lorely, Souvenirs d’Allemagne* en 1852 (Nerval 48–52).