

L'art moderne selon Mallarmé
« bon énorme de la feuille — danse »

Conférence de Jean-François Chevrier

SMAK, Gand
Vendredi 27 novembre 2009

sur l'invitation de Klaus Scherübel et Hans de Wolf,
à l'occasion de l'exposition de Klaus Scherübel au SMAK, « Mallarmé, Het Boek »

Quelques mots d'abord sur le projet et les deux versions de l'exposition *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*. Sous un titre, en catalan, légèrement différent, *Art i utopia. L'accio restringida*, la première version fut présentée au musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA) pendant l'été 2004 ; elle rassemblait près de huit cents numéros, œuvres et documents, dans la suite des galeries du premier et du second étages. Le parcours se développait de façon relativement linéaire, sans ouverture sur les autres espaces du musée. La seconde version, au Musée des beaux-arts de Nantes au printemps 2005, présentait approximativement le même nombre de numéros, mais elle occupait un espace plus vaste : nous avons investi des salles d'exposition permanente et intégré l'architecture monumentale du lieu, en particulier le grand patio central. **[Deux photos]** Le choix des œuvres et des documents pour la seconde version était à 60% nouveau. Les changements répondaient en partie à des nécessités techniques (nous ne pouvions pas renouveler le prêt de la plupart des œuvres sur papier) ; ils correspondaient également aux différences de nature et d'histoire entre les deux institutions. **[Couvertures des deux livres-catalogues ¹]**

Le MACBA est un musée jeune, avec une collection réduite, dans un bâtiment difficile, que son directeur d'alors, Manuel Borja-Villel, avait su adapter aux besoins d'une muséographie rigoureuse. Le Musée des beaux-arts de Nantes est tout différent ; c'est un de ces temples de l'art que l'on concevait à la fin du dix-neuvième siècle, dans les années mêmes où Mallarmé écrivit et publia le texte des *Divagations*, « L'action restreinte », qui a donné son titre à l'exposition (je précise que cette coïncidence n'avait pu être prise en compte dans le projet initial, puisque l'exposition ne fut conçue au départ que pour le musée de Barcelone ²). La collection de Nantes comprend un ensemble important d'œuvres du dix-neuvième siècle, avec

¹ *Art i utopia. L'accio restringida / Art and Utopia. Limited Action*, Barcelone, Actar, 2005 ; *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Paris, Hazan, 2005.

² C'est après avoir visité l'exposition le jour de l'inauguration à Barcelone que Corinne Diserens a souhaité en présenter une seconde version au Musée des beaux-arts de Nantes, dont elle venait de prendre la direction.

au moins deux chefs-d'œuvre, *Madame de Senonnes* d'Ingres et *Les Cribleuses de blé* de Courbet. Nous avons profité de ce contexte pour développer une réflexion sur l'art du dix-neuvième siècle en opposant la poétique de Mallarmé à une tradition de la peinture d'histoire, monumentale. **[Deux vues de la « galerie 1900 » : trois grandes « machines » déposées au sol et un cabinet d'art graphique installé pour l'exposition au centre. La citation est extraite de *La Guerre civile en France* de Marx³]**

L'exposition de Barcelone était consacrée à l'art du vingtième siècle, et ne présentait que quelques œuvres de trois artistes contemporains de Mallarmé : les illustrations de Manet pour la traduction du *Corbeau* de Poe **[photo]** ; un ensemble de gravures de Redon formé autour de ses illustrations pour le *Coup de dés* **[La Femme au hennin, 1898]** ; un paysage de Ferdinand Hodler de 1912 **[photo]**. Je précise que l'ensemble de Redon comprenait également deux peintures et était complété dans la deuxième salle de l'exposition par l'hommage de Günter Brus à Redon, intitulé *Redon. Le saint martyr. Poème-Image (Die heilige Qual. Bild-Dichtung, 1981-1982)* **[8 des 15 pages]**. Une citation d'Alfred Jarry, extraite des *Minutes de sable mémorial* (1894), donnait l'esprit de cette constellation :

La sphère est la forme parfaite. Le soleil est l'astre parfait. En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme ; sinon l'œil, miroir de cet astre et semblable à lui.

La première salle, au premier étage, avait été conçue comme une matrice de l'exposition. Elle présentait un important ensemble de Marcel Broodthaers, avec quelques œuvres clés pour la suite du parcours : les illustrations de Manet et de Redon, le paysage d'Hodler, un dessin de Picasso (le fameux « *Coup de thé* »), une citation d'Artaud, une sculpture de l'artiste espagnol Oteiza **[Vue de la salle avec les Tableaux littéraires de Broodthaers et la sculpture d'Oteiza]**. La citation d'Artaud était présentée comme une œuvre ; il n'y avait d'ailleurs dans l'exposition aucun texte didactique, mais des citations de poètes et d'artistes **[Exemple d'un texte de Cage pour Roaratorio, d'après James Joyce]**. Dans la première salle, les références à Mallarmé étaient assez directes, sinon immédiates. Comme je l'ai déjà signalé, l'exposition suivait un parcours chronologique, mais modulé et modéré par des effets de constellation, des analogies, des contrastes. Les deux dernières salles mettaient un décor de Broodthaers, *Tapis de sable* (1974), en rapport avec un tableau de René Daniëls, *La Muse vénale* (1979) **[photo]** d'après Baudelaire : nous remontions ainsi de Mallarmé à Baudelaire. Nous montrions aussi, entre autres, des œuvres d'Alighiero Boetti, de Trisha Brown, de

³ « Sous l'empire, la société bourgeoise libérée de tous soucis politiques atteint un développement dont elle n'avait elle-même jamais eu idée. Son industrie et son commerce atteignent des proportions colossales ; la spéculation financière célèbre des orgies cosmopolites ; la misère des masses fait un contraste criant avec l'étalage éhonté d'un luxe somptueux, factice et crapuleux. [...] L'antithèse directe de l'Empire fut la Commune. Si le prolétariat de Paris avait fait la révolution de Février au cri de "Vive la République sociale", ce cri n'exprimait guère qu'une vague aspiration à une république qui ne devait pas seulement abolir la forme monarchique de la domination de classe, mais la domination de classe elle-même. La Commune fut la forme positive de cette république. » (Karl Marx, *La Guerre civile en France*, 1871).

Simone Forti et de Rémy Zaugg [**photo de la présentation à Nantes derrière un marbre de Gilioli**]. Les trois toiles de Rémy Zaugg sont la spatialisation de descriptions verbales d'une toile de Cézanne, *La Maison du pendu*⁴. La dernière œuvre était le *Ventriloquist* de Jeff Wall (1990).

Cette énumération dit évidemment bien peu de la constellation que pouvaient former ces œuvres et du colloque qui les liait dans l'espace. En revanche, il est clair que nous avons suivi librement la voie ouverte par Mallarmé ; il n'était pas question de traiter de Mallarmé en son temps : nous n'avons montré à Barcelone que deux des artistes avec lesquels il fut lié ; un peu plus à Nantes, puisque nous avons intégré notamment ses portraits par Gauguin et Munch. À Nantes, l'ensemble de Redon était augmenté au point de constituer une sorte d'exposition dans l'exposition, sur laquelle nous avons greffé de nombreux exemples de cette extraordinaire production des arts graphiques qui a été qualifiée de « second romantisme »⁵ : ce mouvement auquel se rattache Redon et qui se poursuit encore au vingtième siècle en marge d'une tradition de la modernité centrée plutôt sur la continuité picturale du réalisme et de l'impressionnisme. Je ne peux pas développer aujourd'hui ce point, sur lequel j'ai beaucoup travaillé depuis l'exposition de Nantes en essayant de reconstituer une histoire de l'hallucination artistique dans les deux derniers siècles. Quoi qu'il en soit, le propos à Nantes comme à Barcelone n'était pas de resituer Mallarmé dans une histoire de l'art constituée, ni de faire l'inventaire des œuvres directement inspirées de ses textes. Nous avons d'ailleurs écarté des artistes qui l'ont cité et retenu d'autres artistes qui ne l'ont peut-être jamais lu. Il s'agissait de proposer un récit, un parcours – ou, plutôt, des parcours et un récit – de l'art moderne *selon Mallarmé*. Par cette formule, *selon Mallarmé*, j'entends : selon la poétique de Mallarmé, c'est-à-dire une pensée de la poésie et de l'art, telle qu'on peut en trouver l'aboutissement dans *Un Coup de dés...* (malgré l'inachèvement expérimental du poème), mais, surtout, telle que Mallarmé l'a énoncée dans les « poèmes critiques » que sont les *Divagations*, et plus précisément dans « L'Action restreinte ».

J'aimerais que cette présentation du projet reste brève ; il ne s'agit pas de dresser un bilan du travail accompli, je souhaite garder du temps pour résumer le stade actuel du travail mené depuis l'exposition de Nantes. Je me contente donc d'indications un peu massives.

Reconsidérer l'histoire de l'art moderne est une entreprise salutaire et même une nécessité de survie pour la créativité et l'intelligence critique en un temps où triomphe un art dit « contemporain » qui ne regarde pas dans le passé au-delà des années 1960. Nous avons inscrit à l'entrée de l'exposition de Barcelone une phrase de Broodthaers : « Mallarmé est la

⁴ Sur le tableau du centre, on peut lire, en gros caractères blanc sur blanc : « une absence / un oubli / personne / un blanc / un manque / rien / un défaut » ; et sur celui de droite : « un manque / un vide / une lacune / un blanc ».

⁵ Pierre Georgel, « Le Romantisme des années 1860 », *La Revue de l'art*, n°20, 1973, p. 9-36.

source de l'art contemporain... Il invente inconsciemment l'espace moderne. » Nous aurions pu inscrire aussi une phrase, complémentaire, de Mallarmé lui-même, dans « L'action restreinte » : « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain. » Se dire « moderne » peut être une prétention aussi creuse que se croire et se crier contemporain de soi-même ; mais l'adjectif « moderne » suppose au moins un écart historique, alors que « contemporain » induit l'illusion d'une « présence à soi », comme disait Jacques Derrida, qui masque les anachronismes du présent. C'est précisément cet écart que Mallarmé n'a cessé d'interroger, et cela sans prétendre à la rupture d'une soi-disant table rase. Broodthaers entendait par « art contemporain » l'art présent, actuel. L'exigence d'actualité est au fondement du réalisme depuis Courbet ; elle fut résumée par Daumier dans la formule : « Il faut être de son temps. » Mais l'art contemporain est devenu un label de la pensée anhistorique. Il ne s'agit pas, toutefois, d'opposer une histoire instituée, monumentale, à l'amnésie du contemporain ; l'espace dont parlait Broodthaers en 1970 procède de l'inconscient qui rumine opposé au culte des monuments qui célèbre.

Broodthaers dit bien que Mallarmé « invente inconsciemment l'espace moderne » ; cette invention a lieu au présent, dans l'actualité ; elle peut être indéfiniment reprise, en même temps qu'elle se produit dans l'écart d'une expérience de transition qui dure et qui va encore durer. À Nantes, dans l'escalier monumental du musée, nous avons inscrit le paragraphe suivant de « L'action restreinte » :

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.

En somme, la modernité n'est pas un accomplissement, elle ne sera même jamais accomplie, puisqu'elle est une phase intermédiaire qui durera tant que la Justice ne sera pas établie sur terre. Mallarmé définit donc « l'action restreinte » de la poésie dans la perspective de cette exigence. Il n'y a ici aucun renoncement, mais lucidité (dans le tunnel) et patience.

Reconsidérer l'histoire de l'art moderne selon Mallarmé nous a permis d'oublier la doctrine académique et paresseuse du « modernisme », qui est, à mes yeux, la forme même, ou la plus vaine, de l'histoire monumentale appliquée à la modernité. L'exposition de Barcelone et de Nantes fut, je crois, la preuve que l'on peut revoir les œuvres et les documents de l'art moderne en écartant la grille d'interprétation du modernisme et ses innombrables ajustements critiques. Le gain est immédiat : les œuvres supposées appartenir à une phase historique révolue réapparaissent au présent ; une complexité qui était devenue invisible ou surchargée de gloses – ou invisible parce que surchargée de gloses – se reforme. Je remarque au passage que le poème *Un Coup de dés*, qui a été favorisé par les avant-gardes depuis le futurisme italien, partage, avec quelques autres grands textes de la modernité, la particularité d'avoir

suscité une forme exégétique du commentaire. Cette euphorie exégétique tend à un effet de sacralisation qui aurait peut-être satisfait Mallarmé puisqu'il espérait le « sacre » du poète dans une société délivrée de l'institution religieuse. J'ai souhaité toutefois rendre à la poétique mallarméenne une efficacité hors de l'espace du commentaire en faisant résonner dans des formes plastiques, visuelles, concrètes, l'exigence d'action, restreinte mais effective, énoncée dans les *Divagations*.

Je termine maintenant cette présentation sur des remarques qui peuvent introduire les deux points que j'aimerais aborder plus spécifiquement : le théâtre ou la théâtralité du Livre et l'interprétation des poèmes de Mallarmé par Matisse (qui était absent de l'exposition de Barcelone et mal représenté à Nantes par une seule œuvre, tardive, les découpages de *Jazz*).

1. *Un coup de dés* est, je le répète, l'œuvre de Mallarmé que les avant-gardes ont favorisée, après avoir surtout pratiqué à son sujet – il suffit de relire Apollinaire et Marinetti – de formidables dénis d'influence. À vrai dire, le *Coup de dés* n'a pas eu l'effet révolutionnaire qu'une doxa récente lui a attribué. Les effets de Mallarmé dans l'art moderne, et plus particulièrement dans l'histoire des avant-gardes (constituées en tant que telles) depuis le cubisme, ne tiennent pas essentiellement à l'exemplarité de ce poème, mais à d'autres œuvres, qui furent plus « accessibles », dans tous les sens du terme. Nous avons établi notamment comment Georges Braque s'est inspiré des *Poésies* et plus particulièrement du sonnet « *Une dentelle s'abolit* » [**La Mandore (1909-1910) et le sonnet**]. Pour les avant-gardes, le *Coup de dés* a été un *manifeste rétroactif*, et cela dans des proportions limitées. Le poème a acquis ce statut au prix de divers contresens, parfois très productifs, en particulier sur le rôle du hasard, promu successivement par Duchamp et Dada, puis par Cage et Fluxus, alors que Mallarmé avait mené son projet poétique *contre* le hasard. Mais d'autres poèmes de Mallarmé avaient eu un effet antérieur. Si le *Coup de dés* a servi de manifeste, rétroactif, ce fut surtout pour les néo-avant-gardes de la fin des années 1950 et des années 1960.

Nous avons déplié à Barcelone et à Nantes le numéro, très riche, que la revue américaine *Aspen*, en 1967, à l'orée de l'art dit « conceptuel », consacra au modèle mallarméen ⁶ [**vue de**

⁶ *Aspen*, n°5+6, « For Stéphane Mallarmé », automne 1967. Vingt-huit éléments numérotés rassemblés dans une boîte cartonnée (21 x 21 x 5,5 cm). Revue conçue et éditée par Brian O'Doherty, direction artistique David Dalton et Lynn Letterman, publiée par Phyllis Johnson, Roaring Fork Press, New York. La revue comprenait trois essais (une traduction de « La Mort de l'auteur » de Roland Barthes, « Style and Representation of Historical Time » de George Kubler et « The Aesthetic of Silence » de Susan Sontag) ; des enregistrements (la plupart lus par leur auteur) d'extraits de textes de Samuel Beckett, William Burroughs, Alain Robbe-Grillet, Marcel Duchamp (*The Creative Act* et des extraits de *À l'infinif*), d'une interview et d'un texte de Merce Cunningham, de poèmes de Richard Huelsenbeck, du *Manifeste réaliste* de Gabo et Pevsner ; la partition et des enregistrements de morceaux de John Cage et de Morton Feldman ; les éléments pour assembler une petite sculpture en carton de Tony Smith ; des extraits de films de Hans Richter, Moholy-Nagy, Robert Morris et Stan VanDerBeek, Robert Rauschenberg ; un texte de Douglas MacAgy ; des poèmes de Michel Butor, Dan Graham ; des propositions conceptuelles de Sol LeWitt, Mel Bochner et Brian O'Doherty.

l'installation à Nantes]. Mais c'est l'interprétation produite par l'artiste « homme de lettres » Marcel Broodthaers qui fut la manifestation la plus riche de ce revival de Mallarmé ; elle se situe dans le débat engagé par Broodthaers avec le littéralisme de l'art nord-américain dit « minimaliste », d'une part, et la théâtralité de Joseph Beuys, d'autre part (Broodthaers critique Beuys en se plaçant dans une position analogue à celle de Mallarmé face à Wagner). Cette interprétation peut être rattachée à la diffusion du structuralisme et du lacanisme dans les théories de l'écriture et des jeux de langage (ou jeux de lettres) ⁷.

En rassemblant les deux grands moments de la réception de Mallarmé, par les avant-gardes historiques et par les néo-avant-gardes, nous avons réexaminé, resitué – et relativisé – ce qui avait été banalisé par le canon « moderniste ».

2. Comme je l'ai déjà signalé, la première salle de l'exposition à Barcelone présentait une citation d'Artaud, à côté du sonnet de Mallarmé « *Une dentelle s'abolit* » ; il s'agissait d'une note rédigée en 1933. La voici :

Un néant qui se résout en infini après être passé par le fini, le concret et l'immédiat, de la musique basée sur du néant puisqu'on est frappé par la sonorité des syllabes avant d'en comprendre le sens,

belle, c'est-à-dire si belle qu'on voudrait, qu'on croirait, qu'on désirerait être son fils, naître son fils, puisque sa présence signifie, symbolise l'image même de la création qui commence dans le zéro, dans le néant pas de son, et avec son, puisque à l'image du néant et de rien elle résonne tout de même et que tout semble né de rien, et que là où il n'y a rien il y a d'abord du son, et que le son peut tout de même naître, et c'est aussi l'image de l'harmonie et des nombres selon lesquels tout se crée.

Dans Mallarmé il y a l'esthétique d'une poésie transcendante et de la poésie elle-même, mais tout de même il y a en clair et de façon absolument consciente et volontaire l'idée de plusieurs réalités concrètes qui se tiennent là et se présentent évoquées en même temps ⁸.

La seconde partie de l'exposition s'ouvrait sur un ensemble d'œuvres autour des dessins réalisés par Artaud entre 1945 et 1948. On pouvait entendre l'émission de radio de 1948, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Le poème de Pierre Reverdy, *Le Chant des morts*, calligraphié par Picasso, était rapproché d'un *Otage* de Fautrier et de la série de collages, *À mes amis les Juifs*, de l'artiste polonais Wladyslaw Strzeminski ⁹. Nous indiquions ainsi la

⁷ Je signale que j'avais proposé une brève esquisse de cette réflexion sur l'effet de la poétique mallarméenne à la fin des années 1960 dans un essai, *The Year 1967. From Art Objects to Public Things, or Variations on the Conquest of Space*, publié en 1997 par la Fondation Tapes de Barcelone. Cet essai était issu de cours à l'École des beaux-arts de Paris et d'un cycle de quatre conférences données en 1994 à la Fondation Tapes, dont Manolo Borja était alors directeur. C'est ce travail qui conduisit Borja, devenu directeur du MACBA, à me proposer de travailler sur le projet qui aboutit à l'exposition de 2004.

⁸ Antonin Artaud, note manuscrite au verso d'un feuillet du manuscrit d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1933 ; *Œuvres complètes*, t. VIII, éd. Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1980, p. 73-74.

⁹ Étaient également présentés dans cette salle des dessins d'Henri Michaux, des peintures et des dessins de Wols, le film de Roberto Rossellini *Allemagne année zéro*, et de nombreux documents, livres, revues – en particulier les éditions K –, témoignant de la création artistique en Europe occidentale dans l'immédiat après-guerre.

correspondance historique entre la coupure de la Seconde Guerre mondiale et la transformation de la poétique mallarméenne par la poésie concrète d'Artaud.

Artaud introduit dans la poétique mallarméenne la dimension charnelle de la souffrance. Analyste lucide de ses propres gouffres, de son néant intérieur, il révèle que le lyrisme moderne a toujours été exposé, depuis Mallarmé, à l'effondrement d'un langage commun de la souffrance, supporté jadis par le mythe chrétien. Le retour à la poésie qu'il effectua après la guerre (qu'il vécut interné dans un hôpital psychiatrique) fut aussi une manière de reprendre sur la scène restreinte de l'écriture l'expérience avortée du Théâtre de la Cruauté qu'il avait imaginé dans les années 1930 [Artaud, *Le théâtre de la Cruauté, vers mars 1946*. MNAM].

3. L'exposition de Barcelone et de Nantes a privilégié les effets et les échos de la poétique mallarméenne chez les artistes cubistes (Picasso, Braque, Juan Gris...) et dans les avant-gardes issues du cubisme ou en réaction contre lui (futurisme, Dada, surréalisme...). Nous avons poursuivi et précisé les rapprochements établis par Daniel-Henry Kahnweiler :

Ce n'est qu'après 1907 que la poésie de Stéphane Mallarmé a exercé, selon moi, une action profonde sur l'art plastique, action qui se conjugue avec celle de la peinture de Paul Cézanne. [...] C'est la lecture de Mallarmé qui donna aux peintres cubistes l'audace d'inventer librement des *signes*, avec la conviction que ces signes *seraient* tôt ou tard les objets signifiés pour les spectateurs. [...] *La foi en le pouvoir incantatoire* des mots, la certitude que l'artiste est *créateur*, qui animaient Mallarmé, ont donné aux cubistes le courage d'inventer, à leur tour, des *signes créateurs de réalité*¹⁰.

Nous avons montré comment, issu du cubisme et sur le modèle d'une poésie visuelle et concrète, s'est développé un *constructivisme non autoritaire*, représenté exemplairement par les œuvres de Hans Arp et Sophie Taeuber. Cela était particulièrement visible à Nantes, où une salle entièrement consacrée à ces deux artistes était prolongée par un développement sur les diverses orientations picturales du modèle constructif post-cubiste. Nous avons également, je crois, su faire résonner l'interprétation spéculative de Mallarmé initiée par Duchamp, contre l'art rétinien¹¹. Mais, en favorisant le modèle constructif du cubisme et l'alternative duchampienne, nous avons négligé l'œuvre de Matisse. J'aimerais avoir un jour l'occasion de rectifier cet oubli. J'indiquerai, pour finir, si j'en ai le temps, quelques pistes.

¹⁰ D.-H. Kahnweiler, « Mallarmé et la peinture », *Les Lettres*, 1948 ; *Confessions esthétiques*, Paris, Gallimard, 1963, p. 218-219. Le livre sur Juan Gris publié par Kahnweiler en 1946 contenait déjà plusieurs pages sur Mallarmé et les artistes et poètes dits « cubistes ».

¹¹ Duchamp déclara en 1946 (l'année de parution de la monographie de Kahnweiler sur Gris) : « Ma bibliothèque idéale aurait contenu tous les écrits de Roussel — Brisset, peut-être Lautréamont et Mallarmé. Mallarmé était un grand personnage. Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" » (*Duchamp du signe*, « Propos »). Cette déclaration est tardive, mais de nombreux indices révèlent que Duchamp s'est appuyé sur l'exemple mallarméen pour concevoir son grand œuvre post-cubiste, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Je renvoie sur ce point aux pages sur Duchamp dans le livre qui accompagnait l'exposition de Nantes.

Mais je traite d'abord de la question du théâtre et du Livre, en écho au travail de Klaus Scherübel.

La scène de l'écriture, l'espace du Livre.

En France, au dix-neuvième siècle, l'attrait du théâtre fut le centre névralgique de la culture littéraire et artistique. Mais tous les écrivains n'ont pas réussi dans ce domaine. Le coup d'éclat d'*Hernani* en 1830, manifeste du romantisme et succès de scandale, ne s'est pas reproduit ; Victor Hugo eut lui-même beaucoup de mal à faire représenter ses drames. Plus encore, la plupart des écrivains, poètes et romanciers considérés aujourd'hui comme les auteurs majeurs de la modernité littéraire ont dû renoncer au théâtre à force d'échecs – tel Nerval qui n'arrivait pas à faire jouer ses pièces – ou de ratages. Flaubert, Baudelaire, Mallarmé se classent dans cette seconde catégorie, puisque leurs projets d'écriture dramatique n'ont pas abouti. La seule tentative aboutie de Flaubert, très tardive, qui devait compenser la mauvaise réception de *L'Éducation sentimentale*, se solda par la mise en scène d'une médiocre comédie, *Le Candidat*, en 1874¹².

Une explication est l'*inadaptation* de ces auteurs aux conventions du théâtre de leur temps. Mallarmé n'a cessé de dénoncer dans le triomphe du théâtre de boulevard le signe d'une dégradation de l'idéal dramatique. Mais l'échec de Baudelaire et l'inconsistance de ses projets dramatiques révèlent une difficulté d'un autre ordre, dont on trouve la conclusion logique chez Mallarmé puis, bien plus tard, la reprise exacerbée chez Artaud.

En 1954, Roland Barthes a pointé dans l'échec de Baudelaire un défaut d'application de la « théâtralité » à la scène théâtrale¹³. Barthes appelle d'abord *théâtralité* « le théâtre moins le texte », c'est-à-dire le matériau scénique, tout ce qui fait la matière du spectacle, et tout ce qui est absent, précisément, des « scénarios purement narratifs » de Baudelaire. Mais, dans un second temps, il crédite Baudelaire d'une perception aiguë de la composante centrale du « prodige théâtral » : le corps de l'acteur, dans son double aspect, « à la fois corps vivant venu

¹² Flaubert n'attachait pas lui-même une grande importance à cette pièce, comme en témoigne une lettre à George Sand, le 7 février 1874. Après avoir signalé le déchirement que fut pour lui la signature du bon à tirer de *La Tentation de saint Antoine* (« Il en coûte de se séparer d'un vieux compagnon ! »), il écrit : « Quant au *Candidat*, il sera joué, je pense, du 20 au 25 de ce mois. Comme cette pièce m'a coûté très peu d'efforts et que je n'y attache pas grande importance, je suis assez calme sur le résultat. » (*Correspondance*, éd. Bernard Masson, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 627-628). Un mois plus tard, le 12 mars, dans une nouvelle lettre à George Sand, Flaubert résume l'échec de la pièce – « Pour être un *Four*, c'en est un ! » – qu'il explique par les « défauts » du texte et l'incompréhension d'un public illettré de « gandins et boursiers ». Il est remarquable que l'exemple qu'il donne de cette incompréhension porte sur une allusion à *Hernani* et à un poème de Byron : « On a pris en blague des choses poétiques. Un poète dit : "C'est que je suis de 1830, j'ai appris à lire dans *Hernani* et j'aurais voulu être Lara." Là-dessus, une salve de rires ironiques ! etc. » (*ibid.*, p. 629).

¹³ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », 1954 ; *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 41-47.

d'une nature triviale, et corps emphatique, solennel, glacé par sa fonction d'objet artificiel ». Cette théâtralité-là, qui mêle l'organique et l'artifice, omniprésente chez l'auteur des *Fleurs du mal* « sauf dans ses projets de théâtre », est, insiste Barthes, particulièrement sensible dans *Les Paradis artificiels*.

Dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire raconte que, depuis son enfance, il a toujours préféré la structure cristalline du lustre à l'agitation du spectacle ¹⁴. Il ajoute :

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles des femmes fussent joués par des hommes.

Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette.

À la suite de Baudelaire, Mallarmé et Artaud ont développé cette esquisse d'une poétique théâtrale antinaturaliste. Dans les textes du *Théâtre et son Double* (1938), Artaud prône un théâtre de l'incarnation ou, comme disait Barthes à propos de Baudelaire, de « l'ultra-incarnation », en replongeant le prodige du corps double de l'acteur, charnel et hiératique, dans la plénitude de la théâtralité scénique. Artaud exalte l'idéal baudelairien du comédien monté sur des patins, acteur-pantin, marionnette. En 1935, dans un texte qui se rattache au *Théâtre et son Double*, il reprit même l'idée du « Théâtre de Séraphin » qui donne son titre au troisième chapitre des *Paradis artificiels*, où sont décrites minutieusement les phases de l'ivresse haschischine ¹⁵. Artaud s'inscrit dans la lignée d'Alfred Jarry et de son théâtre de fantoches, dont il rapproche la mécanique du théâtre balinais. Il considère que l'hallucination devrait être l'état ordinaire d'un théâtre délivré du naturalisme, de la psychologie et du primat de la parole, c'est-à-dire rendu à sa théâtralité :

Le premier spectacle du Théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, – et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur ¹⁶.

L'interprétation mallarméenne du théâtre doit aussi beaucoup à l'exemple de Baudelaire, mais elle propose une issue spéculative, sinon utopique, au refus de la scène. Dans les *Divagations* (1897), l'image du lustre revient à plusieurs reprises. Source de lumière, qui conjugue pureté (cristal) et éclat (gloire), figure du prisme, symbole du *suspens*, il rapporte la forme exemplaire du poème – suspendu dans le vide – à l'espace de la représentation théâtrale. Comme chez Baudelaire, il distrait le regard de la scène (et de la salle) et en contredit

¹⁴ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, publié dans les *Œuvres posthumes* (éd. Jules Crépet, 1887) ; *Œuvres complètes*, I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1975, p. 682.

¹⁵ Artaud, « Le Théâtre de Séraphin », 1935 (manuscrit daté 1936, première publication en 1948) ; *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 139-146.

¹⁶ Artaud, « Le Théâtre balinais à l'Exposition coloniale », *NRF* n°217, 1^{er} octobre 1931, repris augmenté dans « Sur le Théâtre Balinais », *Le Théâtre et son Double* (1938) ; *Œuvres complètes*, IV, p. 51.

l'agitation crépusculaire ; mais cette distraction a un autre sens. Mallarmé a entrepris un reclassement complet de la théâtralité dans le sens du mythe et du mystère.

Selon Marchal, son « rêve de théâtre », se situe « à mi-chemin de Shakespeare et de Wagner »¹⁷. Mais il a ouvert, en rêvant, une autre voie. Il note d'ailleurs en passant dans « Catholicisme », un des textes de la section « Offices » des *Divagations* : « Je ne crois, du tout, rêver »¹⁸. » Il croyait dur comme fer à un théâtre à venir, émancipé des conventions de la dramaturgie, adapté à la fois à la mobilité du corps moderne et à une nouvelle conception du hiératisme. Il anticipe ainsi la grande réforme du théâtre, engagée notamment par Gordon Craig et Adolphe Appia, et celle de la danse, menée par Rudolph Laban. Son rêve, si rêve il y a, n'est pas une vague rêverie, mais une suite d'*opérations* qui procèdent de l'inconscient autant que de l'analyse méthodique à la façon de Descartes. Cette manière de procéder inspira Marcel Duchamp, qui fut sans doute le principal promoteur de l'idée même d'opération dans la pensée artistique.

La première opération est l'abolition de la scène comme lieu de représentation. Quand elle atteint au mythe, l'intrigue occupe le « théâtre de notre esprit » et n'a pas besoin d'être jouée¹⁹. Le personnage lui-même n'a pas besoin d'être incarné (actualisé) par un acteur s'il existe déjà pour chacun comme un « type ». Hamlet est le prototype de cette conception mentale et antiscénique du théâtre. Hamlet est « emblématique », l'emblème unique d'un drame de l'inaccomplissement, auquel doivent être soumis les autres personnages de la pièce ; « *le seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe* ». Rendant compte d'une représentation donnée en octobre 1886 au Théâtre-Français, Mallarmé n'a rien à reprocher au jeu de Mounet-Sully ; il ne critique le décor et les costumes que pour cette « manie érudite » de la reconstitution historique à laquelle échappe heureusement Hamlet « dans sa traditionnelle presque nudité sombre à la Goya ». Ces détails n'ont au fond aucune importance :

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.

Après cette première décantation, ce désencombrement initial de la théâtralité, Mallarmé a procédé assez systématiquement à une *requalification symbolique* de la scène comme lieu d'apparitions et de mystère. Ses modèles sont l'espace liturgique de l'office catholique, alors même qu'il affirme son athéisme, et celui du concert symphonique, dont il imagine la transposition dans un livre total, le Livre, qu'il substitue au Théâtre du Monde.

¹⁷ Bertrand Marchal, « Anatole et la tragédie de la nature », dans *Europe*, n° 825-826 : « Stéphane Mallarmé », janvier-février 1998, p. 208.

¹⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2003, p. 241.

¹⁹ Mallarmé, « Hamlet », *Revue indépendante*, 1^{er} novembre 1886, repris dans *Divagations* (1887) ; *Œuvres complètes*, II, p. 166-169.

Ce projet du Livre a été révélé tardivement, en 1957, quand Jacques Scherer, qui était historien du théâtre, a publié et commenté une liasse de notes demeurées jusqu'alors inédites²⁰.

Parmi ces notes, le **feuillet 103** pose le rapport de quatre termes à forte résonance dans la poétique de Mallarmé : Théâtre, Mystère, Poésie, Livre. Ces quatre termes sont soulignés, Théâtre et Livre de deux traits, Mystère et Poésie d'un seul. Le rapport principal concerne le Théâtre et le Livre. Mais l'énoncé est plus complexe que cette simple visualisation des notions clés (Mallarmé parle d'« équation ») :

[Le] Théâtre [est, existe] en tant que Mystère par une opération appelée Poésie, cela à la faveur du Livre.

Ensuite surgissent, distribués symétriquement, deux répertoires : l'opéra et le ballet dans la colonne de gauche ; le tréteau et le cloître à droite. Puis, nouvelle précision :

Le tout modernisé. c. à. d. mis à la portée de tous, actuellement appliqué, selon le Drame (enfant)

Dans l'édition de la Pléiade, Bertrand Marchal donne une autre lecture du manuscrit : il substitue notamment « Danse » à « Drame »²¹. Cette substitution de la danse au drame est remarquable.

Si l'on rassemble ces indications, on peut risquer l'énoncé suivant : *Le théâtre devient (ou redevient) mystère dans le Livre par une opération poétique menée selon la Danse*. Mais, comment interpréter la parenthèse « (enfant) » ? La lecture de Scherer pouvait nous renvoyer à la mort du fils de Mallarmé, Anatole, à l'âge de huit ans, en octobre 1879. Pourquoi la mention « enfant » après « Danse » ? Dans les deux lectures, qu'il s'agisse de drame ou de danse, l'enjeu est le dépassement de la Représentation. Le mystère peut prendre la forme d'une représentation théâtrale, mais il est en lui-même non représentatif.

Dans « Catholicisme », Mallarmé pointe un « mystère, autre que représentatif »²². Après avoir rejeté le dogme d'une « laïcité » auquel il dénie toute signification en matière poétique, il avance les deux formules clés : « Représentation avec concert », puis « Mystère, autre que représentatif ». Tandis que la première formule désigne la forme institutionnelle que revêt « le miracle de la musique » pour le public de l'opéra, la seconde renvoie à un autre dispositif, dans la même visée d'une participation liturgique au drame ; cette participation est dite « pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle ». Distinct du modèle « grec », le mystère

²⁰ Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957. Scherer a « édité » les notes de Mallarmé, mais il est présenté comme l'auteur de l'ouvrage. Ce détail souligne que le travail d'édition est, dans ce cas, une actualisation, voire une recreation.

²¹ Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, I, « Pléiade », 1998, p. 578 et 995.

²² Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, p. 241.

est le drame de la Passion qui se joue dans la forme brève – « Pièce, office » – du rite de la Messe.

Selon la lecture des notes du « Livre » par Scherer, il y a Mystère parce que la mort est l'irreprésentable. À cela se rattache un thème désigné comme « le truc de la mort de faim » : l'image du vieillard-prêtre qui se « mortifie », car « il faut la mort pour savoir le mystère » (feuille 32 A) ²³. La seconde lecture nous renvoie aux nombreuses allusions au « ballet », ainsi qu'aux textes, plus explicites, sur la danse dans les *Divagations*. Le **feuille 104** juxtapose théâtre et Mystère. Côté théâtre, le ballet, les parades ; côté Mystère, le cloître, le journal. Mais ce ne sont jamais que deux « aspects » : la distribution est réversible selon un axe de symétrie, signalée par une double barre verticale.

On peut suivre l'enchaînement des feuillets. Le **feuille 105** reprend différemment, dans une nouvelle distribution, les mêmes éléments. La division symétrique du feuillet précédent est spécifiée par la formule : « équation sous un dieu Janus, totale, se prouvant ». Mallarmé essaie de combiner les paramètres du Livre en tant qu'*œuvre totale*. Les volumes sont chiffrés en « feuilles », comme il se doit, mais aussi en *séances de lecture* (selon le feuillet 112, une séance se rapporte à un volume). Scherer explique que « l'œuvre complète, longue de 20 volumes est lue devant 24 auditeurs. Or, 24 personnes assistant à 20 lectures équivalent à 480 personnes...²⁴ » Il précise que « Mallarmé envisageait de publier 480 000 volumes. C'est un chiffre énorme par rapport aux possibilités de la librairie de son temps ²⁵. » Toutes ces données chiffrées semblent participer d'un délire, avec son caractère hyperbolique et mégalomane. Mais, au fond, le Livre devait absorber le théâtre total, tel que l'avait déjà imaginé Wagner. On pense aussi aux *Mille et une nuits*, auquel Mallarmé fait allusion dans un texte de 1892 intitulé « Étalages », dans la section « Quant au livre » des *Divagations*. Dans ce texte, Mallarmé plaçait « l'extraordinaire surproduction actuelle » du matériau imprimé et, plus particulièrement, de la Presse, dans la perspective de la « fondation du Poème populaire moderne » ²⁶.

Avec l'idée de théâtre total accompli dans le Livre, Mallarmé visait donc un acte de transfiguration ou d'exorcisme, individuel et collectif, de la mort, analogue à la messe ou, peut-être, au Jugement dernier. Je rappelle qu'il avait déclaré en 1891 à un journaliste (Jules Huret) qui menait une enquête sur l'évolution littéraire : « Le monde est fait pour aboutir à un

²³ Ce thème a fasciné Michel Leiris, qui note dans son Journal, le 14 juin 1966, après avoir relu *Le Livre de Mallarmé* : « Importance thématique de la faim : l'invité non nourri qui, peut-être, va manger son hôtesse (situation inverse de celle d'Édipe et du Sphinx) ; le "truc de la mort de faim" (vieillard qui se couche vivant dans la tombe pour une fausse mort). » (Leiris, *Journal 1922-1989*, éd. Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 611). La référence revient le 26 septembre de la même année. Leiris s'en souvient encore le 29 avril 1977.

²⁴ Scherer, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, p. 222.

beau livre ». Il précisait en 1895 dans « Le Livre, instrument spirituel » (*Divagations*, « Quant au livre ») : « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ²⁷. »

Mallarmé a imaginé un livre hyperbolique, qui soit une totalité, un tout et le tout. Mais cet idéal, qui ressortit dans d'autres textes à la rêverie d'un grand œuvre alchimique, se rattache ici à une observation quasiment factuelle : *le* livre, au sens de *tout livre* – et non le livre comme tout –, le livre générique, donc, est un objet posé sur la table, volume clos, hermétique – feuilles pliées, repliées, reliées –, petit monument funéraire :

Le pliage 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 ²⁸.

À quoi fait écho, dans « L'Action restreinte » :

Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets ²⁹.

Mais le livre est aussi la scène de l'écriture, lieu d'une « action restreinte », qui répond à l'Action théâtrale. Et ce Livre, magnifié, magnifique, intime et immense à la fois, auquel « tout, au monde » doit aboutir, pourrait être alors la version mallarméenne du livre du Jugement dernier. À la suite de Baudelaire, Mallarmé avait lu Thomas de Quincey ³⁰. Il devait bien connaître cette page des *Confessions d'un mangeur d'opium* :

Une proche parente m'a conté une fois qu'étant tombée dans une rivière au temps de son enfance, avant d'être sauvée de la mort par un secours survenu au moment décisif, elle avait vu en un instant toute sa vie, dans les plus menus détails, défiler simultanément devant elle comme dans un miroir, et elle avait eu la faculté soudaine d'en embrasser l'ensemble et chacune des parties. À cela, certaines de mes expériences de mangeur d'opium me font ajouter foi ; aussi bien ai-je vu à deux reprises certifier le même fait dans des livres modernes, accompagné d'une remarque dont je suis convaincu qu'elle est vraie : à savoir que le redoutable livre de comptes dont parlent les écritures est, en fait, l'esprit de chaque individu ; du moins suis-je assuré qu'oublier est chose impossible pour l'esprit ; [...] ³¹.

On pourrait même déceler dans cette page une lointaine correspondance, sinon une source, de l'idée du « compte total en formation » qui apparaît à la fin du *Coup de dés*... En tout cas, le

²⁷ La formule apparaît au début du texte, après des précautions oratoires qui évoquent le succès qu'elle a rencontrée depuis la publication de l'entretien avec Huret : « 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. » (Mallarmé, *Œuvres complètes*, II, p. 378).

²⁸ *Ibid.*, p. 379.

²⁹ *Ibid.*, p. 372.

³⁰ Mallarmé trouva notamment dans les pages consacrées par De Quincey à Macbeth (le heurt sur la porte) une préfiguration de son théâtre de l'esprit. Voir l'article qu'il rédigea en 1897 pour la revue américaine *The Chap Book*, demeuré inédit jusqu'en 1942 ; *Œuvres complètes*, II, p. 476-480.

³¹ Thomas de Quincey, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (1822), trad. Pierre Leyris, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, p. 135-136. Dans *Suspiria de profundis*, De Quincey reprend ce récit à l'intérieur d'un développement sur le palimpseste du cerveau humain comme conservation intégrale du passé (*ibid.*, p. 214-217).

projet du Livre comprenait une interprétation de la liturgie catholique doublant l'adaptation moderne du drame chrétien. Cette ligne spéculative est développée, je l'ai déjà signalé, dans la section des *Divagations* nommée « Offices » et en particulier dans « Catholicisme », où Mallarmé explore la possibilité d'un « mystère, autre que représentatif », en essayant de surmonter les deux versions, païenne (antique) et chrétienne (moderne) du drame.

Ce « rêve » a son lieu d'origine dans l'intimité du livre, volume clos, « minuscule tombeau » ; car la réforme du théâtre est aussi un réveil, une résurrection : un corps, un et multiple, surgit de la tombe, tel l'esprit de la lettre ; il se redresse, ressuscité, glorieux. Le livre est « expansion totale de la lettre »³². Il est l'architecture spirituelle qui remplace l'Église. Mais la spatialisation littérale du langage suppose une réinvention du corps parlant en mouvement, « selon la danse ». D'où l'extraordinaire formule au détour d'un feuillet du *Livre* : « bon énorme de la feuille — danse »³³.

Le tracer selon la danse. « Imiter le Chinois ».

Dans un texte de la section « Crayonné au théâtre » des *Divagations*, Mallarmé note :

La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime, me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène.

À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes³⁴.

Comme l'art des gestes qu'est le mime, la danse, art du mouvement incarné, se distingue du théâtre en ce qu'elle ne peut se passer de la scène. Le théâtre peut être « inséré au livre » : c'est ce qu'a fait Maeterlinck³⁵. Mais Mallarmé souhaite faire plus ; le Livre doit permettre de produire l'équivalent des figures évolutives de la danse, démultipliées par les variations de « lectures ».

Tandis que les peintres cubistes se sont inspirés de Mallarmé essentiellement pour sa conception prismatique de l'idée substituée au motif descriptif, c'est Matisse qui a développé l'autre versant, cinématique, de la poésie mallarméenne [*Nu couché, fusain, 1936*].

Matisse ne pouvait rien savoir du projet de Livre de Mallarmé, et nous n'avons aucune indication qu'il se soit intéressé au *Coup de dés* et aux *Divagations*. En revanche, il a illustré les *Poésies*, en 1931-1932. Le livre a été publié par Skira en 1932. Matisse a lu et interprété les poèmes de Mallarmé avec une précision comparable à celle de Braque. Son interprétation

³² Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *Divagations* ; *Œuvres complètes*, II, p. 116.

³³ Mallarmé, « Notes en vue du "Livre" », *Œuvres complètes*, I, p. 590.

³⁴ Mallarmé, « Le Genre ou des Modernes », *Divagations* ; *Œuvres complètes*, II, p. 182.

³⁵ Mallarmé, « Planches et feuillets », *Divagations* ; *ibid.*, p. 196.

de *L'Après-midi d'un faune*, en particulier, s'inscrit au cœur de son œuvre et au centre de son parcours artistique entre la période « fauve », inaugurée en 1905, et les derniers grands papiers découpés. [**Études pour l'illustration de *L'Après-midi d'un faune*, reproduites dans *Minotaure*, n°1, juin 1933**] L'interprétation du *Faune* de Mallarmé participe de l'entreprise de *dédramatisation* de la peinture qu'a engagée Matisse vingt-cinq ans plus tôt. On lui a reproché le quiétisme de sa fameuse formule, dans les « Notes d'un peintre » de 1908 :

Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui le délasse de ses fatigues physiques³⁶.

Mais, dans le même texte, il insistait sur la figure. « Ce qui m'intéresse le plus, dit-il, ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, c'est la figure. » L'illustration du texte le confirme, et elle correspond mal à l'idée d'un art « lénifiant ».

Au-dessus du titre : *Marguerite lisant*, 1906. H. s/t., 65 x 80 cm. Musée de Grenoble.

p. 734 : *Nu debout*, 1907. Tate Modern

p. 737 : *Nu assis*, 1908. Moscou, Musée Pouchkine.

p. 740 : *Portrait de Greta Moll*, 1908. 93 x 73,5 cm.

p. 743 : *Nu noir et or*, 1908. Saint-Petersbourg, Ermitage.

p. 745, au bas de la dernière page, après la fin du texte et la signature « Henri-Matisse » : *Les Joueurs de boules*, 1908. Ermitage.

Il s'agissait surtout pour lui d'écarter l'histoire pour réaffirmer la prééminence de la figure : la figure sans l'histoire, hors du récit dramatique et du dogme théologique.

Ce qui m'intéresse le plus, ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, c'est la figure. C'est elle qui me permet le mieux d'exprimer le sentiment pour ainsi dire religieux que je possède de la vie. [...] Une œuvre doit porter en elle-même sa signification entière et l'imposer au spectateur avant même qu'il en connaisse le sujet. Quand je vois les fresques de Giotto à Padoue, je ne m'inquiète pas de savoir quelle scène de la vie du Christ j'ai devant les yeux, mais de suite, je comprends le sentiment qui s'en dégage, car il est dans les lignes, dans la composition, dans la couleur, et le titre ne fera que confirmer notre impression³⁷.

Dégager la figure du récit historique, c'était retrouver une vérité de la figure analogue à la transfiguration de la chair par le Verbe, mais sans le langage des mots, dans un autre langage, celui du dessin, que Matisse nomme à la même époque *l'écriture des lignes*³⁸. Dans la poésie

³⁶ Matisse, « Notes d'un peintre », *La Grande Revue*, 25 décembre 1908 ; *Écrits et propos sur l'art*, éd. Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 49.

³⁸ En 1909, Charles Estienne rapportait cette déclaration de Matisse : « Il s'agit d'apprendre – et peut-être de réapprendre – une écriture qui est celle des lignes ; ensuite, et après nous probablement, viendra la littérature »

de Mallarmé, Matisse a trouvé l'équivalent de cette écriture, et une transposition du modèle de la danse comparable à ses propres interprétations picturales.

La Danse de la Fondation Barnes, 1932.

Outre *L'Après-midi d'un faune*, Matisse s'est particulièrement intéressé à un autre poème de Mallarmé, « Las de l'amer repos... », et, de ce poème, il a retenu surtout un vers : « Imiter le Chinois au cœur limpide et fin » [Repro]. Je rappelle le contexte du vers. Le poète exprime sa lassitude ; il veut fuir, fuir les habitudes de l'Art (avec un A majuscule) ; il veut fuir la cruauté de l'Idéal. Ces thèmes sont fréquents chez Mallarmé. Mais la particularité de ce poème est la référence à une alternative orientale. « *Las de l'amer repos...*, note Bertrand Marchal, manifeste la lassitude d'une poésie métaphysique héritée de Baudelaire, et le vœu d'une poésie plus artisanale et, par là, plus sereine³⁹. »

Le peintre chinois pratique un art décoratif qui résume une sérénité face à la fugacité des choses terrestres ; il accepte la finitude dans une ouverture extatique au monde. Il affirme la finitude, et ce faisant, il la transfigure.

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie

Dans ce poème de Mallarmé, Matisse a trouvé l'expression d'un idéal de sérénité dans l'art qu'il a lui-même constamment cherché. Il disait déjà à Estienne en 1909 :

Nous allons à la sérénité par la simplification des idées et de la plastique.

C'est cette recherche de la sérénité qui conduit Matisse, dans les « Notes d'un peintre », à comparer l'art qu'il souhaite faire à « un bon fauteuil ».

« Imiter le Chinois » serait une manière de surmonter le drame chrétien (l'Imitation du Christ). Mais le drame ne peut être oublié, simplement rejeté, comme on rejette une superstition, un archaïsme. La dédramatisation n'est pas un processus de modernisation qui conduirait à la pratique d'un art pur, purifié de toute littérature, de tout sujet, non figuratif. Matisse affirme au contraire la prééminence persistante de la figure. Car c'est la figure, le

(« Des tendances de la peinture moderne », *Les Nouvelles*, 12 avril 1909 ; Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, p. 60).

³⁹ Marchal poursuit : « Il ne s'agit pas pour autant de retomber dans le réalisme décoratif de ceux qu'on a appelés, en négligeant abusivement la variété des inspirations que recouvrait cette appellation générique, les Parnassiens. Ce qu'aspire à peindre le poète, ce n'est pas une fleur, mais la "fin" d'une fleur, autrement dit sa disparition ou son absence ; au départ de cette poétique nouvelle, il y a donc l'absence ou la mort, la mort qui ramène la poésie à la modestie d'un art de pure suggestion » (Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 28).

travail de la figure, qui permet de transformer la teneur dramatique de l'art chrétien dans le sens de la sérénité orientale.

L'extase de la danse et la sérénité d'une écriture ou d'un art dédramatisés sont les deux versants de la poétique mallarméenne interprétée par Matisse. Au vingtième siècle, dans la culture de langue française, les effets de Mallarmé se sont exercés dans les directions apparemment les plus opposées : la lecture de Duchamp conduit à Broodthaers ; mais une fourche s'est formée dans les années 1930 : elle mène, du côté d'Artaud, à une dramatisation de la poétique du néant, et de l'autre, du côté de Matisse, à un art de la sérénité et de l'extase.

Dans la lignée de Duchamp, l'art s'est écarté du drame chrétien, sans souscrire pour autant à une version dogmatique – on pourrait dire intégriste – de la modernisation laïque ; il suffit de penser à la spéculation théologique qui anime la machinerie du Grand Verre. Dans les années 1960, quand ils ne se sont pas précipités dans la piété exégétique, les disciples de Duchamp ont transformé son ironisme en un principe dogmatique, en ignorant ce qu'il devait à l'exigence spirituelle de Mallarmé. Cage a évité ces deux travers. Mais son tropisme oriental ne rencontre l'exemple de Mallarmé que sur la base du contresens que j'ai déjà signalé sur les vertus du hasard. De même, la volonté de dédramatisation de Cage n'est pas celle de Matisse, qui conçut le décor de la chapelle du Rosaire à Vence. Ces différences, ces écarts font la richesse de l'art moderne. Ils doivent être pris en compte, en évitant les positions exclusives. Parmi celles-ci, l'affirmation nihiliste qui dénie tout accès de l'art à un mystère ou à « sentiment religieux de la vie », comme disait Matisse, me paraît aussi catastrophique que la nostalgie d'un lien communautaire organique fondé sur ce que Mallarmé appelait « le vieux vice religieux ⁴⁰ ». Mallarmé a déplacé le mystère du drame religieux sur la scène de l'écriture, dans l'espace du livre et le jeu des lettres, analogue à la danse des constellations. C'est cela qui a fait exemple, et qui continue de le faire pour les artistes qui ne se satisfont pas des normes productives d'un *Zeitgeist*, d'un esprit d'époque.

⁴⁰ Mallarmé, « De même », *Divagations*, 1897.