

ENTRE « FOULE » ET « PUBLIC », LES OSCILLATIONS MALLARMÉENNES

Pascal DURAND

Avril 1874 : le jury du grand Salon officiel vient de refuser deux des trois toiles envoyées par Manet. Mallarmé prend aussitôt la défense de l'artiste dans un texte aussi bref qu'incisif¹ publié le 12 avril par *La Renaissance artistique et littéraire*. L'article paraît trois jours à peine avant le vernissage, chez Nadar, de la première Exposition des Indépendants et treize jours avant le baptême journalistique de « l'école impressionniste » par Louis Leroy, chroniqueur au *Charivari*.

Une date, un lieu, une rencontre, tout est ici conjugué pour faire événement.

Une date : dans les histoires de l'art, avril 1874 marquera de manière indissociable le moment où l'art d'exploration a rompu toute amarre avec l'art d'exposition et la naissance chez ses adeptes d'une véritable conscience contre-institutionnelle, les déterminant à déborder les instances officielles afin de renouer, par des circuits parallèles, le fil rompu de la communication entre la création artistique de pointe et les fractions cultivées du grand public. Présenté par les artistes comme une « contre-exposition », le fameux Salon des Refusés organisé onze ans plus tôt relevait en réalité d'une décision de l'Empereur, alerté par l'excessive rigueur² du jury, et s'était tenu, au reste, dans une salle annexe du palais de l'Industrie : la marginalité³, en 1863, restait encore sous contrôle des autorités politiques et culturelles.

¹ Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie » *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, 1987, p. 6-19, a remarquablement analysé les stratégies à la faveur desquelles la génération impressionniste s'est définie par un double renversement des structures sociales de l'appareil académique et des structures mentales qui en étaient le produit intériorisé. Ce renversement a exigé tout un travail de refonte des catégories de production et d'appréhension de l'œuvre d'art, passant du statut d'objet fini, répondant à des normes codifiées et définies par l'institution académique, à celui d'un « acte pur », renvoyant à la singularité anomique de « créateurs » en relation ambiguë avec le marché de l'art. L'article qu'on va lire prend le relais de ce texte et fait valoir que l'appel au « public » est l'une des formes qu'a prise l'offensive moderniste contre l'obstruction des jurys académiques.

² « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 (la pagination entre parenthèses renverra à cette édition), p. 697-700.

³ Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 17-18.

⁴ L'exposition d'avril 1874 fut annoncée sous le titre : « Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs ».

Un lieu : en accueillant dans son atelier – à son insu semble-t-il⁵ – les exclus du Salon, Nadar, le photographe, révèle entre deux arts d'impression un réseau d'affinités à la fois techniques et esthétiques qui ne va plus cesser de mettre en interaction deux pratiques, rivales seulement dans leurs versions « pompières », et dans les histoires de l'art vulgarisées.

Une rencontre, enfin : entre un peintre censuré et un poète en passe de l'être, tous deux destinés à figurer en première place dans les histoires, désormais entrelacées, de la peinture et de la poésie modernes.

Mais, en vérité, tout *aurait été* conjugué pour faire événement si les contemporains et ceux-là mêmes qui y prenaient part active avaient pu non seulement mesurer l'importance de ce qui était en train de se passer mais prendre même conscience que quelque chose avait lieu qui fût important. L'aspect décisif que nous reconnaissons à de tels phénomènes de conjonction leur est tout autant prêté par illusion rétrospective. La remarque vaut par excellence s'agissant de l'intervention de Mallarmé en faveur de Manet. Si le second jouit depuis 1865 et l'affaire *Olympia* d'une grande notoriété, à parfum de scandale, le premier, dont la renommée se limite au cénacle des Parnassiens, a été jusque-là d'une discrétion confinante à l'effacement. Quelques poèmes dans de grosses anthologies collectives, quelques articles de presse dont certains sous pseudonyme. Ajoutons à ce handicap de départ que sa protestation dirigée contre « le jury de peinture pour 1874 », quelque brillante qu'elle fût n'est parue que dans une « petite revue littéraire, malheureusement assez confidentielle ». Autant dire que l'impact de son article n'a guère porté au-delà du cercle étroit des lecteurs de *La Renaissance artistique et littéraire* et des quelques proches – dont Manet – auxquels il en aura donné copie. Rien à voir, en tout cas, avec les coups de boutoir naguère assésés par Zola, chroniqueur à *L'Événement*. Il n'empêche : malgré sa confidentialité, l'article de Mallarmé revêt une importance considérable, non seulement dans sa teneur propre – pour ce qui s'y dessine, on le verra, d'une théorie de la production-réception esthétique – mais encore parce qu'on ne peut manquer de le lire comme un premier témoignage de solidarité stratégique adressé à un « confrère » dont la position dans son champ spécifique n'est pas sans analogie avec celle que

⁵ Il semble en effet que Nadar n'avait guère de sympathie à l'égard de la peinture nouvelle, même si des liens d'amitié l'unissaient à certains de ses adeptes, tels Jongkind ou Manet. Jean Prinnet et Antoinette Dilasser, dans leur biographie du photographe, précisent par ailleurs que la location aux « impressionnistes » de l'atelier du boulevard des Capucines ne « prouve pas grand chose : il prêtait ses locaux à tous ceux qui le désiraient, voire (en 1880) à Judith Gautier pour des concerts wagnériens alors qu'il haïssait Wagner. Ensuite ses goûts artistiques le portaient ailleurs : la plupart du temps, il faut l'avouer, vers le plus boursoufflé des académismes... » (*Nadar*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 199.)

⁶ Un billet de Manet répondra en termes choisis à l'article de Mallarmé : « Merci, si j'avais quelques défenseurs comme vous, je me f... absolument du jury. Tout à vous » (Cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, t. II, Paris, Gallimard, 1941, p. 357).

⁷ J. Lethève, *op. cit.*, p. 71.

son signataire se sent près d'occuper dans le sien⁸. En ce sens, le Salon est à Manet ce que le *Parnasse contemporain* sera à Mallarmé : un espace d'exposition-publication et de reconnaissance dont aucun d'eux n'adhère plus aux valeurs et aux critères de sélection mais dans lequel ils persistent à solliciter leur entrée.

La rapidité avec laquelle le poète réagit à la sanction qui a frappé le peintre et l'ardeur combative qui agite d'un bout à l'autre son plaidoyer donneraient à supposer que ses liens avec Manet sont déjà étroitement noués à cette époque si leur rencontre personnelle ne remontait pas qu'à l'année précédente (août 1873). C'est pourquoi la prise de position de Mallarmé aux côtés de l'artiste paraît moins commandée à cette date par leur relation d'amitié, tout juste naissante, que par une proximité intellectuelle qui les place tous deux sur un même front et dans un même combat – proximité¹⁰ qui paraît s'expliquer par leur commune appartenance à ce que Henri Mondor a très justement appelé « l'héritage Baudelaire » et, comme on vient de l'indiquer, par la communauté d'intérêts qu'ont pu se reconnaître deux novateurs en butte au dogmatisme de leurs censeurs respectifs (comme par la suite les impressionnistes et les symbolistes soumis aux quolibets de la grande presse).

Ami du peintre à ses débuts, en un temps où celui-ci connaissait sans trop d'obstacles les honneurs du Salon, Baudelaire, en 1862, avait salué en Manet un artiste de la modernité selon ses vœux, c'est-à-dire résolument inscrit dans ce « mouvement actif de rénovation » esthétique mené par ceux qui « unissent à un goût décidé pour la réalité, la réalité moderne – ce qui est déjà un bon symptôme – cette imagination vive et ample, sensible,

⁸ Cf. Dario Gamboni : « Le principe des associations, plus ou moins conjoncturelles, plus ou moins contraignantes, qui lient tel écrivain ou tel groupe d'écrivains à tel artiste ou tel groupe d'artistes (ainsi qu'aux autres types d'agents impliqués) est à rechercher généralement dans l'homologie des positions qu'ils occupent dans leur champs respectifs » « À travers champ. Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique », *Lendemains*, n° 36, 1984, p. 26.

⁹ Dans le cas de Mallarmé, c'est parce qu'il n'y a pas encore, à cette date, d'espace comparable de remplacement. Le cas de Manet est plus complexe, en ceci qu'existe déjà, pour les impressionnistes, un salon indépendant auquel il a cependant préféré, au risque du refus, le Salon officiel : « Manet, écrit Jacques Lethève, comme une partie du public bourgeois, ne peut concevoir la consécration d'un artiste sans l'épreuve du Salon. Il va continuer, avec plus ou moins de bonheur, à présenter ses toiles aux manifestations officielles. » (*op. cit.*, p. 60). En quelque sorte, la position de Manet anticipe malgré tout celle de Mallarmé, lequel adoptera dans un premier temps une stratégie consistant à tenter de réformer, par l'intérieur, le mouvement parnassien et d'agir sur le public – et non pas seulement dans le cercle clos des spécialistes. Cette nécessité d'une réformation esthétique du public est centrale, on va le voir, dans l'article qu'il écrit pour la défense de Manet.

¹⁰ Proximité géographique, également, dans la mesure où, comme l'a noté Henri Mondor, « la proximité des ateliers successifs du peintre facilitait au poète des visites qui devinrent quotidiennes, au retour du lycée Condorcet vers la rue de Rome » (*Œuvres complètes*, p. 1620). Manet a son atelier rue Saint-Pétersbourg, puis rue d'Amsterdam, dans ce quartier de la gare Saint-Lazare où se concentrèrent les artistes après 1870.

audacieuse, sans laquelle, il faut bien le dire, toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement »¹¹. Mallarmé semble donc reprendre en 1874 le flambeau de Baudelaire afin d'éclairer à son tour, en disciple fidèle, les enjeux d'une œuvre à présent occultée par l'obscurantisme académique. Il ne manquera d'ailleurs pas, en 1876, dans « Les impressionnistes et Édouard Manet », article paru en anglais à Londres, de rappeler l'apport de son prédécesseur, « amateur éclairé qui disparut [...] avant que son peintre de prédilection se soit fait publiquement un nom »¹².

Mais, entre 1862 et 1874, entre Baudelaire et Mallarmé, il y a eu Zola et son « journalisme de choc »¹³, Zola dont Mallarmé vient de faire la connaissance, chez Manet justement, en février 1874. Dès 1866, le jeune romancier, qui a fait de la critique d'art une arme de combat et un instrument, dit-on, d'auto-promotion, s'est jeté dans la brèche ouverte par le scandale de l'*Olympia* entre Manet et l'opinion publique. Au fil d'une série d'articles retentissants, publiés de 1866 à 1868, il a multiplié les attaques en règle contre les jurys élus par « un vote restreint auquel peuvent seulement prendre part les artistes exemptés de tout jugement à la suite de certaines récompenses »¹⁴ et contre un public « aveugle et ironique »¹⁵, manipulé par des instances de sélection dont la seule mission est d'assurer la reproduction des valeurs esthétiques établies. Coups redoublés qui feront mouche mais dont la violence mettra celui qui les a portés, à partir de 1872, au ban des « journaux parisiens »¹⁶ qui « ne lui ouvr[iront] plus leurs colonnes de crainte d'être supprimés » (seule la presse étrangère lui restera accessible). Autrement dit, entre 1872 et 1876, moment du retour de Zola à la critique d'art parisienne, la place est libre, la position de défenseur attitré de Manet est vacante¹⁷. Cependant, si Mallarmé va l'occuper à son tour, il n'entre dans sa démarche aucun opportunisme de carrière – la revue à laquelle il remet son texte¹⁸ n'a rien des tribunes d'où Zola faisait tomber ses anathèmes ; tout au plus s'agit-il pour lui, sous l'impulsion robuste du romancier, de faire

¹¹ « Peintres et aquafortistes » (1862), dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1969, p. 543.

¹² *Documents Stéphane Mallarmé*, t. I, éd. C. P. Barbier, Paris, Nizet, 1968, p. 67 (je traduis).

¹³ L'expression est de George Besson, introduction à Emile Zola, *Salons et études de critique d'art*, dans *Œuvres critiques*, t. III, Paris, Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 777.

¹⁴ « Le jury » (1866), *Œuvres critiques*, t. III, op. cit., p. 790.

¹⁵ Emile Zola, *Mon Salon. Manet. Écrits sur l'art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 111.

¹⁶ Antoinette Ehrard, « Introduction » à Emile Zola, *Mon Salon. Manet. Écrits sur l'art*, op. cit., p. 21.

¹⁷ Il n'est pas indifférent de relever que lorsque Zola, en exil de la presse parisienne, rendra compte du Salon de 1874 dans *Le Sémaphore de Marseille*, il ne consacra qu'un rapide paragraphe à Manet sans faire aucune allusion au verdict de censure qui a frappé les deux tiers de l'envoi du peintre (voir « Le Salon de 1874 », *Œuvres critiques*, t. III, op. cit., p. 915).

¹⁸ Dirigée par Émile Blémont, *La Renaissance artistique et littéraire* paraît aussi confidentielle que précaire ; elle cessera du reste de paraître le 3 mai 1874, soit moins d'un mois après l'intervention de Mallarmé dans ses colonnes.

front aux côtés de l'artiste en butte aux sanctions des jurys successifs et aux campagnes de dénigrement orchestrées par la grande presse.

De Baudelaire, Mallarmé reconduira l'appel en faveur d'une modernité exigeante, conçue comme une dialectique entre l'esprit contemporain et les valeurs esthétiques héritées, entre la vision singulière d'un artiste et l'imaginaire de toute une époque. De Zola, Mallarmé ne retiendra ni le ton, ni la hargne. Les clameurs ne sont pas de son registre, où l'emporte plutôt une argumentation ironique, démontant les mobiles de la censure pour en démontrer le caractère inacceptable. Il entrera bien, dans cette argumentation, quelques mots et quelques motifs déjà utilisés par Zola – mais plus d'une fois lestés d'un autre contenu ; on y suivra bien le fil d'un raisonnement comparable à celui qu'avait développé de son côté le romancier – mais auquel le poète a cependant imposé une torsion qui retiendra toute notre attention au terme de l'analyse.

« Voir tout ce qu'il y a »

L'article est bref : six pages organisées comme par paliers ascendants, allant de « l'aventure » particulière de Manet à une « question d'intérêt général » (p. 699), partant du constat de la sanction et des réactions auxquelles celle-ci peut prêter auprès de « plusieurs, même placés dans la foule » (p. 695) pour culminer sur une proclamation du droit imprescriptible du « public » à « voir tout ce qu'il y a » (p. 699) et à se faire lui-même son opinion quant aux œuvres qui lui sont soumises, sans passer par la médiation d'un jury auto-désigné¹⁹.

Mallarmé commence en effet par condamner la double pusillanimité du jury, qui refuse deux toiles sur trois par conformisme esthétique et n'ose adhérer à ses propres principes au point de rejeter en bloc la contribution de Manet :

Si l'on veut soustraire aux visiteurs du Salon le spectacle d'une peinture qui les inquiéta parfois (comme toute révélation dont le mot est encore obscur), autant qu'écartier d'eux le danger de se laisser peu à peu convaincre par des qualités éclatantes, il faut, certes, avoir le courage d'abuser pleinement et absolument, d'un pouvoir conféré dans un autre but. Ces habitudes anciennes et quelque temps oubliées, de régenter le goût de la foule, pourquoi ne les évoquer qu'à demi, et soit même aux deux tiers ? (il y a peut-être, par leur fait, à sauver l'Art, comme tout autre chose). [p. 695.]

Argumentation irréfutable : si, en effet, le mandat du jury est de préserver l'Art des atteintes d'un artiste déviant, autant exclure celui-ci sans réserve et assumer pleinement sa fonction de censure. En l'absence d'une « exclusion systématique, poursuit Mallarmé, il y a même jugement », mais

¹⁹ D'après A. Tabarant, le jury de 1874, présidé par Bonnat, était composé de Robert-Fleury, Cabanel, Dubufe et Hébert (*Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 243).

irrecevable dans la mesure où ses critères ne sauraient être qu'enfantins ou puérils²⁰ : enfantins, s'il s'agit d'écarter un peintre dont l'« apparence de facilité » ferait ombrage à la dignité d'un art réputé difficile (« La simplicité apportée à un regard de voyant [...] à certains procédés de la peinture [aurait pour] tort principal [...] de voiler l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs ») ; puérils, s'il s'agit de craindre que le public, méduisé « devant la reproduction immédiate de sa personnalité multiple » (à savoir la représentation, par Manet, de la vie moderne), reste pris à « ce miroir pervers » et se détourne des « magnificences allégoriques des plafonds ou les panneaux approfondis par un paysage », bref de « l'Art idéal et sublime » (« Si le moderne allait nuire à l'Éternel ! », p. 696). En vérité, observe Mallarmé au fil d'une « lecture » approfondie des trois tableaux, Manet est expulsé pour des raisons de technique et de sujet de représentation, toutes inacceptables. C'est bien, d'une part, la « vision du monde contemporain » (p. 698) qui heurte ses juges et, d'autre part, le manque de « fini » de ses toiles, l'un des leitmotifs condamnatoires dont l'école impressionniste sera la victime (« pour parler argot, « le tableau n'est pas assez poussé » », p. 698). Sur un point comme sur l'autre, Mallarmé est inflexible : non seulement la représentation du monde contemporain constitue en soi l'une des tâches de l'artiste moderne (écho de Gautier et de Baudelaire), mais encore elle suppose, de par l'uniformité de son objet, une technique « irréprochable » de coloriste : « Irréprochable est l'esthétique et quant à la facture de ce morceau [i. e. « Le Bal »] que les exigences de l'uniforme contemporain rendaient si parfaitement difficiles, je ne crois pas qu'il y ait lieu de faire autre chose que de s'étonner de la gamme délicieuse trouvée dans les noirs » (p. 697-698). Quant à l'absence de « fini », elle est non seulement en soi contestable, au regard de la cohérence formelle des toiles proposées, mais elle est « révoquée en doute par ceux qui la profèrent d'abord », par le seul fait que la condamnation d'une esthétique devrait, au fond, porter davantage sur les toiles où cette dernière est parfaitement accomplie que sur celles où elle reste approximative ou en suspens :

Qu'est-ce qu'une œuvre « pas assez poussée » alors qu'il y a entre tous ses éléments un accord par quoi elle tient et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ? Je pourrais, désireux de me montrer explicite, faire observer que, du reste, cette mesure, appliquée à la valeur d'un tableau, sans étude préalable de la dose d'impressions qu'il comporte, devrait, logiquement, atteindre l'excès dans le fini comme dans le lâché : tandis que, par une inconséquence singulière, on ne voit jamais l'humeur des juges sévir contre une toile, insignifiante et à la fois minutieuse jusqu'à l'effroi. [p. 698.]

Dans la dernière partie de son article, le poète adopte à l'occasion de cette affaire Manet le point de vue du public, formulant « en son nom [...]

²⁰ « Telle est évidemment la pensée du plus grand nombre des peintres composant le jury, enfantine dans un cas, puérile dans l'autre, et qui n'est absolument déplacée (eu égard à mille choses) que s'ils veulent l'immiscer en quoi que ce soit à leurs jugements » (p. 696).

une question d'intérêt général, suggérée par l'aventure » : « quel est, dans le double jugement rendu et par le jury et par le public sur la peinture de l'année, la tâche qui incombe au jury et celle qui relève de la foule ? » (p. 699). Mallarmé attribue au seul public le soin de juger les œuvres et lui reconnaît le droit d'exiger que tout lui soit montré :

L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public, qui paye en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles. Il est le maître à ce point, et peut exiger de voir tout ce qu'il y a. Chargé par le vote indistinct des peintres de choisir, entre les peintures présentées dans un cadre, ce qu'il existe véritablement, de tableaux, pour nous les mettre sous les yeux, le jury n'a d'autre chose à dire que : ceci est un tableau, ou encore : voilà qui n'est point un tableau. Défense d'en cacher un : dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là fasse connaissance de celui-ci ; et ne pas présenter l'un à l'autre est faire d'une maladresse un mensonge et une injustice. [p. 699.]

En d'autres termes, le jugement des spécialistes mandatés n'a pas à se substituer à celui d'un public appelé à reconnaître ou non, dans les œuvres qui lui sont proposées, l'« expression artistique » de « tendances » émanant de lui (Mallarmé dira plus loin : « la foule, à qui l'on ne cèle rien, vu que tout émane d'elle »). C'est dire que Mallarmé, en 1874, rompt d'évidence avec le principe de la production-réception hyper-spécialisée, étroite et circulaire, qu'il avait posé sans condition en 1862, et qu'il va plus loin encore en étendant le cercle de cette production-réception au rapport noué entre l'artiste et son public par la médiation de l'œuvre : non seulement le public a droit de regard et de jugement sur celle-ci²¹, mais il en est le virtuel co-créateur, l'artiste n'étant, en quelque sorte, que le capteur d'une modernité générale et le cristallisateur, plus ou moins efficace, plus ou moins talentueux, de tendances et d'attentes éparses au sein de « la foule ».

À refouler Manet, le jury du salon commet donc, selon Mallarmé, deux erreurs, dont la seconde se retournera tôt ou tard contre lui : d'un côté, il dénie au public, véritable interlocuteur de l'artiste, sa faculté de juger, de l'autre, il prend le risque d'être dépassé par l'histoire. Composé par les « retardataires de toutes les écoles qui se sont partagé le succès pendant ces dernières années » (p. 699), il croit pouvoir arrêter le mouvement de

²¹ Dans le *Gossip* non publié, n° 32, daté du 10 avril 1876, consacré par Mallarmé au cas Manet à l'occasion du verdict de refus prononcé à son encontre par le jury du Salon de 1876, le même argument intervient : « Le jury, cédant à la considération erronée que son rôle était, avant tout, de maintenir une tradition, a cru de son devoir de rejeter, cette année, le double envoi du Maître : acte de bonne guerre, peut-être, mais qui pêche en ceci que le public peut exiger qu'on ne soustraie pas à son jugement définitif les pièces d'une cause esthétique pour et contre laquelle il se passionne déjà depuis de longues années. » *Les Gossips de Mallarmé*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1962.

novation dont Manet est l'un des propagateurs sans s'aviser que son conservatisme tournera aux dépens des valeurs qu'il entend préserver dès lors que « l'œuvre accumulée et survivante » du peintre comblera, dans le grand public, un « juste goût du neuf » rendu d'autant plus intense qu'il aura été, par sa faute, inassouvi :

La foule, à qui l'on ne cède rien, vu que tout émane d'elle, se reconnaîtra, une autre fois, dans l'œuvre accumulée et survivante : et son détachement des choses passées n'en sera cette fois que plus absolu. Gagner quelques années sur M. Manet : triste politique ! [p. 700.]

À l'insu des peintres académiques, l'aveuglement, la « cécité totale quant au présent » est la meilleure façon de couper, à terme, les amarres entre la production artistique contemporaine et l'art du passé. Mais « le jury », conclut superbement Mallarmé, « a préféré se donner ce ridicule de faire croire, pendant quelques jours encore, qu'il avait charge d'âmes » (p. 700), autrement dit qu'il détenait de plein droit, comme un Souverain Pontife régnant sur l'Église de l'art, le pouvoir de régenter et de canaliser les attentes du public²².

Deux signifiants flottants

Deux mots, à taux comparable de récurrence (six et cinq fois), forment le double axe autour duquel le texte de Mallarmé développe en ellipse sa réflexion touchant à la communication esthétique : d'un côté, le mot de « foule » ; de l'autre, celui de « public » (nous n'y ajouterons pas, à ce niveau, celui de « masse » qui n'apparaît qu'une fois, comme synonyme de « foule »²³). Tous deux désignent, semble-t-il, le même référent – l'ensemble des destinataires de l'œuvre, le vaste groupe social qui constitue son horizon

²² Pour avoir le plus immédiatement réagi, Mallarmé n'a certes pas été le seul à contester dans la presse la sentence du jury. Parmi diverses interventions marquantes – dont celles de Castagnary, au *Siècle* et de Jean Prouvaire au *Rappel* le 19 mai, qui font tous deux l'éloge de l'unique toile de Manet retenue au Salon – la plus importante et la plus proche de Mallarmé, par l'esprit et par le ton, est celle de Philippe Burty, le 9 juin dans *La République française*. Burty devait notamment y insister sur le fait qu'après le *Bon Bock* qui « avait paru sceller [l'année précédente] une réconciliation entre la foule et cet artiste très vaillant », « le jury a craint que cette entente n'allât trop loin ». Le même critique commente les toiles exclues en des termes approchant ceux que Mallarmé a adopté deux mois plus tôt : « [le jury] lui a refusé un *Foyer au bal de l'Opéra*, œuvre laborieuse, originale, vivante, traduisant avec de singuliers bonheur de pinceau les énormes complications de l'allure de l'homme du monde actuel, du ton uniformément noir de ses vêtements. C'était un tableau de mœurs contemporaines... Le public s'y fût certainement intéressé ». D'après A. Tabarant, *op. cit.*, p. 243-244.

²³ Précisons cependant que ce synonyme ne vient pas augmenter d'une unité l'ensemble des occurrences du concept de « foule », dans la mesure où celui-ci intervient une fois, dans le cours du texte, pour désigner, non pas les spectateurs de l'œuvre d'art, mais le groupe de promeneurs représenté par Manet dans son *Bal de l'Opéra* : « [Les masques] disparaissent suffisamment pour qu'on ne voie en ce stationnement sérieux de promeneurs au foyer qu'un rendez-vous propre à montrer l'allure d'une foule moderne » (p. 697).

de réception – mais leurs signifiés respectifs ne sont pas tout à fait réductibles l'un à l'autre. Et cela à deux titres au moins.

En première approche, il semblerait que Mallarmé voie simplement dans la « foule » un vaste ensemble englobant dont le « public » ne serait qu'un noyau discret et limité, composé par les visiteurs des lieux d'exposition, qu'il s'agisse des badauds ou des « amateurs qui tournent leurs yeux vers les ateliers nouveaux » (p. 695). Autrement dit, sous cet angle, le « public », sorti du sein virtuel de la « foule », constitue le groupe réel des amateurs d'art, distingués de la masse par l'acte qu'ils posent en passant le seuil du Salon ou des ateliers et, mieux encore, par leur compétence économique et culturelle. Comme tel, le « public » rassemble ceux qui « paie[nt] » l'artiste « en gloire et en billets » (p. 699), acheteurs ou simples contemplateurs des œuvres proposées à leur suffrage ; comme tel aussi, il est, dit Mallarmé, « le maître [...] et peut exiger de voir *tout ce qu'il y a* » (p. 699). Cette répartition hiérarchique des aires de pertinence occupées respectivement par les deux termes suffit-elle cependant à les distinguer ? Ce serait le cas, notamment, si Mallarmé, en un point précis de son texte et en l'espace d'une seule phrase en forme de question, n'utilisait l'un comme équivalent de l'autre, perturbant ainsi non seulement la frontière qui semble les séparer mais, aussi bien, le rapport d'inclusion sémantique dans lequel l'un – le « public » – est pris vis-à-vis de l'autre – « la foule » : « La question [...] tient tout entière dans ces mots : quel est, dans le double jugement rendu et par le jury et par le public sur la peinture de l'année, la tâche qui incombe au jury et celle qui relève de la foule ? » (p. 699). Mais, quelques lignes plus loin, ajoutant ou bien à la confusion qui règne entre les deux termes, ou bien à celle qui s'installe entre les deux options offertes à l'interprétation de leur rapport (sont-ils équivalents ou irréductibles l'un à l'autre ?), Mallarmé les « rapproche » une fois encore, mais dans deux phrases voisines dont la seconde, introduite par deux points, vient compléter et conclure la première : « L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public [...] à décider si cela vaut son papier et ses paroles » (p. 699). Si l'on examine de plus près encore la citation qui précède, force est de constater qu'un troisième terme est venu se glisser dans le jeu déjà si complexe des deux premiers, celui de « personne », distingué de celui de « foule » par un « ou » de disjonction, qui les met tous deux dans un rapport paradigmatique avec les disjonctions précédentes (« rétrospectif ou moderne », « succulente ou raréfiée »), disjonctions dont la leur constitue le condensé (« en un mot ») : dans la logique d'un tel rapport, la « foule » se verrait associer les valeurs de rétrospection et de succulence (celles qui nimbent un art académique et de jouissance aisée) tandis que la « personne » ferait corps avec les valeurs de modernité et de raréfaction (inhérentes à un art d'avant-garde, exigeant une sorte d'ascèse, de retardement ou de calcul intense du plaisir). Arrêtons pour un temps l'exégèse : celle-ci ne pourra progresser qu'après une sortie du texte. Car si l'on veut cerner au mieux les significations concurrentes ou

corrélatives des deux termes-clés qui nous occupent, il convient non seulement de les saisir dans le jeu de leurs interactions à l'intérieur du discours mallarméen mais – auparavant – de les resituer au sein du contexte discursif global qui les informe, qui régit leur(s) rapport(s) et dans lequel l'article du poète forme une enclave à tous égards singulière.

Loin d'être neutres, les mots de « foule » et de « public » sont en effet lestés, quand Mallarmé les prend en charge, d'un poids connotatif accumulé sur eux – surtout sur le premier – par le discours social d'une époque qui se voit confrontée, de manière toujours plus pressante à mesure que se répand l'instruction populaire, que se développe la communication de masse et qu'émergent les idéaux démocratiques, à ce que Dominique Reynié, commentant Gustave Le Bon et Gabriel Tarde, a appelé la question du « nombre »²⁴. Homme du Second Empire, inquiet par la montée des « classes dangereuses » et n'ayant vu dans « l'avènement des classes populaires à la vie politique »²⁵ après 1870 qu'une porte ouverte à cette irrationalité politique qu'engendrent selon lui les mouvements de masse, Le Bon a cristallisé, dans sa *Psychologie des foules* (1895), l'ensemble des motifs psycho-idéologiques associés au concept de « foule » dans l'imaginaire politique de la seconde moitié du XIX^e siècle tel qu'il s'exprime dans les discours conservateurs et dans la réflexion sociologique la plus académique (et même, comme le souligne D. Reynié, « chez un républicain convaincu comme Durkheim »²⁶). « Ère des foules », l'âge démocratique marque « une des dernières étapes des civilisations de l'Occident » en consacrant le triomphe de l'instinct du grand nombre sur la raison du sujet personnel, la dissolution de la paix sociale dans l'« anarchie confuse »²⁷. Agglomérat physique d'individus échauffés par la promiscuité, la foule est un grand corps passionnel, sans distance à soi, sans recul critique, sans autre temporalité que celle, immédiate, de l'emportement groupal. « La foule, écrit Le Bon, est conduite presque exclusivement par l'inconscient. Ses actes sont beaucoup plus sous l'influence de la moëlle épinière que sous celle du cerveau. »²⁸ En elle, tout est instinct, pulsion, excès, précipitation ; par quoi elle se prête sans résistance aux injonctions de meneurs qui peuvent être irresponsables ou débordés par elle. Cette représentation fantasmatique de la société de masse, sur laquelle ont fait fond les discours d'escorte de la politique d'alphabétisation – pour les uns, instruire la « foule », c'est lui donner des armes contre ses instructeurs ; pour les autres, c'est la tenir sous surveillance, la rendre enfin perméable à l'inculcation idéologique –, sature les programmes littéraires du Parnasse au symbolisme, du réalisme au roman décadent. Sa face apparente est le mépris : mépris à l'égard de l'arrogante

²⁴ Dominique Reynié, « Théories du nombre », *Hermès*, 2, 1988, p. 95-104.

²⁵ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1963, p. 2.

²⁶ Art. cité, p. 100.

²⁷ G. Le Bon, *op. cit.*, p. 4.

²⁸ G. Le Bon, *op. cit.*, p. 17.

inculture du peuple nouvellement alphabétisé et de ceux qui, parmi les écrivains, se mettent au service de son instruction littéraire (voir « L'Art pour tous »). Sa face occulte est l'angoisse : angoisse non tant du fameux nivellement par le bas que d'un émiettement de la personnalité créatrice dans le multiple indifférencié ; non d'un déclin social vers « l'homme d'en bas », mais d'un partage de statut. De Flaubert à Huysmans, des Goncourt à Léon Bloy, les romanciers de marque craignent et fustigent « l'encanaillement » dans le romanesque de bas étage, quand ils ne tiennent pas purement et simplement la publication de leur œuvre pour une façon « de la voir exposée aux salissantes curiosités des foules »²⁹ ou aux « sentimentales punaises qui s'intéressent aux romans d'amour »³⁰ ; de Leconte de Lisle à Moréas, en passant par le premier Mallarmé, les poètes redoutent la chanson brutale des foules et s'éloignent vers l'hermétisme salvateur ou les thématiques dépourvues – en apparence – de tout ancrage dans la réalité sociale. Zola même, on le verra plus loin, joue de façon très ambiguë sur les deux tableaux de la conscience démocratique et du paternalisme inquiet.

Si la « foule » constitue, sous le second Empire et dans les débuts de la III^e République, le signifiant matriciel d'un discours où la politique et la haute culture se rejoignent dans une même angoisse conservatrice, le « public » n'effectue quant à lui sa percée théorique, comme terme de substitution, que dans les dernières années du siècle, chez le sociologue Gabriel Tarde, auteur en 1898 d'un article capital, « Le public et la foule », dirigé précisément contre les thèses de Gustave Le Bon. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans le détail de son argumentation ni d'indiquer les facteurs sociaux et culturels qui ont permis cette percée théorique. Rappelons simplement quelques-uns des éléments de définition proposés par Gabriel Tarde. Répliquant à Le Bon que « la foule est le groupe social du passé »³¹, Tarde semble lui reprocher de regarder l'histoire comme dans un rétroviseur, autrement dit de projeter sur une réalité sociale changeante des représentations déjà périmées. Ce que Le Bon n'a pas vu – ou n'a pas voulu voir – et dont Tarde prend pour sa part pleinement conscience, c'est que l'âge inauguré par les premières décennies de la III^e République consacre une nouvelle forme de lien social, noué par le développement accéléré des moyens de communication de masse – au premier rang desquels le journal, qui procède « à la substitution graduelle des publics aux foules »³² et en quoi Tarde aperçoit, par conséquent, une force de régulation travaillant « dans le sens de l'union et de la pacification finales »³³. C'est que le public de la grande presse constitue une collectivité disséminée, dont chaque membre demeure confiné dans son espace privé et échappe, de ce fait même, à

²⁹ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 217.

³⁰ Léon Bloy, *La Femme pauvre*, Paris-Bruxelles, Mercure de France-Les libertés belges, 1944, p. 109.

³¹ Gabriel Tarde, « Le public et la foule », dans *L'opinion et la foule*, Paris, PUF, 1989, p. 37.

³² G. Tarde, art. cité, p. 38.

³³ G. Tarde, art. cité, p. 70.

l'emportement irrationnel et contagieux qui est le propre de la foule. Celle-ci forme une masse physique, compacte, régie par la proximité des corps ; celui-là forme un ensemble sériel, dispersé, dont la cohésion à distance repose sur la solidarité des esprits recevant au même moment les mêmes messages. Celle-ci compose un collectif réel, celui-là un collectif virtuel. Partant de quoi, « foule » et « public » ne sont plus deux termes substituables l'un à l'autre ni dont l'un serait sémantiquement inclus dans l'autre (puisque, pour Tarde, le public ne résulte pas d'une sélection de sujets opérée dans la masse de la foule mais d'une « transfiguration »³⁴ complète de cette dernière) ; bien plutôt ils emblématisent deux formes historiques de la structuration sociale : d'une part, une société archaïque, à base interpersonnelle ; d'autre part, une société moderne, fondée sur la communication mass-médiatisée.

Retour à Mallarmé – via Zola auquel il a emboîté le pas dans la défense de Manet, et en particulier sur cette question du rapport entre le travail de l'artiste et sa réception sociale, assez importante aux yeux du romancier-critique d'art pour qu'il y consacra la troisième partie (« Le public ») de l'ample *Étude biographique et critique* à laquelle, en 1867, il avait soumis *Édouard Manet*. Puisqu'il n'existe de « cas Manet » que dans la mesure où il y a, autour de l'œuvre que ce nom signe et désigne, scandale, débat, controverse, le public – que Zola, malgré son sous-titre, appelle surtout « la foule » – constitue en effet l'un des « élément[s] » primordiaux « qu'il faut connaître si l'on veut avoir dans son entier le cas artistique que nous avons vu se produire. Le drame sera complet, nous tiendrons dans la main tous les fils des personnages, tous les détails de l'étrange aventure »³⁵. La foule, pour Zola, ce sont les rieurs, « badauds » ignorants attroupés devant les toiles de Manet comme autant de chiens devant « un os à ronger »³⁶. Entre ces « rieurs aveugles » et Manet, le divorce est irrémédiable. Non seulement les pairs de l'artiste négligent la « charge » qu'ils ont « d'imposer silence à la foule » – par « peur effroyable du ridicule »³⁷ – mais « il y a toute une armée dont l'intérêt est d'entretenir la gaieté de la foule, et qui l'entretient de belle façon » : caricaturistes, chroniqueurs dépourvus de « la moindre conviction », du « plus petit souci de vérité »³⁸. Et ces leaders d'opinion trouvent d'autant plus écho dans le grand public qu'il y a, selon Zola, une sorte de fatalité, de loi du nombre prédisposant ceux qui s'y trouvent plongés à la cécité intellectuelle, à l'ignorance contagieuse. Le nombre interdit en effet toute addition des intelligences. Il n'autorise que leur soustraction, leur diminution, leur dissolution dans un « accès » collectif de « folie bête » :

³⁴ G. Tarde, art. cité, p. 55.

³⁵ Émile Zola, *Édouard Manet. Étude biographique et critique* (1867), *op. cit.*, p. 112.

³⁶ *Op. cit.*, p. 113.

³⁷ *Ibid.*, p. 112.

³⁸ *Ibid.*, p. 113.

Mettez dix personnes d'intelligence suffisante devant un tableau d'aspect neuf et original, et ces personnes, à elles dix, ne feront plus qu'un grand enfant ; elles se pousseront du coude, elles commenteront l'œuvre de la façon la plus comique du monde. Les badauds arriveront à la file, grossissant le groupe ; bientôt ce sera un véritable charivari, un accès de folie bête. [...] Car le rire gagne de proche en proche, et Paris, un beau matin, s'éveille en ayant un jouet de plus³⁹.

Zola, plus loin, renchérit dans le même sens : « La foule, je l'ai dit, est un grand enfant qui n'a pas la moindre conviction et qui finit toujours par accepter les gens qui s'imposent. L'histoire éternelle des talents bafoués, puis admirés jusqu'au fanatisme, se reproduira pour Édouard Manet »⁴⁰. Incorrigible dans « ses épouvantes », toujours injuste « envers les véritables artistes créateurs », le public zolien est aussi aveuglément puéril et fanatique dans ses moqueries que dans ses admirations, passant des unes aux autres par simple accoutumance ou en raison de la versatilité des émotions groupales (qu'un nouvel objet se propose aux rieurs et l'ancien s'imposera comme une valeur acceptée par un « public [qui] ne demande pas mieux que de redevenir sérieux »⁴¹). On le voit : depuis la figure paternaliste de la « foule-enfant » jusqu'au thème angoissé de l'irrationalité collective (en passant par le modèle explicatif de la contamination passionnelle par proximité des corps), tout est ici réuni des différents motifs et arguments autour desquels s'articulent, dans la seconde moitié du siècle, la mythologie sociale du « nombre » et la réflexion psycho-sociologique d'un Gustave Le Bon. Entre les deux camps qui selon lui s'affrontent dans une « lutte évidente » (d'un côté, « les tempéraments indomptables », de l'autre, « la foule »)⁴², Zola a choisi – « Je suis pour les tempéraments, et j'attaque la foule » – sans s'aviser que son choix et les raisonnements sur lesquels il s'appuie lui sont pour une part essentielle dictés par l'opposition radicale que le discours dominant maintient entre la raison individuelle et l'aliénation collective, entre le sujet personnel et le groupe social et, au bout du compte, entre une classe (la bourgeoisie cultivée) et les autres classes d'une société qui éprouve les premières secousses de sa prochaine déstabilisation. Bref, ici comme sur d'autres objets d'élaboration théorique ou littéraire – par exemple sur le motif de l'intempérance ouvrière, étudié par Jacques Dubois dans la préface et dans le texte de *L'Assommoir* –, « Zola est de plain-pied avec l'idéologie régnante »⁴³ et reste « prisonnier d'un système de représentations »⁴⁴ dont il

³⁹ *Ibid.*, p. 113. À comparer avec telle remarque, très récurrente chez Le Bon, *op. cit.*, p. 12-13 : « Dans l'âme collective, les aptitudes intellectuelles des hommes, et par conséquent leur individualité, s'effacent. L'hétérogène se noie dans l'homogène, et les qualités inconscientes dominant ».

⁴⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁴¹ *Ibid.*, p. 115.

⁴² « Adieux d'un critique d'art », dans *Mon Salon. Manet. Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 88.

⁴³ Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Larousse, 1973, p. 116.

peut d'autant moins modifier l'agencement qu'il y est pris à son insu – et ceci d'autant plus, en l'occurrence, qu'il occupe dans ses textes de combat sur la peinture nouvelle la position du critique entendant révoquer l'opinion générale.

Dans son article de 1874, Mallarmé semble en bonne voie de s'évader d'un tel « système ». Observons d'abord qu'il n'adopte ni le point de vue critique ni la posture énonciative de son précurseur : là où celui-ci se tenait face à la foule et aux côtés de l'artiste, Mallarmé s'adresse au jury « au nom » sans doute de Manet, mais surtout du public lui-même, qu'il estime « frustré dans son droit d'admiration ou de raillerie » (p. 699)⁴⁵. Ce déplacement de position n'est pas sans conséquence : il rejaillit sur l'ensemble du discours, dont il a informé la teneur, et affecte par contrecoup les concepts de « foule » et de « public », considérés sous un angle de vue ne venant plus de l'extériorité narquoise et polémique occupée par Zola, mais de l'intériorité solidaire dans laquelle s'est délibérément placé celui qui entend « formuler une question d'intérêt général » (p. 699).

Premier effet : même si Mallarmé emploie indifféremment les termes de « foule » et de « public » – comme Zola de son côté –, à aucun moment il ne les teinte de connotations péjoratives (la « foule », en particulier, n'y est pas un synonyme dégradé du « public »). Toute la charge négative de l'article pèse, on l'a vu, sur l'aréopage de spécialistes qui entendent « régenter » les goûts et décider par sanction de ce qui, en art, relève ou non du montrable. De plus, si Mallarmé convoque bien, dans le fil de son argumentation, le motif de l'instinct, associé massivement par Zola au comportement irrationnel du seul grand public, c'est pour l'associer quant à lui, au même degré, à la « foule » et à la « personne », soit à deux termes opposés d'ordinaire sous l'aspect précisément de leur inégale soumission aux réflexes instinctifs (« tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne », p. 699). S'il entre un fait d'instinct dans le jugement esthétique, il affecte aussi bien, à suivre Mallarmé, le sujet individuel que le sujet collectif. Deuxième effet : alors que Zola faisait de la « foule-public » un ensemble indifférencié (pour cela même que, selon lui, l'être-en-foule abolit toute différence personnelle et abaisse à la commune mesure les intelligences individuelles), Mallarmé y opère au moins un partage entre deux niveaux ou deux classes, de compétences culturelles certes inégales,

⁴⁴ J. Dubois, *op. cit.*, p. 119. Scène emblématique à cet égard, la visite du Louvre, en quatrième vitesse, par les convives assistant aux noces de Gervaise, dans *L'Assommoir*, devrait être mise en relation avec la représentation des foules criminelles telle qu'elle se déploie dans la dernière partie de *Germinal*. De part et d'autre, Zola ne cesse pas d'hésiter entre une sorte de poésie de la masse en mouvement – grévistes révoltés – ou de compassion envers ceux qu'infériorise leur incompétence culturelle – les gens du petit peuple impressionnés par le décorum du Louvre – et la très prosaïque angoisse des intellectuels face à la montée des masses incultes et violentes.

⁴⁵ Soulignons, dans cette formule, le fait que la « raillerie » et « l'admiration » constituent aux yeux de Mallarmé deux droits égaux. À la différence du romancier, le poète refuse de décider par avance de l'évaluation que le public réservera à l'œuvre du peintre.

mais détenant un droit égal à juger sur pièces de la qualité esthétique de ce qui leur est montré indépendamment de tout classement prédéterminé par un jury de sélection – deux classes auxquelles correspondent deux catégories d'œuvres, « rétrospectives » ou « modernes », « succulentes » ou « raréfiées » (Mallarmé ne précise cependant pas si ces catégories pré-existent aux classes ou sont constituées par celles-ci à la faveur d'une activité classante exercée de pair avec l'acte de réception lui-même). Troisième effet : le paternalisme sévère de Zola cède chez Mallarmé la place à une conception démocratique faisant du public « le maître », et de son suffrage – « en gloire et en billets » – le seul critère acceptable de la légitimation esthétique. Quatrième et dernier effet, de loin le plus décisif : ce public intronisé en « maître » absolu du jugement artistique détient ce statut et ce droit de ce qu'il n'est pas étranger à l'acte de création lui-même, le peintre étant pour une part, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, l'opérateur d'une « expression artistique » de « tendances, latentes jusqu'alors dans le public » (p. 699), d'une synthèse d'éléments « émanant » de « la foule, à qui l'on ne cèle rien » (p. 700). Le pouvoir de reconnaissance détenu selon Mallarmé par celle-ci doit donc être compris à la fois comme pouvoir de légitimation et comme pouvoir de se reconnaître soi-même « dans l'œuvre accumulée et survivante ».

Dans le public, Zola ne voyait que la foule. Mallarmé, en 1874, entrevoit le public dans la foule. Tout est dans ce déplacement de la vision, dans ce renversement du rapport hiérarchique entre les deux concepts, qui permet au poète de se soustraire – sans peut-être s'en aviser – aux pressions idéologiques qui écrasaient le discours du romancier. Sept années séparent leurs interventions mais aussi, plus vaste qu'elles, le fossé ouvert entre le Second Empire déclinant et l'aube de la III^e République. L'assimilation dégradante du « public » à la « foule » fait système avec une vision du monde bientôt périmée par l'Histoire (du moins celle qui s'écrit dans le texte des Constitutions). La promotion parallèle du « public » et de la « foule » – une « foule » délestée de ses valeurs négatives – s'oriente au contraire dans le sens d'une époque à visée démocratique (Mallarmé, revenant au cas Manet en 1876, homologuera sans ambages l'esthétique impressionniste, art de l'inachèvement et de la dynamique de la perception, à « la demande de la multitude à voir de ses propres yeux », telle qu'elle se formule dans un temps où s'inaugure « la participation d'un peuple jusque là ignoré à la vie politique [...], fait social qui honore la totalité de la fin du XIX^e siècle »⁴⁶). Dans la société post-impériale, les deux termes de « foule » et de « public », naguère commutables l'un par l'autre, vont ainsi tendre à se séparer pour intervenir dans des zones du discours social et de la réflexion sociologique diamétralement opposées (symbolisables par le débat opposant Gabriel Tarde à Gustave Le Bon). Par son balancement même entre les deux termes

⁴⁶ « The Impressionists and Edouard Manet », *Documents Stéphane Mallarmé*, t. I, *op. cit.*, p. 84 (je traduis). Sur ce texte et le rapport qui l'articule au grand essai « Crise de vers », voir mon livre *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters/Vrin, 1998.

qu'il promet conjointement, le texte de Mallarmé s'offre comme un bon indicateur d'une telle séparation, de ce moment où deux concepts, jusque là équivalents, commencent à indexer respectivement des conceptions divergentes du rapport de l'œuvre à sa réception et, plus largement, du rapport du sujet individuel au corps social dans son ensemble.

Le public de Mallarmé n'est pas celui de Tarde, loin s'en faut. D'un côté, dans la mesure où il s'associe encore au concept de « foule », il reste en-deçà de la zone que l'auteur des *Lois de l'imitation* définira au tournant du siècle. Mais, d'un autre côté, pour cette raison qu'il se voit investi, dans le rapport à l'œuvre, d'une fonction co-créatrice, il passe au-delà des limites qu'installera Gabriel Tarde. Collectivité sérielle, recevant passivement les messages véhiculés par la communication de masse, le public tardien sera moins un sujet actif que l'objet d'une domination idéologique. Conçu sous l'angle sans doute plus étroit de la production-consommation esthétique, le public mallarméen constitue quant à lui une instance agissante et responsable. C'est ici, même tout implicite, l'idée la plus audacieuse de l'article et qui détermine, pour l'avenir de la réflexion de Mallarmé, la plus forte énergie théorique. Le public n'est pas seulement ce qui reçoit l'œuvre, ni la cible de l'artiste : il est, à la fois, son interlocuteur et son partenaire, ce qui donne existence à l'œuvre, en aval comme en amont de l'acte de production. Comme telle, l'activité artistique devient communication à part entière, processus d'échange dont l'œuvre est moins le véhicule qu'elle n'en est l'actualisation provisoire, interaction permanente entre celui qui organise le jeu des signes et le public qui les fait jouer. Au bout de cette logique, il y a le Texte sans auteur ou dont l'auteur, sans nom figé en couverture, n'est autre que celui qui en est l'éphémère et toujours remplaçable « opérateur ». Véritable « morphème à répétition »⁴⁷, le mot de « foule » ne cessera pas de hanter l'imaginaire théorique du poète en quête de l'Œuvre totale et ponctuera même jusqu'à quinze fois les fiches du grand Livre à jamais inachevé.

⁴⁷ Philippe Murray, *L'opium des lettres*, Paris, Bourgois, 1979, p. 33.

VU D'ALLEMAGNE : LES THÉORIES LITTÉRAIRES EN FRANCE

Joseph JURT

Étant d'origine suisse, j'ai fait mes études en Suisse française, et j'enseigne depuis un quart de siècle en Allemagne. De la sorte j'ai pu faire la connaissance et l'expérience de plusieurs systèmes universitaires. Mon regard n'est donc jamais ni tout à fait intérieur ni extérieur, situation qui n'est pas toujours confortable, mais qui peut contribuer à un essai d'objectivation. Ayant eu l'occasion de présenter ailleurs l'état des recherches littéraires en Allemagne, il m'a été demandé de faire ici un essai parallèle, à propos des études littéraires en France, cela de ma perspective particulière, à la fois extérieure et impliquée.

Les recherches littéraires ont été longtemps marquées par le modèle de Lanson. Ses épigones ont réduit les études littéraires à la pure recherche des sources ce qui a mené à une sclérose des recherches dénoncés sous le terme de lansonisme positiviste longtemps prédominant à l'intérieur du système universitaire français. Les recherches littéraires en France restaient ainsi assez fermées à l'égard des innovations venues de l'extérieur, par exemple le formalisme russe, la critique stylistique allemande, le *New Criticism* américain. Leo Spitzer constata même qu'il n'y avait, avant 1960, pas de véritable théorie de la littérature en France. Ce n'est pas à l'intérieur de l'institution, mais à partir des marges que s'est esquissée l'innovation.

1. L'école de Genève

Il y a d'abord eu une critique extra-universitaire qui s'est définie comme « critique créatrice ». Celle-ci se refusait aux recherches positivistes et concevait l'acte de la lecture comme une rencontre entre deux êtres ; les représentants les plus en vue furent en Jacques Rivière et Charles Du Bos. La valorisation de l'intuition et de la sympathie par Bergson avait favorisé ce type de critique. Cette tendance s'est illustrée à travers la *NRF*, fondée en 1909 et qui reparaissant en 1919 se définit comme « Revue de littérature et de critique » alliant création et esprit critique, plaidant pour un classicisme ouvert hostile à un faux romantisme.

¹ Joseph Jurt, « De l'analyse immanente à l'histoire sociale de la littérature. À propos des recherches littéraires en Allemagne depuis 1945 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 78 (juin 1989), p. 94-101.

² D'après Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, 1998.