



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, 1915-1923. - © Adagp, Paris 2001

## DE MALLARMÉ À DUCHAMP

### Formalisme esthétique et formalité sociale

Pascal DURAND

Depuis Roland Barthes – et à la faveur d’une interprétation à la fois réductrice et radicale de la thèse qu’il soutenait<sup>1</sup> –, l’intransitivité de l’écriture passe d’ordinaire pour la marque même de la littérarité. Le texte littéraire aurait par définition cette propriété d’être *autotélique*, c’est-à-dire de restreindre son pouvoir de référence à la seule désignation de sa propre écriture, sinon même de son propre pouvoir à s’autodésigner, par exclusion ou disqualification, au rang de simples prétextes accessoires ou contingents, de toute représentation d’une réalité extérieure au cercle de sa propre élaboration formelle comme de toute détermination sociale prétendant à s’exercer sur elle. Chez les plus radicaux, cette autoréférence constituerait l’essence transhistorique de la littérature et plus spécialement de la poésie (définie, avec Paul Valéry, comme la littérature réduite à l’essentiel de son principe actif) ; chez d’autres, cette capacité à s’abstraire du champ de la représentation, la littérature l’aurait conquise au terme, certes, d’un long processus historique, mais dont le résultat pourrait être en quelque sorte versé rétrospectivement sur les œuvres du passé (il y aurait, ainsi, chez Voltaire, Racine, Rabelais, Dante ou Homère, des formes non délibérées de réflexivité, des zones d’épaississement du langage où celui-ci ferait écran à la simple transmission véhiculaire d’un contenu de pensée ou d’un sens renvoyant à quelque extériorité du discours).

À revenir au texte de Barthes, on verrait cependant que l’auteur du *Degré zéro de l’écriture* se gardait bien de déshistoriser cet autotélisme de l’écriture proprement littéraire. En héritier de Sartre, Barthes prenait soin de dater ce moment où la littérature et l’écrivain ont été saisis par le vertige de la réflexivité – en gros les années 1850, moment où, expliquait-il, le mythe universaliste de la bourgeoisie se fracasse contre la réalité d’une société de classes et où s’opère conséquemment une disjonction tragique entre la conscience des écrivains et leur appartenance sociale : en rupture avec la classe à laquelle ils continuent d’appartenir, la plupart refusent de répondre aux demandes émanant de cette classe, s’intronisent en prêtres séculiers voués au service de la parole pure, et limitent leur domaine d’intervention et de compétence, sans aucun sentiment de perte, à la seule sphère opaque du travail des formes pour les formes.

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » (1960), *Essais critiques*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1277-1282.

Barthes voyait juste : la littérarité a bien une histoire, dont le premier moment, fortement marqué par Jean-Marie Schaeffer, se confond avec la « révolution conservatrice » accomplie par le romantisme allemand qui, par réaction au processus de laïcisation de la littérature engagé par les Lumières va déterminer celle-ci comme un Absolu et comme le lieu d'une double interrogation de l'être par l'œuvre et de l'œuvre sur son propre être, son propre statut d'œuvre<sup>2</sup>. En France, Vigny, soutenant que « La poésie est beauté suprême des choses et contemplation idéale de cette beauté »<sup>3</sup>, peut apparaître comme l'un des relais d'une telle conception à la fois spéculaire et spéculative.

Le deuxième moment de cette histoire répond à l'apparition en France – à la faveur d'une fracture au sein de l'école romantique entre d'une part les poètes « utilitaires », d'inspiration saint-simonienne, et d'autre part les poètes « artistes » – du credo de l'Art pour l'Art, auquel la préface à *Mlle de Maupin* donne son slogan en 1834 : « il n'y a de vraiment beau, écrit Gautier, que ce qui ne peut servir à rien », ajoutant que « l'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines »<sup>4</sup>. Sur ce credo, l'école parnassienne va établir toute son austère doctrine. Si le poète, tel que le voit Leconte de Lisle, entend bien passer pour « l'instituteur du genre humain »<sup>5</sup>, il ne va pas moins définir un corps de principes exprimant une fin de non-recevoir opposée aux attentes de ses contemporains : refus du lyrisme personnel, culte du vers strict et de la rectitude formelle, neutralité politique et morale, thématiques marquées par l'obsession du néant, l'exotisme, le passéisme (deux formes d'éloignement à l'égard du monde moderne, ostensiblement méprisé). Dans ces mêmes années, Baudelaire lance l'expression « poésie pure », pour faire valoir que la beauté n'est pas un ornement du discours poétique, mais qu'elle constitue à la fois l'enjeu et l'essence de ce discours : « La poésie ne peut pas, sous peine de mort et de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même »<sup>6</sup>. Se dessine ainsi, au nom d'un retour dogmatique aux sources de la poéticité, la définition moderne du poète comme professionnel de la Beauté verbale et de la poésie comme parole affranchie de toute fonction pratique. Dans cette lignée, la théorie mallarméenne des « deux états » de la parole peut raisonnablement passer pour l'apogée d'un processus engagé depuis près d'un siècle : d'un côté, la parole immédiate et représentative, réservée à l'emploi élémentaire du discours, placée sous l'empire de « l'universel reportage »<sup>7</sup> ; de l'autre, la parole essentielle, produit d'une double visée de

<sup>2</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 87 et suiv.

<sup>3</sup> Vigny, *Journal d'un poète*, dans *L'Art poétique*, Marabout, 1959, p. 270-271.

<sup>4</sup> Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 45.

<sup>5</sup> Leconte de Lisle, Préface aux *Poèmes antiques* (1852), Paris, Gallimard, 1994, p. 311.

<sup>6</sup> Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976, p. 333.

<sup>7</sup> *Crise de vers*, dans *Igitur, Divagations. Un Coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976 [Div. dans les références à suivre], p. 251.

« Transposition » et de « Structure », à la fois instance de formulation phénoménologique d'une « notion pure » et organisation d'un matériau verbal travaillé sous tous ses paramètres formels, de la lettre à la syllabe, de la syllabe au mot, du mot au vers, du vers au poème et du poème au livre<sup>8</sup>.

Le discours d'essence adopté par Baudelaire ou Mallarmé masque assez mal ce qu'il refoule, à savoir tout le travail social d'épuration auquel la poésie a dû se prêter pour s'affirmer durablement en tant que construction verbale sans objet et trouvant dans sa pureté non seulement la marque la plus forte de sa spécificité, mais encore l'élément susceptible d'asseoir sa position dominante sur l'échelle des genres. Toute nimbée qu'elle soit de connotations religieuses, cette « pureté » est en effet historiquement construite. Il faut souligner d'abord que cet impératif de pureté, qui s'était profilé chez Vigny, s'accroît à la faveur de la mise en concurrence du romantisme par la doctrine parnassienne et son culte d'un art impeccable, impassible, voué à « la contemplation des formes éternelles » (Leconte de Lisle). En ce sens, « poésie pure » n'est qu'une formulation ramassée du credo de l'Art pour l'Art, en train de s'institutionnaliser sous la forme d'une école dotée d'un programme conquérant. Elle s'inscrit évidemment, d'autre part, dans le cadre plus large d'une poétique d'opposition à l'idéologie dominante et à la demande bourgeoise d'une littérature de représentation, utile et divertissante, moralement saine, conforme à l'image lénifiante que la classe au pouvoir entend qu'on lui donne d'elle-même. Schaeffer a par ailleurs justement souligné « que l'interrogation sur le statut de l'art [doit être mis] en relation avec la naissance de la figure de l'artiste "libre", c'est-à-dire en fait avec l'introduction de plus en plus manifeste de la logique du marché dans la circulation de la valeur artistique et littéraire : le remplacement des liens de dépendance personnelle par la sanction anonyme et imprévisible du marché devait amener fatalement les artistes et écrivains à se poser des questions sur le statut de leur activité »<sup>9</sup>. Et s'ils sont en effet conduits à s'interroger sur le statut de leur propre pratique, ils sont aussi bien portés, comme par compensation ou dénégation des intérêts proprement matériels engagés dans leur travail, à développer toute une idéologie du désintéressement et à environner leur travail d'un halo fumeux de métaphores sacralisantes. Sous cet aspect, la sacralisation de la littérature comme celle de l'art sont dialectiquement liées à la sécularisation mercantile de l'art et de la littérature : c'est ainsi qu'on peut observer que le motif de la « peinture pure » se développe précisément, dans les années 1860, au moment où se met en place, en marge du système académique, le réseau des galeries marchandes.

Dans l'émergence du motif et de la position de la littérature et de la poésie pures entrent de façon plus déterminante encore des facteurs internes au champ poétique en voie d'autonomisation. Pour s'en aviser, il faut bien

<sup>8</sup> *Crise de vers*, *Div.*, p. 248-252.

<sup>9</sup> Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 88.

voir que, dans l'esprit de ceux qui s'en réclament, la poésie pure n'est pas l'une des espèces, la plus élaborée, du genre poétique : il n'y a de poésie véritable que pure. Sous cet aspect, la poésie pure porte à sa limite le processus de spécialisation qui depuis l'âge classique tend à réduire comme peau de chagrin le champ référentiel et le répertoire générique du texte en vers, par exclusion ou disqualification successive de la poésie mondaine, didactique, narrative, dramatique, etc. Cette spécialisation ne peut être séparée de la double logique d'autonomisation et de différenciation constitutive du champ littéraire moderne. Autonomisation portant les écrivains à fonctionner en cercle clos, à l'abri des contraintes politiques ou sociales, et à n'accepter pour juges de leur travail que leurs confrères, experts des formes et, à ce titre, seuls détenteurs des critères d'appréciation légitimes. Et différenciation les conduisant, par une sorte de division du travail esthétique, à se définir un territoire spécifique, selon leur genre d'appartenance et par conséquent à spécifier fortement, à *purifier*, les lois de ce genre. L'impératif de la poésie pure constitue bien l'expression par excellence de l'autonomie conquise par la littérature. Ainsi voit-on au même moment un romancier comme Flaubert non seulement déclarer lui aussi que « ce que l'on dit n'est rien, la façon dont on dit est tout », mais prendre aussitôt pour illustration de ce credo formaliste le fait qu'« un beau vers qui ne signifie rien est supérieur à un vers aussi beau qui signifie quelque chose »<sup>10</sup>.

À la fin du siècle, deux facteurs supplémentaires viendront appuyer et radicaliser ce processus d'épuration. D'un côté, au cours des années 1880, la crise du marché éditorial, qui touche de plein fouet la poésie, à la fois en état de saturation et de déclin objectif sur l'échelle des genres, du fait de la légitimation du genre romanesque. Les poètes en temps de crise compensent, en déterminant d'autant plus la poésie comme haut langage qu'elle est en perte d'aura, et se tournent pour la plupart, moins par choix que par défaut, vers les mercenaires de l'édition à compte d'auteur, adeptes d'une édition coûteuse, luxueuse, à peu d'exemplaires, réservés à un public restreint au cercle des pairs et des lettrés bibliophiles. Cette crise de l'édition est d'autre part contemporaine et corrélative de l'explosion de la grande presse, qui connaît son âge d'or après 1875 et tend à imposer l'information comme norme hégémonique de l'écrit. Là où la presse soumet la parole à la transmission d'un discours sur le monde, les poètes, définissent par réaction des poétiques non référentielles et instituent la poésie en sublime exception au régime de « l'universel *reportage* ».

### Ironie et réflexivité

On peut considérer à bien des égards que la démarche poétique et les dispositions théoriques de Mallarmé se situent à l'apogée du processus d'épuration de la poésie et de refoulement des conditions sociales de cette

<sup>10</sup> Cité par Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, Balland, 1984, p. 26.

épuration. On peut aussi bien soutenir que cette démarche et ces dispositions – à l'exemple anticipé de celles que Marcel Duchamp mettra en jeu trente ou quarante ans plus tard dans la sphère des arts plastiques – représentent à la fois l'apothéose et la mise en crise de cette tranquille réflexivité par laquelle l'acte esthétique en est venu à se désigner comme acte pur, trouvant en soi-même sa propre finalité. Encore faut-il, pour en prendre acte, résister aux trois modes de réduction scolaire dont l'œuvre mallarméenne n'a pas cessé de faire l'objet. La première porte à surévaluer dans le corpus, pour les besoins des anthologies, la série des poésies parnassiennes et néo-baudelairiennes (*L'Azur*, *Brise marine*, *Apparition* ou encore *L'Après-midi d'un faune*) et à réduire la suite au rang de simples rébus d'écriture réservés, eux, à l'exégèse universitaire. Une deuxième réduction consiste à restreindre l'œuvre à sa seule dimension poétique en écartant l'ensemble des textes à caractère critique ou journalistique (comptes rendus d'exposition, journalisme de mode, chroniques théâtrales, critique d'art, etc.). Communes, ces deux réductions en autorisent une troisième, scolaire au sens étymologique en ce qu'elle porte à considérer Mallarmé comme un poète retranché du monde, prêtre et prophète à la fois d'une révélation poétique, voué à la seule contemplation de symboles évanescents. S'opère ainsi ce qu'on pourrait appeler un *nivellement par le haut*, à triple effet d'occultation. Occultation d'abord de la dimension critique de la démarche et du discours mallarméens. Occultation ensuite de l'attention aiguë qu'il n'a pas cessé de porter à ce qu'il nommait la « mentale denrée »<sup>11</sup>, c'est-à-dire à l'œuvre en relation d'implication réciproque avec un espace social et économique pour lequel elle se met en forme. Occultation, enfin, de l'ironie qui habite, au plus profond, la réflexivité mallarméenne.

Faire pièce à ce nivellement et aux effets d'occultation qu'il engendre, c'est se mettre en condition de saisir ce qui désigne le plus fortement la singularité de Mallarmé dans l'espace poétique de son temps, lorsqu'il abandonne, après 1875, les grandes régions du lyrisme personnel et la mythologie du poète maudit accablé d'un côté par la platitude du monde et de l'autre par l'implacable ironie de l'Azur inaccessible. Cette singularité tient à plusieurs traits dont ses poésies post-parnassiennes sont porteuses et qui, associés, traduisent non seulement une démarche poétique spécifique, mais aussi une représentation singulière des relations que cette démarche entretient avec son champ social d'exercice.

Le plus directement visible est l'adoption de formes brèves, sonnets pour la plupart, et répondant, en temps de crise du vers, à des codifications strictes. Façon de réaffirmer l'institutionnalité de la poésie à travers la forme prosodique maintenue. Plus de longs poèmes ni d'amples déclamations exprimant l'insurmontable conflit du poète et du monde, mais des textes brefs, à formes fixes, et gouvernés par une sorte d'énonciation blanche, froide, distancée, où le je renverra davantage à une fonction textuelle qu'à la

<sup>11</sup> Cette expression, synonyme anticipé de celle de bien symbolique, apparaît au début de l'article que Mallarmé réserve au krach de la librairie sous le titre d'*Étalages*, *Div.*, p. 260.

personnalité ou aux émotions du poète. Ces textes n'en seront pas moins le lieu de mise en œuvre d'une grande virtuosité syntaxique et rhétorique, agençant les vocables comme autant de pierres enchâssées. Le langage ici n'est plus le véhicule d'un contenu à transmettre, mais un « insolite vaisseau d'inanité sonore »<sup>12</sup>. Ainsi, par un renversement singulier, c'est désormais le sens qui devient le support de la forme (c'est-à-dire du processus de la signification). Le sens littéral du poème n'est plus son enjeu, tout juste son prétexte. Là où « l'universel *reportage* » impose de parler pour dire quelque chose, pour exprimer le monde dans son événementialité proliférante, le poème mallarméen parlera apparemment pour ne rien dire. De là l'extrême banalité des sujets poétiques mallarméens, du moins dans les sonnets de la maturité, décors exigus, salons vides, objets inutiles, paysages abstraits hantés par des solitudes quelconques, traces d'écume, volutes de fumée, ébats érotiques à demi-mot. À sujets minimaux, surdétermination de leur traitement formel. À sujets dérisoires, importance sans prix accordée au seul exploit rhétorique d'en tirer parti poétique.

Plus significativement, après 1875, Mallarmé réduit non seulement considérablement sa productivité poétique (il s'occupe essentiellement de critique d'art, de journalisme de mode, de critique théâtrale, etc.), mais encore il ne compose plus de poèmes qui surgiraient d'un pur projet esthétique, trouvant en soi-même son propre objectif. Sacrifiant dans la plupart des cas à une économie du don, le poète désormais écrira à la demande ou à la commande, mettra toute sa virtuosité rhétorique au service des rituels de sociabilité littéraire, hommages à rendre, remerciements à formuler, toasts à prononcer, dons à faire à telle revue ou à tel album privé, commémorations, tombeaux, etc. Autrement dit, sous un autre aspect, c'est encore à l'institutionnalité du discours poétique et aux rituels de sociabilité spécifiques prescrits par son champ d'appartenance que Mallarmé entend répondre. Ceci contribue à expliquer que nombre des poèmes qu'il compose dans la dernière partie de sa carrière soient ordonnés par un dispositif d'adresse et d'interpellation, impliquant notamment que le poème s'écrive sous l'impulsion rhétorique d'un nom propre à caractère matriciel, le plus souvent placé à la fin ou vers la fin du poème, tout se passant, à un premier niveau d'analyse comme si, en en retardant l'épiphanie, Mallarmé entendait faire de ce nom quelque chose comme le produit de la formulation poétique. Mais c'est aussi qu'il s'agit en priorité, pour lui, de figurer dans l'espace du poème le geste que celui-ci exécute et auquel il répond, geste de l'envoi ou de la destination. La forme du poème, déterminée par la formalité sociale ou symbolique à laquelle le poème répond, y mime en quelque sorte dans son propre déploiement verbal le mouvement qui le porte en direction de son destinataire.

Un dernier trait, qui serait extérieur au poème si différents motifs et toute une rhétorique de la négation ne l'y inscrivaient avec force, tient au fait

<sup>12</sup> *Sonnet allégorique de lui-même*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, 1998 [O.c. dans les références à suivre], p. 131.

qu'après 1875 se multiplient dans le discours mallarméen les dénominations disqualifiantes pour désigner sa production poétique, ensemble de riens, bribes, lambeaux, bibelots, chiffons, essais de plume, notes, produits au hasard des circonstances et n'ayant eu pour fonction que de lui entretenir la main.

Pour rendre compte de l'agencement significatif de ces différentes propriétés – et notamment de l'articulation qui s'y opère souvent entre dimension communicationnelle du poème et puissante réflexivité de ses formes –, il faut interroger la manière singulière dont Mallarmé a envisagé, pour en tirer parti théorique, le plus grand événement poétique de la fin du siècle, équivalent à ses yeux de la Révolution française – à savoir l'effraction du vers libre, ébranlant ce qui, dans le poème, assurait sa stabilité institutionnelle et son statut de haut langage irréductible à la parole ordinaire. Cette crise du vers est, pour lui, l'expression d'une « crise idéale » et, ajoute-t-il, « autant qu'une autre, sociale »<sup>13</sup>. D'abord au sens où le vers libre bat apparemment en brèche l'un des principaux facteurs de cohésion et d'identité de la communauté poétique. Le vers libre est sans doute un moyen offert à chacun d'éprouver que « toute âme est un nœud rythmique »<sup>14</sup>. Mais d'autre part, en donnant à quiconque la possibilité « avec son jeu et son ouïe individuels » de « se composer un instrument » et d'en « user à part »<sup>15</sup>, la libération du vers a aussi bien ouvert la voie aux tentatives de rationalisation des démarches singulières et, par suite, à la production anarchique de codes esthétiques rivaux. Le duel Ghil/Moréas en a témoigné parmi d'autres, comme aussi l'inflation des -ismes avec la multiplication des chapelles : il n'y aura pas de *groupe* symboliste, rien de semblable en tout cas à l'École parnassienne (une doctrine, un leader, une revue, un éditeur), mais un collectif éclaté, dont Mallarmé seul cherchera à harmoniser les forces. Il est significatif, sous cet aspect, qu'après avoir salué dans le vers libre « une heureuse trouvaille », le poète ajoute aussitôt, en douche écossaise : « Après, les dissensions »<sup>16</sup>. C'est que, d'accord avec Bourget, qui dès 1881 avait homologué société décadente et esthétique décadente<sup>17</sup>, Mallarmé aperçoit derrière l'illusion émancipatrice du vers libre à la fois le résultat et le moyen aggravant d'une exaspération des différences individuelles – « reflet direct, avait-il déjà expliqué à Jules Huret en 1891, d'une société, sans stabilité, sans unité »<sup>18</sup>.

Rien donc de plus ambigu que son attitude à l'égard du vers libre. D'un côté, il approuve en chef de file, non sans appeler à maintenir « le canon officiel »<sup>19</sup>. De l'autre, il met en garde contre les ondes de choc que la

<sup>13</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 353.

<sup>14</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 352.

<sup>15</sup> *Crise de vers*, *Div.*, p. 244.

<sup>16</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 352..

<sup>17</sup> Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Gallimard, 1993, p. 14.

<sup>18</sup> Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, p. 74.

<sup>19</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 352.

dislocation du vers répand dans tout l'espace poétique au moment où celui-ci se voit menacé par la montée en force du genre romanesque, expression littéraire de cet « universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains »<sup>20</sup>. L'anarchie prosodique, cela permet certes à chacun, en « se modulant » librement, d'affirmer sa propre souveraineté esthétique, mais cela se paie aussi bien, sur le marché des valeurs symboliques, en dispersion des forces, en perte de prestige, en dilapidation des signes de sacralité jusque-là fermement attachés au texte poétique. Une bonne part de l'effort théorique mallarméen trouve là sa source et son double enjeu. Il faut, primo, non pas raccommoier les débris de l'ancien vers dans quelque forme supérieure, mais faire émerger une loi poétique fondamentale, valant pour le vers régulier comme pour le vers libre, et susceptible d'autoriser toute variation rythmique individuelle mais en la situant dans la série infinie des autres variations possibles. Il faut dans le même mouvement rendre à la poésie, autrement conçue, libérée des contingences formelles qui la bouleversent, sa dignité de haut langage, placé hors de portée de toute concurrence par d'autres genres ou pratiques. On sait ce qu'il en résulta chez Mallarmé, qui dès 1886, dans ce qui deviendrait la conclusion de *Crise de vers*, répondait par anticipation à la question ontologique formulée au début de la conférence sur *La Musique et les Lettres*<sup>21</sup> : d'une part, démarcation étanche établie entre deux états, « brut » ou « essentiel », de la parole, et détermination de la poésie comme acte d'instauration formelle exercé sur la langue et de contrôle rhétorique exercé sur le texte ; d'autre part, institution de cet acte en geste essentiel de la littérature, toutes formes confondues<sup>22</sup>.

C'est à ce point que s'arrête en général la remontée originaire que ses exégètes consentent à accomplir avec Mallarmé, négligeant de l'accompagner plus avant, c'est-à-dire jusqu'à la question de « savoir s'il y a lieu d'écrire »<sup>23</sup>. Il faut relire avec la plus grande attention ce que le poète, bien peu entendu sur ce point, déclarait à Oxford et Cambridge, en prenant prétexte des attentats anarchistes qui venaient de secouer Paris :

[Incriminer] de tout dommage ceci uniquement qu'il y ait des écrivains à l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, me captive, surtout par de

<sup>20</sup> *Crise de vers*, *Div.*, p. 251.

<sup>21</sup> « Dans des bouleversements [...], l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine ».

<sup>22</sup> Cf. *Crise de vers* : « La forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; [...] vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style » (*Div.*, p. 240). Cette opération théorique n'est pas sans profit pour l'image symbolique du poète. Car si l'acte poétique est bien le vecteur essentiel de la littérature, le poète devient, du coup, non pas seulement un « littérateur pur et simple » (*O.c.*, p. 759), mais le « littérateur » par excellence, l'écrivain absolu. Il est significatif que cette promotion de la poésie (de l'acte poétique) comme essence de la littérature s'effectue précisément – et bien entendu chez les poètes – au moment où le genre poétique doit affronter non seulement la concurrence littéraire du genre romanesque mais aussi une crise économique sans précédent (par hémorragie très rapide de son lectorat et diminution de sa rentabilité éditoriale).

<sup>23</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 353.

l'ingéniosité. Près, eux, se réservent, au loin, comme pour une occasion, ils offensent le fait divers : que dérobent-ils, toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce qui est de mieux, indisputablement et à grand frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la parole. Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaissier l'insinuation : proclamant, salutaire, la retraite chaste de plusieurs. Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité : attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, sous l'œil souverain, font une unanimité – d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains – ou littéraires<sup>24</sup>.

Que veut-il faire entendre ? Non plus seulement que le vers repose sur un acte formel foncièrement identique quelque tournure qu'il prenne, mais, au-delà, que les dissensions auxquelles donnent lieu les expérimentations les plus explosives supposent au moins, parmi ceux qui s'y livrent, un « accord » de principe sur le fait que « ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ». Autrement dit, de même que les « conflits » sociaux, jusqu'aux plus « furieux », n'ébranlent pas les fondements de la communauté des « citoyens », les luttes formelles les plus âpres, expression d'un « besoin d'exception » unanimement partagé, ne remettent pas en cause – au contraire elles le confirment et le renforcent – le principe de fonctionnement d'un microcosme tel que le champ littéraire, « minorité » sociale « institu[ée] à côté » de « la multitude » et définissant d'autres enjeux à poursuivre que ceux de « l'intérêt », de « l'amusement » ou de la « commodité » – « séjour de quelques esprits littéraires » qui précisément exige de ceux-ci qu'ils cultivent leur propre différence et leur propre singularité. Devançant les analyses de Pierre Bourdieu, ce que Mallarmé souligne ainsi n'est rien d'autre, en définitive, que la collusion de tous les agents du champ littéraire dans l'adhésion (inconsciente) à un enjeu commun à toutes les luttes qui les divisent, enjeu alimentant ces luttes mais ne pouvant apparaître, à ceux qui ne participent pas du même « jeu » et qui donc ne communient pas dans la même croyance collective que comme le fait d'esprits « gratuits », « étrangers » ou « vains ».

On serait tenté de mettre cette analyse, étonnante de lucidité, au compte d'un souci d'apaisement des conflits esthétiques radicalisés par l'effraction du vers libre (Mallarmé faisant valoir en somme à ses pairs que leurs « dissensions » formelles n'en recouvrent pas moins un intérêt collectif

<sup>24</sup> *La Musique et les Lettres*, *Div.*, p. 363-364.

à s'affronter sur des questions de forme), si cet intérêt ne relevait pas, chez eux, d'une disposition inconsciente ou, pour le dire autrement, d'une nécessaire méconnaissance – propre à tout agent social en quelque champ d'activité – touchant à ce que le poète avait significativement appelé, plus haut, « le mécanisme littéraire » :

Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela –

À un jeu<sup>25</sup>.

Autant que celle de l'acte, cette métaphore du jeu est fréquente chez lui. Elle renvoie certes à un ludisme verbal et à une disposition intellectuelle où se mêlent distance au rôle et méticuleuse adhésion à ce rôle. Elle renvoie également à cette conviction qu'il s'est faite que la littérature ne fixe pas seulement des règles à son propre « jeu », mais qu'elle se confond largement avec ces règles. Comme la Cité – « lieu abstrait, dit-il, nulle part situé »<sup>26</sup>, reposant sur une fiction sociale incorporée par chaque citoyen, lequel, en « contribuable soumis [...], paie de son assentiment l'impôt conforme au trésor d'une patrie »<sup>27</sup> –, la littérature s'édifie sur un rien primordial, un vide fondamental. De même encore que la Cité avec ses institutions, le texte de sa Constitution, ses monuments, ses fêtes publiques, elle ne renvoie pas davantage à quelque transcendance : elle ne renvoie qu'à elle-même, comme ensemble, inscrit dans les esprits, d'écoles et de chapelles, de rivalités et d'alliances stratégiques, de genres et de pratiques, de codes formels et de normes de comportements, d'espaces de sociabilité et d'instances de publication ou de consécration, réseau à la fois matériel et immatériel canalisant le flux des intérêts, les choix stylistiques et les trajectoires de carrière.

Pour mieux cerner la nature de cette lucidité critique qui semble s'être emparée de Mallarmé et dont ses poèmes comme son discours théorique portent toutes les traces, il est important de repérer le lieu et le mode d'énonciation dans lesquels, pour la première fois, le poète a pris l'initiative d'exprimer sa conscience du sens du jeu. Ce lieu d'énonciation est celui d'un paragraphe particulièrement énigmatique de la lettre autobiographique qu'il

<sup>25</sup> *La Musique et les Lettres, Div.*, p. 356. Voir sur ces lignes le commentaire de Pierre Bourdieu (*Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p. 380-384).

<sup>26</sup> *La Musique et les Lettres, Div.*, p. 370.

<sup>27</sup> *La Musique et les Lettres, Div.*, p. 365.

adresse à Paul Verlaine en novembre 1886. Quant au mode de cette énonciation, ce n'est pas seulement celui de la lettre, du discours interpersonnel, mais d'une adresse faite à la communauté de ses lecteurs, dès lors que Mallarmé y répond à la demande de renseignements que lui avait adressée quelques jours plus tôt Verlaine, en train de préparer sur son pair en malédiction un article biographique à paraître dans la série des *Hommes d'aujourd'hui*, brochures réservées chez Vanier aux célébrités du monde culturel :

Au fond, je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu<sup>28</sup>.

Au plus simple, ce paragraphe dans lequel Mallarmé réduit ses textes en vers à des cartes de visite et le champ social de leurs récepteurs à un espace en désuétude fait entrevoir que l'écriture poétique est peut-être bien devenue ou en train de devenir pour lui un acte purement rituel, sans grande signification, ou qu'elle lui apparaît maintenant ou de plus en plus dans l'évidence ordinairement cachée de sa pure ritualité, qu'il s'agisse des formes qu'elle adopte par convention générique, des discours de célébration qui s'attachent à elle, de ses circuits de publication et de consommation ou encore de ses modes d'inscription, par voie éditoriale, dans le patrimoine culturel, figuré au rabais dans la lettre à Verlaine par cette « collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses »<sup>29</sup> à laquelle le poète identifie l'ensemble de ses textes publiés. Tout semble donc se passer comme si Mallarmé, continuant de sacrifier au rituel de l'écriture poétique admise, n'avait d'autre souci que de donner le change aux yeux de ceux qui, sans cela, le *lapideraient* – filons sa métaphore, elle est éloquente – pour cause d'*adultère* non plus seulement esthétique mais symbolique, au sens où il enfreindrait non tant tel code, tel article de doctrine, que le grand code régissant le champ symbolique dans son ensemble et exigeant, de ceux auxquels il commande, à la fois qu'ils croient en la valeur de la production esthétique en tant que telle et qu'ils incorporent cette croyance si profondément dans leur conduite et dans leur système mental qu'ils l'oublieront et la vivront comme une autre dimension de leur propre nature. On ne s'en est guère avisé, et pourtant cela tombe sous le sens : ces vivants auxquels il adresse en guise de cartes de visite ses sonnets représentent moins, par quelque généralisation excessive, l'ensemble des sujets sociaux que la fraction de cet ensemble constituée par un lectorat poétique tendant pour une part à se confondre avec l'auctorat poétique, lecteurs/auteurs au nombre desquels se comptent par excellence tous ceux qui cherchent la

<sup>28</sup> *O.c.*, p. 789.

<sup>29</sup> *O.c.*, p. 789.

satisfaction de leur attente dans les « Revues littéraires » en surnombre à l'époque et où, « un peu partout, chaque fois que paraiss[ent leurs] premiers numéros », Mallarmé figure au sommaire. « L'époque contemporaine », dans ce cas, ne désigne plus seulement le champ social mais, par métonymie, les champs culturel, littéraire et poétique, avec les systèmes de dispositions propres à leurs agents.

Mais il y a plus. Et pour s'en assurer, il convient de renouer, à l'intérieur de la lettre, le fil reliant le paragraphe qui nous occupe à ceux dans lesquels Mallarmé affermit les bases d'une conception réflexive de l'écriture poétique. Curieusement, alors que ses *Poésies* passent pour l'un des lieux où la parole a cessé de « faire signe »<sup>30</sup>, Mallarmé semble rendre à leur être de langage une nouvelle fonction de « signe », mais au sens cette fois de signe de connivence adressé par le poète qui les compose à la communauté symbolique de ses pairs. Manifestation parmi d'autres de ce que Mallarmé aperçoit le lien fondamental associant l'autonomie de l'écriture et l'autonomie du champ poétique, sous la forme d'une condition nécessaire à leur développement et à leur maintien *réiproques*. Entendons par là que ce qu'il semble indiquer et dont il semble tirer, en un geste de dévoilement à peine masqué, toutes les conséquences, c'est bien, d'une part, que l'autonomisation du champ poétique définit la possibilité d'émergence d'une écriture autotélique et, d'autre part, que l'existence d'un champ autonome fournit à cette écriture le milieu dans lequel son autotélisme devient socialement recevable, pouvant apparaître comme une valeur en soi et comme la fonction première du discours poétique. Sans horizon d'attente spécifique, c'est-à-dire sans espace dans lequel le non-sens est susceptible d'apparaître comme une forme sublimée du sens et l'intransitivité comme la pure présence à soi de la littérature, l'autotélisme, s'il y en avait, ne serait qu'une aberration à mettre au musée des curiosités rhétoriques. Sans récepteurs communiant dans la même croyance et la même pratique, la poésie intransitive, s'il y en avait, échapperait au genre poétique pour tomber dans le registre de cette « folie de la forme »<sup>31</sup> que Zola, en 1878, croyait diagnostiquer dans les textes des « poètes contemporains » et de Mallarmé en particulier (cette « folie » n'ayant été en l'occurrence que la projection sur ces textes non tant d'un manque de discernement critique imputable à l'individu Zola que de la non-appartenance de l'écrivain Zola aux cercles rituels dans lesquels l'irrationalité supposée du jeu formel s'oblitére derrière la rationalité partagée d'un code d'écriture et de lecture). À l'inverse, autotélisme et intransitivité supposent une disposition collective à les accepter en tant que dimensions légitimes des poèmes – voire en tant que formes par excellence de la poésie. Pour que le texte fasse désormais signe vers lui-même ou qu'il fasse signe *de* lui-même, il fallait qu'une telle désignation devînt disponible dans le répertoire des modes de représentation

<sup>30</sup> Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 58.

<sup>31</sup> Émile Zola, « Les poètes contemporains », *Œuvres critiques*, t. III, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 379.

possible et qu'elle fût à quelque titre profitable. Au fond – et c'est bien là, on le verra, ce qu'un poème tel que *Salut* met en jeu et en exergue – ce que l'écriture désigne dans l'écriture, ce qu'elle atteint au plus central d'elle-même, ce n'est donc pas quelque atome dont elle tirerait son être et sa raison d'être ni quelque essence à laquelle enfin, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, elle aurait fini par répondre, mais l'ensemble des conditions morphologiques ayant rendu possible l'émergence d'une pratique du langage coupée apparemment de toute autre finalité que d'interroger l'être du langage. Autrement dit, le *telos* de la poésie autotélique n'est pas elle-même ni quelque chose qui en elle ne relèverait que d'elle seule et qu'elle chercherait à atteindre, mais l'ensemble du système qui la définit et la rend possible.

Rendons au texte son ironie. Elle n'est pas seulement le « sourire » dont Mallarmé se gratifie en touchant du doigt « l'artifice du mystère »<sup>32</sup>. Elle est aussi l'expression de ce que, ayant connu l'artifice, il n'adhère plus au mystère. Dès lors qu'il a perçu la logique de l'écriture poétique à l'heure de l'autotélisme, il n'appartient plus au même monde que ceux auxquels il continue cependant d'adresser, par ses poèmes, les marques attestant qu'il continue d'y appartenir. Autant dire que ses cartes de visite sont vierges : elles portent simplement témoignage de ce que celui qui les émet demeure ou cherche à faire savoir qu'il demeure assigné à résidence poétique, identifiable comme acquis au jeu de la poésie, dans l'ignorance partagée qu'il (ne) s'agit (que) d'un jeu. Du fait même, une ligne de partage se trace entre ceux qui vivent dans cette ignorance et celui qui s'en est défait : d'un côté des vivants ignorant qu'ils n'ont pas lieu ; de l'autre celui qui maintient la fiction pour se prémunir de tomber sous le coup d'une lapidation symbolique, venant de ceux auxquels, s'il se prêtait à ce risque, il aurait révélé le principe de leur ignorance.

C'est ici que la part d'illusion dont Mallarmé semble s'être délesté et qu'il désigne dans le chef des pairs ses lecteurs – ignorant qu'ils n'ont pas lieu, donc vivants illusoire – prend tout son relief critique. Le fonctionnement et la reproduction d'un champ social aussi long à s'autonomiser que le champ littéraire réclament de ses agents, comme l'a montré Bourdieu, l'incorporation préréflexive d'une double disposition à la reconnaissance et à la méconnaissance des règles rituelles présidant au jeu dans lequel ils s'engagent et engagent des intérêts spécifiques. Mélange de reconnaissance et de méconnaissance que Bourdieu a proposé de désigner sous le nom d'*illusio*, soit « le rapport enchanté à un jeu qui est le produit d'un rapport de complicité ontologique entre les structures mentales et les structures objectives de l'espace social » ou encore « ce contrat social, mais qu'on accepte sans l'avoir signé »<sup>33</sup>. Autrement dit, le champ marche à la croyance, non sous la forme d'un acte de foi individuel, mais plutôt sous l'espèce d'une collusion sacrée résultant moins d'une adhésion consciente à

<sup>32</sup> *Le Démon de l'analogie*, *Div.*, p. 75.

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, « Intérêt et désintéressement », *Cahiers du groupe de recherche sur la socialisation*, septembre 1989., p. 12-13.

quelque code nulle part écrit que de la co-appartenance au champ et du partage implicite des mêmes valeurs. En d'autres termes, pour que le jeu fonctionne, il faut que les joueurs en possèdent les règles mais qu'ils en ignorent le sens.

Or, ce sens du jeu, c'est peut-être cela dont Mallarmé a su se rendre conscient et qu'il laisse entr'apercevoir dans le singulier paragraphe de sa lettre à Verlaine, non sans prendre la précaution d'y tenir cette révélation sous un voile d'ironie. Qui, de lui ou de l'ensemble des vivants ses pairs, a lieu ou pas ? À suivre la lettre du texte, eux n'ont pas lieu tandis que le poète occupe, hors de « l'époque contemporaine », le seul lieu habitable, garanti de toute contamination sociale par la sphère cristalline qui l'enveloppe. Mais l'ironie de la lettre agit pour en renverser le sens : eux ont lieu, mais l'ignorent – ou, plus exactement, le lieu qu'ils occupent dépend de sa fiction et de leur méconnaissance de sa dimension fictionnelle ; lui n'a plus lieu, et le sait sans le dire ou en ne le disant que sous couvert d'ironie. À mesure qu'ils s'écriront et se publieront, notamment sous la pression significative de circonstances souvent institutionnelles, les sonnets de Mallarmé, ses « devoirs de collégien »<sup>34</sup>, seront pour une part la garantie qu'il se donnera, non seulement de continuer de participer au jeu auquel il ne croit plus et d'en retirer, dans l'immédiat, les profits spécifiques qu'autorise une telle participation (reconnaissance, autorité, notoriété), mais aussi et surtout de ne pas s'exposer à prêter le flanc au soupçon de ses pairs, à laisser savoir qu'il ruse avec les exigences du sens caché de la littérature. Publiant selon les normes admises, quoique au rythme très bas pour l'époque d'une moyenne de vingt vers par an, il satisfera au rite dont la publication est l'un des ressorts et paraîtra, dès lors, totalement complice des intérêts partagés par ses pairs, pleinement confondu avec eux dans la croyance qui fonde leur connivence.

Il faut relire sous cet angle les deux premiers vers de *Salut*, à l'origine toast prononcé à l'occasion d'une présidence de banquet poétique, et que Mallarmé placera en tête du recueil de ses *Poésies*, en façon d'épigraphe et en guise d'adresse au lecteur, indiquant sa disposition d'esprit à l'égard de l'écriture mise en œuvre dans les textes qu'il livre à son public dans l'attente que celui-ci sache à son tour incorporer la disposition nécessaire à leur réception correcte comme à leur appréciation légitime : « Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe »<sup>35</sup>. Texte d'ouverture autant que d'offrande, le poème certes s'y désigne comme ne désignant que lui-même dans le « rien » qu'il exprime – et sous ce rapport le mot de « coupe » renvoie à la coupe métrique, au « vers » lui-même comme découpe prosodique. Mais il y désigne tout aussi fortement qu'il ne doit de s'exprimer qu'au contexte dans lequel il s'exprime – et sous cet autre rapport, le mot de « coupe » renvoie à la coupe de champagne levée en hommage aux poètes

<sup>34</sup> Lettre à Mirbeau, 1892, *Correspondance*, t. V, Paris, Gallimard, 1981, p. 64.

<sup>35</sup> *O.c.*, p. 4.

réunis par et pour la circonstance. Du même coup, unifiant ces deux niveaux de lecture, le poème renvoie à la dimension performative de tout « toast », parole prononcée pour ne dire, en somme, que le fait de « lever son verre ». Ainsi, par ondes concentriques et métonymies successives, le poème renvoie aux poètes rassemblés (auxquels d'ailleurs il s'adresse), à l'occasion qui les rassemble, au rituel social du banquet et au champ à l'intérieur duquel un banquet poétique prend sens et tire à conséquence. Autrement dit, par une mise en abyme proprement vertigineuse mais foncièrement ludique, le geste réflexif du poème, qui le renvoie à lui-même pour l'enfermer dans sa propre clôture formelle, renvoie simultanément au microcosme social à l'intérieur duquel cette clôture des formes constitue désormais le principe poétique par excellence. En termes plus abstraits, *la forme poétique, en se désignant elle-même, désigne en même temps la formalité sociale à laquelle elle répond*. Et ce qui vaut pour *Salut* vaut pour la plupart des poésies de la maturité, hommages, dons, tombeaux, textes de circonstance ou de commande, en même temps encadrés dans leur dispositif formel et reflétant la circularité du champ poétique auquel, à leur façon, ils paient leur « assentiment », leur « impôt » de croyance.

### Le Livre et la Mariée mis à nu par leurs célibataires, même

C'est en ce point, toute proportion gardée, que l'acte critique mallarméen peut être relié à la stratégie de désacralisation/destruction de l'illusion esthétique dont la pratique du *ready-made* machinée par Marcel Duchamp a constitué le puissant vecteur. Mallarmé comme Duchamp, mais compte tenu de la distance séparant leurs *ethos* respectifs, procèdent tous deux à une mise en œuvre ironique des opérations esthétiques, visant à inclure dans l'œuvre les conditions de sa production et de son évaluation. L'un soumet l'autotélisme du texte à une fonction de désignation du principe social, extérieur au texte, qui non seulement rend cet autotélisme possible, mais fait de celui-ci le principe définitoire de l'acte esthétique<sup>36</sup>. Plus radical,

<sup>36</sup> Pas de recyclage esthétique d'objets manufacturés chez Mallarmé certes – sauf à considérer comme tels les œufs de Pâques, cruches de calvados, éventails et autres galets de Honfleur (sortes de *ready-made* aidés, dont les légendes ont été recueillies à l'enseigne des *Vers de circonstance*, mais répondant en réalité à une pratique très ritualisée dans les milieux poétiques et mondains) ou mieux encore les quatrains rimés par le poète en guise d'adresses sur ses lettres aux pairs et aux proches (exploitation poétique du code de l'adresse et du format de l'enveloppe, ou expression postale de la poétique de l'adresse propre aux *Poésies* post-parnassiennes). Précisons, pour éclairer le rapprochement apparemment abrupt ici opéré entre le poème-carte de visite mallarméen et le *ready-made*, que si la première de ces pratiques renvoie réflexivement à l'autonomie du champ poétique inscrite au cœur du poème et si la seconde porte davantage l'accent sur la fabrication sociale de la valeur esthétique de l'œuvre d'art, toutes deux font cependant dépendre le sens et l'enjeu de l'activité esthétique du milieu spécifique au sein duquel elle s'exerce.



l'autre fait valoir en acte, avec ses *ready-made*, *aidés* ou non<sup>37</sup>, que l'œuvre n'existe comme telle qu'en fonction d'un espace de réception spécifique et que sa valeur esthétique, loin de lui être intrinsèque, dépend à la fois du pouvoir de défonctionnalisation induit par son contexte d'exposition et du pouvoir de signature de l'artiste, signature dont le pouvoir lui-même dépend du capital de reconnaissance accumulé par lui auprès de ses pairs.<sup>38</sup> Révélation, donc, de l'arbitraire socialement contrôlé – par toutes les forces du champ, comme par son histoire – présidant à la production et à l'identification du caractère artistique de l'œuvre. L'exemple de l'urinoir soumis à l'Exposition des Indépendants à New York en 1917 le démontrait *a contrario*. L'urinoir, intitulé *Fontaine*, est d'abord soumis par Duchamp sous un pseudonyme, R. Mutt. Illustre inconnu : l'objet est *de facto* refusé par le comité de sélection des œuvres. De ce comité, Duchamp fait partie : il démissionne immédiatement. Sans légitimité, la signature est sans effet sur la promotion artistique de l'objet : ce n'est que lorsque le nom de Duchamp se trouvera associé à l'urinoir que celui-ci pourra être mis au catalogue des œuvres d'art avant d'entrer, pour finir, au musée.

De Mallarmé à Duchamp – qui, dès 1910, à une époque où le poète paraissait près de tomber dans les oubliettes d'un symbolisme périmé, le tenait pour « un grand personnage » à ranger, dira-t-il, avec Roussel, Brisset et Lautréamont, dans les rayonnages d'une « bibliothèque idéale »<sup>39</sup> –, il y a plus encore, cependant, que cette analogie rapprochant à distance le poème-carte de visite du *ready-made* (analogie qui passe aussi par la dimension circonstancielle, que Duchamp envisageait sous le nom d'*horlogisme*, « en projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute) "d'inscrire un ready-made" »); « l'important, continuait-il dans une étonnante proximité avec l'esprit gouvernant un poème tel que *Salut*, est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à telle heure. C'est une sorte de rendez-vous »<sup>40</sup>). Il convient, pour s'en assurer, de faire place, ici, au projet du grand Livre sans signature auquel Mallarmé, qui ne cesse pas d'en formuler publiquement le projet après 1880, travailla en secret pendant toute la seconde partie de sa carrière, en marge des poèmes de circonstance

<sup>37</sup> Mais tous sont *aidés* en quelque manière : l'urinoir porte un titre et se présente renversé ; la roue de bicyclette est placée sur un tabouret ; la pelle à neige est dotée, dit-on, d'un manche qui la rendrait inutilisable, etc.

<sup>38</sup> « Pour illustrer la situation de l'Artiste dans le monde économique contemporain, écrit Duchamp (mais moins radical en théorie que dans la pratique du *ready-made*), on observera que tout travail ordinaire est rémunéré plus ou moins selon le nombre d'heures passées à l'accomplir, alors que dans le cas d'une peinture, le temps consacré à son exécution n'entre pas en ligne de compte lorsqu'il s'agit de fixer son prix, et que ce prix varie avec la notoriété de chaque artiste » (Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1975 [Écrits dans les références à suivre], p. 238.

<sup>39</sup> *Écrits*, p. 174. Voir aussi p. 170 où Duchamp fait part de son double intérêt, dès l'époque du *Nu descendant un escalier*, à l'égard de Laforgue et de Mallarmé.

<sup>40</sup> *Écrits*, p. 49.

composés en série à seule fin de satisfaire l'attente des pairs ses contemporains et de leur confirmer, ainsi qu'on l'a vu, qu'il demeurerait acquis aux superstitions de l'office poétique. Grande annonce faite à la littérature, ce Livre peut apparaître, d'un côté, comme un espace de réenchâtement compensatoire, comme une façon, en effet, d'échapper à « l'insupportable conscience de faire quelque chose d'absurde »<sup>41</sup> à multiplier en réponse aux circonstances les plus diverses des textes poétiques dont la loi sociale d'engendrement, en se dévoilant, a fait s'évaporer tout le charme aux yeux de celui qui continue néanmoins de les produire à la demande.

Et il est vrai que longtemps on a cru qu'il y avait (eu) là, dans le chef du poète, une sorte de lubie, de douce folie, peut-être même une fumisterie, en tout cas une pathétique tentative d'échapper à quelque échec tragiquement entrevu. Cela jusqu'à ce que Jacques Scherer publie en 1957 les notes préparatoires à ce Livre régulièrement annoncé en même temps que dérobé à la curiosité qu'il encourageait, tant auprès des disciples du poète que de ses premiers exégètes universitaires. Il y avait donc bien *autre chose*, en effet, qui se tramait, conformément aux effets d'annonce mirobolante auxquels Mallarmé avait cédé auprès de Verlaine en 1885, de Jules Huret en 1891, des lecteurs de *La Revue blanche* et sans doute des *Mardistes* de la rue de Rome. Stupeur redoublée, cependant, lorsqu'on prit connaissance de ces notes : rien, presque, n'y concernait un quelconque contenu du Livre à venir ; tout ou presque s'y attachait de façon méticuleuse et manifestement obsessionnelle à la forme de l'objet, à sa présentation matérielle, à son mode de financement et de diffusion, aux séances rituelles de lecture privée ou publique auxquelles son concepteur le destinait<sup>42</sup>.

Le plus étonnant, du point de vue où nous sommes, est que la forme générale de ces esquisses – notes disparates, feuilles volantes, calculs, schémas obscurs, bribes textuelles, formules répétitives, considérations techniques, modes d'emploi divers – s'apparente par plus d'un trait à celle des textes, notes et schémas relatifs au « Grand Verre » de *La mariée mise à*

<sup>41</sup> Lettre à Elimir Bourges, 1897, *Correspondance*, t. IX, Paris, Gallimard, 1983, p. 92.

<sup>42</sup> Hybride de livre et de journal, *Un Coup de dés* absorbera son paratexte matériel (titre traversant l'œuvre en phrase vertébrale, format de la double page, pli, typographie) pour en faire le support d'une productivité poétique généralisée à l'ensemble des paramètres du livre. Le Livre, lui, eût en quelque sorte absorbé, au-delà, son paratexte éditorial (tirage, prix, promotion, diffusion, modes de lecture). Sous cet aspect, le monde qui eût abouti à lui pour s'y résorber – selon la formule lancée par Mallarmé comme une sorte de slogan : « Une proposition qui émane de moi [...] sommaire veut que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (*Div.*, p. 266-267) – n'eût pas tant été le monde, que son monde, son *propre* univers, c'est-à-dire l'ensemble du système inséparablement économique, technique, social et symbolique assurant la production, la circulation et la réception de la chose appelée livre. Il n'est pas indifférent que cette grande fiction, qui est aussi un fantasme individuel reflet d'une hantise collective au sein du champ poétique de l'époque, Mallarmé la conçoive en temps de crise éditoriale et alors qu'il a recours, comme la plupart des symbolistes ses pairs, au réseau de l'édition à compte d'auteur pour exister en librairie face aux deux laminoirs du roman et du livre à caractère journalistique.

nu par ses célibataires, même que Duchamp réunira en 1934 dans sa fameuse *Boîte verte* éditée à 300 exemplaires. Là aussi feuilles volantes, croquis, calculs. Là aussi cheminement labyrinthique de la pensée. Là aussi commentaire en cours d'élaboration d'une œuvre qui restera inachevée et semblera n'avoir dû exister, en vérité, que comme projet, confondue avec le prospectus qui en aura vaguement dessiné les contours, les lois de fonctionnement et les propriétés pratiques. La similitude ne s'arrête pas à cette forme générale. De part et d'autre, dans ces notes, la référence à l'alchimie est insistante, soit donc à l'opération de transmutation du vil métal en or symbolique. Plus insistante encore la description du *work in progress* comme un dispositif dynamique – une machine. Machine de la Mariée, machine des moules mâliques, machine célibataire de la broyeuse de chocolat, pour Duchamp, qui affecte à ces trois appareils en mouvement trois énergies spécifiques, l'essence d'amour pour la Mariée, le gaz d'éclairage pour les moules mâliques, l'électricité pour la broyeuse de chocolat. Pour Mallarmé, le Livre, selon ses notes, est une « grande machine [à] mettre en branle »<sup>43</sup>, réclamant, dans sa structure propre, l'interaction de plusieurs genres et de formes diverses (le journal, le théâtre, le livre, le ballet, la symphonie, l'hymne, le tréteau forain, le diorama, etc.) et, dans sa mise en jeu, l'intervention d'un opérateur, d'un « ouvrier »<sup>44</sup> qui n'est autre, collectif ou singulier, public ou privé, que le lecteur, chargé de combiner les feuillets, d'opérer des rapports ou des raccords, de prendre activement part à un événement textuel et symbolique qui sans lui n'aurait pas lieu, ni lieu d'être.

Sur quoi portent, dans ces notes, les considérations de Mallarmé ? Essentiellement sur des questions de forme, de structure et de formalités de lecture, chose à porter, dans sa généralité, au compte du formalisme mallarméen, postulant ici comme ailleurs que l'œuvre comme forme est productrice de son contenu et que ce contenu se confond circulairement avec l'événement formel qui le manifeste. Plus précisément, trois aspects retiennent ses efforts de conception et de conceptualisation. D'une part, la structure de l'œuvre et la forme matérielle qui l'autorisera à entrer en fonctionnement : le Livre sera fait de feuilles non reliées ni cousues permettant et appelant une libre combinatoire – façon en effet, au plus concret, de faire d'un livre une machine à livres, d'un texte un Texte infini, car toujours agencable autrement. Son insistance porte d'autre part sur le tirage et sur le prix de vente. Mallarmé envisage un tirage à 480 mille exemplaires au prix de 1 franc, rendant le livre économiquement accessible à tous les publics. Enfin, la réflexion du poète s'attarde sur le mode de financement du Livre, d'un point de vue non seulement économique, mais surtout symbolique. La distinction logique entre ces deux formes de la valeur, appliquée à un bien culturel, est marquée explicitement : « Un livre ne peut donc contenir qu'une quantité de matière – sa valeur – idéale sans

<sup>43</sup> Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 [*Livre*, suivi du numéro du feuillet, dans les références à suivre], feuillet 30 (A) ou *O.c.*, p. 962.

<sup>44</sup> *Livre*, feuillet 30 (A) ou *O.c.*, p. 963.

chiffre soit qu'elle soit plus ou moins que ce qui est – le vendre c'est trop cher et pas assez. »<sup>45</sup> C'est trop cher, en effet, si le Livre est réduit à sa matérialité d'objet; pas assez, en revanche, s'il est considéré sous le rapport de sa valeur culturelle, elle incalculable.

Comment s'en sortir ? Du point de vue matériel et économique, Mallarmé songe – comme Duchamp d'ailleurs – à un financement par la publicité : l'insertion de réclames commerciales dans le volume couvrira les frais de fabrication. Du point de vue symbolique ou culturel, l'opération est plus mystérieuse et délicate. Elle exige que des signes de valeur soient affectés au livre, sur le modèle métaphorique, souligne Mallarmé, de la dorure sur tranche : « importance – valeur (d'où dorure sur tranche) », remarque-t-il ainsi au feuillet 39 (A)<sup>46</sup>. C'est ici qu'intervient de façon stratégique les séances de lecture collective ou de démonstration publique du livre – sous la forme de ce que le poète appelle, significativement, le tour ou le truc<sup>47</sup>. Mallarmé prévoit toute une théâtralité, un rituel, une cérémonie, avec un nombre défini de participants appartenant à l'élite mondaine et lettrée – 480 au total. Comment convaincre le grand public de la valeur de l'œuvre, comment amener 480 000 lecteurs à déboursier un franc pour l'achat d'un livre anonyme ? Tout simplement, argumente Mallarmé dans le secret de son laboratoire, en demandant au petit nombre des riches lettrés qui auront assisté aux lectures de s'engager à payer symboliquement 1 000 francs pour l'achat du volume dont la démonstration leur a été faite, et à le faire savoir autour d'eux :

Ainsi, en convoquant ces 480 personnes, à qui je donne lecture [...] de vingt volumes, ce qui vaudrait<sup>48</sup> de la part de chacune 1 000 francs, pour rien ; j'acquies le droit de rentrer dans cette somme (de 480 mille francs,) en publiant le tout, soit en 480 mille volumes à 1 F : ou autant de mille exemplaires que de places ; cela disposé comme selon les Lectures, à savoir 20 vol. de 24 feuillets (384 p)<sup>49</sup>.

Il faut, précise-t-il ailleurs, « tout fonder [...] sur une opération financière – à l'insu même des invités – entre gens du monde, mais riche »<sup>50</sup>. Ces invités, note-t-il encore, « à leur insu, représentent le secret de la séance »<sup>51</sup>, ajoutant par ailleurs, s'agissant de cette opération virtuelle de promotion, que « c'est comme un emprunt dessus – à restituer au peuple – en exemplaires à bon marché »<sup>52</sup>.

<sup>45</sup> *Livre*, feuillet 39 (A) ou *O.c.*, p. 967.

<sup>46</sup> Ou *O.c.*, p. 967.

<sup>47</sup> *Livre*, feuillet 32 (A) ou *O.c.*, p. 962. Le mot de *truc* apparaît aussi p. 960 et 961.

<sup>48</sup> Mallarmé note au bas du feuillet : « établir que cela vaut 1 000 francs (le fait : que la foule achètera) preuve réciproque » (*O.c.*, p. 1002).

<sup>49</sup> *Livre*, feuillet 114 (A) ou *O.c.*, p. 1001.

<sup>50</sup> *Livre*, feuillet 135 (A) ou *O.c.*, p. 1011.

<sup>51</sup> *Livre*, feuillet 107 (A) ou *O.c.*, p. 997.

<sup>52</sup> *Livre*, feuillet 62 (B) ou *O.c.*, p. 977.

Ce que cette comptabilité apparemment délirante laisse entrevoir, à bien y regarder, c'est qu'avec une lucidité proprement stupéfiante, Mallarmé aperçoit, pour en tirer profit, que la valeur culturelle de l'œuvre est fondamentalement *fiduciaire* : elle dépend du capital de confiance, de crédibilité, d'autorité sociale spécifique détenue par ceux qui procèdent à son évaluation. Et que cette promotion, pour être efficace, doit être accomplie à l'insu de ceux-là mêmes qui en sont les agents. Il faut, autrement dit, que soit maintenue, dans l'opération, l'illusion unanimement partagée que l'œuvre détiendrait une valeur intrinsèque, que celle-ci n'est pas l'effet d'une construction sociale, qu'elle ne résulte pas d'une affectation de signes de valeur. On retrouve ici le mécanisme démonté par le *ready-made* façon Duchamp, mais déplacé de la signature de l'artiste (puisque le Livre mallarméen se voulait anonyme) vers l'impôt de croyance déposé dans l'œuvre par ses récepteurs les mieux choisis. C'est bien cependant la même logique qui est à l'œuvre : il s'agit, d'un côté comme de l'autre, de lever l'illusion sans la casser, de dénoncer la croyance tout en en tirant parti.

Voici donc, comme la Mariée, le Livre « mis à nu ». Montré dans sa structure interne, dans son fonctionnement, dans le réseau des échanges qui s'y établissent et la circulation des énergies qui l'alimentent. Mais aussi exhibé comme réalité à deux faces, économique et symbolique. Mais encore désacralisé, soustrait aux illusions qui, au sein du champ culturel, soudent entre eux les lecteurs et les auteurs dans une commune méconnaissance des mécanismes qu'ils mobilisent et qui les font agir. Se dessine ainsi, peu entrevu parce que propre à toutes les occultations, un désenchantement radical à l'égard de l'activité esthétique, que Duchamp enregistre, de son côté, en notant que « le possible est seulement un mordant physique (genre vitriol) brûlant toute esthétique ou callistique »<sup>53</sup> et que Mallarmé, du sien, thématise dans les rares notes où se profile un contenu du Livre, parlant ici de « déchirure sacrée du voile »<sup>54</sup> ou là d'une « vision magnifique et triste [...] Les restes d'un grand palais »<sup>55</sup>. Duchamp : la lucidité est corrosive. Mallarmé : le voile d'illusion déchiré, ne restent, magnifiques mais tristes, que des ruines.

### Les ruses de l'illusion

Après ces observations très superficielles et trop générales, il ne saurait être question d'apporter des conclusions définitives, mais plutôt de soulever au moins une double question. Parce qu'il suppose une connaissance des règles du jeu que le jeu exige de méconnaître, l'art de la désillusion – ou, plus exactement, de la *desillusio* – auquel se livrent Mallarmé comme Duchamp représente une sorte d'impossibilité structurale

<sup>53</sup> *Écrits*, p. 104.

<sup>54</sup> *Livre*, feuillet 21 (A) ou *O.c.*, p. 956.

<sup>55</sup> *Livre*, feuillet 22 (A) ou *O.c.*, p. 957.

du système artistique et de l'habitus particulier dont celui-ci exige et détermine l'incorporation en chaque agent.

Premier aspect de la question à affronter : comment expliquer l'apparition, à trente ans de distance environ, des deux modes de réflexivité autocritique développés par le poète en deuil de la Poésie et par l'artiste en rupture avec la « peinture rétinienne » ? On serait tenté, certes, de les renvoyer à quelque fait de hasard ou à l'irréductibilité de deux dispositions tout individuelles à la lucidité radicale, et de rendre les armes en concluant qu'il ne saurait y avoir de sociologie des exceptions. On voudrait toutefois avancer ici deux hypothèses, qu'il conviendra d'approfondir ailleurs. La première ferait valoir chez Mallarmé et Duchamp une singulière communauté de trajectoires, marquées d'un côté comme de l'autre par une grande versatilité esthétique, une propension à se couler tour à tour dans différents moules. Alternativement poète, critique d'art, journaliste de mode, chroniqueur culturel, concepteur de manuels scolaires et tirant chaque fois parti d'une extraordinaire capacité à incorporer voire à mimer la rhétorique, les postures discursives, les dispositions d'esprit et jusqu'aux contenus de conviction prescrits par les différents genres ou secteurs dans lesquels il est appelé à intervenir, Mallarmé est successivement néo-romantique, parnassien, néo-baudelairien, décadent, symboliste et parcourt toute la carte des possibilités esthétiques proposées par l'espace poétique de son temps. Au fil de ces expériences, dont certaines le mettent en congé et comme en position d'extériorité à l'intérieur même du champ auquel il continue d'appartenir – expériences qu'il conduit avec un inlassable souci d'observer les règles qu'elles font prévaloir et de tenir le discours qu'on attend de lui en chacune – se serait en toute hypothèse constituée une disposition, peu à peu incorporée, à prendre sur toute pratique le point de vue des règles qui la régissent et à développer ce qu'on pourrait appeler *un sens du sens du jeu*. C'est à une semblable hypothèse, en tout cas, que Bourdieu fait notamment appel s'agissant du cas Duchamp, évoluant « dans le champ artistique comme un poisson dans l'eau » parce qu'« issu d'une famille d'artistes », qui l'a comme prédisposé à maîtriser les « règles de l'art », et qu'à « vingt ans, il a essayé tous les styles »<sup>56</sup> pour rompre successivement avec eux, tour à tour impressionniste, fauve puis cubiste bientôt dissident. Entre l'artiste roué et le poète prudent, « cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient »<sup>57</sup>, tout semble indiquer en tout cas un même rapport ambigu d'adhésion ludique et de distance désenchantée au rôle, un rôle trop consciemment maîtrisé, trop joué et trop bien, pour être pleinement assumé. De cette adhésion distante au rôle témoigneraient à divers titres, de part et d'autre, une semblable pratique de l'autotélisme critique (comme dévoilement en acte des règles du jeu artistique), le goût du calembour (à la fois comme corrosion triviale du discours, pure dépense rhétorique et exhibition d'une virtuosité sans objet), la tendance à fortement érotiser les

<sup>56</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, éd. citée, p. 343.

<sup>57</sup> *Un Coup de dés*, *O.c.*, p. 372-373.

opérations esthétiques mises en œuvre (la plupart des textes mallarméens, comme des productions diverses de Duchamp, voilent d'hermétisme des représentations violemment sexuelles) ou encore la dimension le plus souvent indécidable de leurs énoncés théoriques, indexables simultanément du côté d'une sacralisation de l'art et du côté de sa désacralisation – bref, tout ce que l'auteur de la *Boîte verte* appelle, d'une expression que le poète du Livre aurait pu endosser, « l'ironisme d'affirmation »<sup>58</sup>.

La relative proximité des interventions critiques du poète et de l'artiste porte peut-être bien, en seconde hypothèse, le signe d'une mise en crise générale du système de l'esthétique moderniste, axée en gros depuis Courbet ou Manet comme depuis Baudelaire ou Flaubert sur le double credo de l'artiste créateur et de l'œuvre trouvant en l'originalité de sa propre construction formelle sa seule finalité légitime. En temps de crise du vers, Mallarmé entrevoit, on l'a souligné, la dislocation de ce système, du fait de l'exaspération des différences individuelles et de la prolifération des codes de substitution à prétention rationnelle déclenchées par l'effraction du vers libre ; Duchamp, lui, est contemporain, et partie prenante, de la naissance des avant-gardes, porteuses d'une contestation radicale des principes de gratuité, d'individualité créatrice et d'autonomie sur lesquels repose toute l'esthétique moderniste. Sous cet aspect, le poète et l'artiste en rupture avec leur propre pratique non seulement encadreraient la phase de gestation de l'avant-gardisme mais pourraient bien avoir incarné chacun, en se faisant le porteur dans son champ d'intervention spécifique d'une démarche et d'une disposition d'esprit portées à la radicalité ironique, une même période d'interrègne, d'hésitation entre deux états du système artistique.

Second aspect de la même question : à supposer que la prise de conscience structurellement empêchée par le fonctionnement du champ artistique et littéraire que nous avons cru reconnaître à Mallarmé comme à Duchamp ait été possible – et il semble bien, à la lumière des textes et des démarches que nous avons examinés, que tel a bien été le cas – doit-on prêter à l'un comme à l'autre cette sorte de cynisme dont le sociologue des *Règles de l'art* a fait valoir qu'il devrait être la contrepartie d'une expérience esthétique vécue comme « supercherie consciente »<sup>59</sup> ? Force en tout cas est d'observer qu'à cette « mystification cynique » Mallarmé et Duchamp ont échappé par une semblable attitude de renoncement, renoncement au grand art, qui aura porté l'un à se mettre en disponibilité de la Poésie (baisse du rythme de production, et production pour l'essentiel de poèmes de pure circonstance) et à se consacrer entre les murs opaques de son laboratoire à un grand Œuvre impossible (le Livre resté à l'état d'ébauches presque exclusivement techniques) et qui, de même, aura porté l'autre à sonner le glas de la peinture rétinienne, à laisser dans un « inachèvement définitif » la *Mariée* avant de renoncer à toute activité proprement artistique, pour se

<sup>58</sup> *Écrits*, p. 46.

<sup>59</sup> Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 380.

livrer à des expériences d'art cinétique et aux significatives voluptés du jeu d'échec. Sans trop solliciter le fait troublant que tous deux achèvent leur carrière sous le signe non seulement du jeu, mais d'un jeu (d'un côté le jeu de dés, de l'autre le jeu d'échec), comment ne pas verser au dossier ouvert ici que chacun d'eux à sa manière se saborde, comme s'il s'agissait là du prix payé à l'opération de désacralisation de l'art qu'il a cru devoir mener, comme si, ayant « [cessé] de confondre son être avec celui de la parole »<sup>60</sup>, il n'y avait pas eu d'autre voie pour lui que celle du suicide symbolique pour maintenir envers et contre tout, y compris contre soi-même, la croyance dans la valeur suprême d'un art posé en Absolu. Chez Mallarmé comme chez Duchamp, quelque forte qu'ait été leur commune position d'incrédulité esthétique, le renoncement à l'art serait ainsi la dernière marque, résiduelle, paradoxale, de leur foi en l'art – tant il semble vrai, comme le remarquait Renan, que « la foi a ceci de particulier que, disparue, elle agit encore »<sup>61</sup>.

### Post-scriptum

Duchamp, en 1955, à la fin de son entretien avec James Johnson Sweeney : « J'aime le mot "croire". En général, quand on dit "je sais", on ne sait pas, on croit. Je crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu. Par elle seule il peut dépasser le stade animal parce que l'art est un débouché sur des régions où ne dominent ni le temps, ni l'espace. Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois »<sup>62</sup>.

Mallarmé, le 8 septembre 1898, quelques heures avant sa disparition dans un second spasme d'étouffement, dans un billet griffonné en hâte à l'intention de sa femme et de sa fille au sujet du « monceau demi-séculaire de [ses] notes » : « Brûlez [...], il n'y a pas là d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. Ne soumettez même pas à l'ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et, vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau »<sup>63</sup>.

La croyance a ceci, en effet, de particulier que, même disparue, elle ne dispense pas de vouloir préserver la pure beauté de la croyance naïve.

<sup>60</sup> Roland Barthes, *art. cit.*, p. 1280.

<sup>61</sup> Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1973, p. 53.

<sup>62</sup> *Écrits*, p. 185.

<sup>63</sup> *O.c.*, p. 821.