

Stephen URANI

Le texte du portrait

Notice biographique

Stephen Urani est docteur en philosophie. Il a soutenu en décembre 2012 une thèse intitulée *Le Moindre-Auteur*, dirigée par le Professeur Bernard Sève, qui vise à expliquer que l'auteur est apte à anticiper l'opération critique auctoricide en déléguant volontairement des pouvoirs auctoriaux à son destinataire. Il est rattaché au laboratoire STL de l'Université de Lille 3, laboratoire de recherche affilié au CNRS (UMR 8163). Il est chargé de cours pour le département d'Arts Plastiques de l'Université de Lille 3 et pour l'école d'ingénieurs HEI. Il s'intéresse tout particulièrement aux liens entre la philosophie, la littérature, la peinture et le cinéma.

Résumé

Et si le peintre, alors qu'il présente un portrait d'écrivain, *donnait à lire* dans sa toile ? Nous pourrions alors nous demander ce que signifie peindre un auteur. Est-ce l'homme *biographique* qu'il s'agit de révéler ? Son visage ? Son moi profond ? Met-on en scène un jeu de fantasmes auquel son seul nom donne lieu ou bien, convient-il de présenter plutôt une *lecture picturale* de son œuvre ? Dès lors, la peinture, avec ses propres moyens, s'occupe de ce qui fait littérature ou poésie. L'enjeu de cet article est de montrer qu'au-delà des partis pris artistiques, il est possible que se joue quelque chose qui ne soit pas tout à fait l'œuvre du peintre. Comme si le spectateur venait activer, ou actualiser, ses lectures dans le contenu du tableau. Ce contenu, en plus d'être diégétique, deviendrait alors littéraire. *Le Portrait de Stéphane Mallarmé* que signe Édouard Manet est pour nous une excellente illustration. Qu'y a-t-il sur le mur, derrière Mallarmé ? Et ce livre, est-il si anodin ?

Abstract

And if the painter, while presenting a writer's portrait, "gave reading" in his canvas. What is it to paint an author? Is it the "biographical" man that should be revealed? His face? His "inner self"? The game of fantasy which arises from his sole name? Or else, would it be more appropriate to present a "pictorial reading" of his work (that painting, in its own means, deals with what makes literature or poetry)? The issue of this article is to show that beyond artistic biases, it is possible that something is at play and that it is not quite the painter's artwork. As if the viewer was activating, or actualizing, his readings in the content of the canvas. This content, in addition to being diegetic, would then become literary. The "Portrait of Stéphane Mallarmé" that signs Édouard Manet is for us an excellent

illustration. What is there on the wall, behind Mallarmé? And this book, is it so trivial?

Mots-clés : Stéphane Mallarmé, Édouard Manet, Pierre Bayard, Georges Bataille, Peinture, Portrait, Poésie.

Keywords : Stéphane Mallarmé, Édouard Manet, Pierre Bayard, Georges Bataille, Picture, Portrait, Poetry.

Introduction

À l'auteur de cet article, on ne prêterait aucune compétence particulière touchant aux travaux ou aux biographies d'Édouard Manet et de Stéphane Mallarmé. Mais c'est pourtant de la toile que celui-là consacre à celui-ci qu'il sera question, c'est-à-dire du très fameux *Portrait de Stéphane Mallarmé* par Édouard Manet (1876, huile sur toile, 27x36 cm, Paris, Musée d'Orsay). Ce qui, peut-être, légitimera le texte qui suit, c'est le décalage qu'il cherche à produire. Dans un premier temps, pour voir¹, nous essaierons de défendre l'idée que ce tableau, s'il est consacré à quelque chose, l'est sans doute moins à *Mallarmé-l'homme*, qu'à une certaine idée de l'effet produit par sa poésie. Et, c'est important, nulle prétention à une quelconque vérité ne primera ici. Il nous importe de dire quel gain esthétique nous obtenons, nous qui apprécions à la fois la peinture et la littérature, si d'aventure nous faisons en sorte que notre regard soit une rencontre des deux.

En d'autres termes, notre regard peut-il être *littéraire* ou peut-il y avoir un *texte du portrait* que notre goût ou que notre attention se chargerait d'actualiser ?

Sans doute aurait-il fallu s'attarder en premier lieu sur ce qui fait que cette toile est si belle. Sur un charme étrange, sur une ambiance, sur le choix des couleurs, qui, de toute évidence, sont liés au modèle Mallarmé. Mais, rapidement, la gêne s'installe, car on entend mal ce que signifient dans la toile ces huit lettres qui font « Mallarmé ». À quoi ce mot ou ce nom renvoient-ils ? Est-ce de l'homme biographique dont nous parlons ? Et si oui, comment penser que la toile puisse avoir pour nous un intérêt autre que la simple dimension anecdotique de la manière dont Manet considérait son ami ? Peut-être alors, aurait-il aussi fallu s'attarder sur la relation d'amitié entretenue par les deux hommes ou sur leurs convergences esthétiques. D'autres l'ont déjà fait et nous nous en soucierons donc aussi peu que possible.

Pour échapper aux fantasmes que ces deux noms glorieux mettront inmanquablement dans notre regard, choisissons

¹ Nous pourrions, avec malice, aller jusqu'à reprendre le narrateur du « Mauvais vitrier » : « [...] *pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée*, pour se contraindre [soi]-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement [...] » (BAUDELAIRE, 1938 : 415, nous soulignons).

d'assumer pleinement notre ignorance des circonstances historiques, artistiques et amicales qui font que cette toile est peinte en 1876. Voilà qui nous permettra de l'observer avec un parti pris, sans doute discutable, mais avantageux à bien des égards. Ce sera un examen avec à l'esprit, c'est-à-dire dans l'œil, quelques-uns des principes poétiques mallarméens. Il nous suffit pour cela d'effectuer une opération à la fois simple et radicale : oublier, contester s'il le faut, le titre du tableau. Voilà notre affaire : le temps de lire les lignes qui suivent, le lecteur ne sera plus confronté au *portrait* de Stéphane Mallarmé. Si l'écrivain en restera le modèle, il ne sera plus le sujet du tableau.

1. Le nom de l'auteur

Il nous faut, pour commencer, effectuer un petit détour par cet ouvrage récent de Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?* (2010). Le grand mérite de ses vues est de nous convaincre que si l'auteur (en tant que personne, « moi profond » ou auteur imaginaire) participe de la lecture, la guide ou l'informe, il n'en est pas moins un obstacle car il lui impose un pôle d'analyse auquel il est malaisé de se soustraire, à moins de le remplacer, voire de nier son nom. Et Pierre Bayard énonce trois raisons de modifier l'auteur.

D'abord, la fidélité à son égard est toujours fautive, car nous ne saurions avoir assez d'éléments sur lui pour prétendre le connaître vraiment. Et il est vrai que « l'essentielle imperfection » de sa biographie rend vaine toute prétention à vouloir faire de sa vie l'unique clé du texte.

Ensuite, l'erreur dans l'attribution d'un texte à un auteur peut se révéler riche en surprises, et mieux, en découvertes. L'erreur a l'inestimable avantage de nous sortir du protocole ou de la tradition. Elle est une puissance de déplacement, et en cela permet des changements de perspectives pour peu qu'elle soit assumée.

Enfin, remplacer un auteur par un autre, c'est être créatif car du texte émergent de nouvelles significations, des saillances imprévues, quasi inexistantes sans cette opération.

Pierre Louÿs affirme, dès 1919, dans *L'Intermédiaire des chercheurs et des curieux*, que Corneille serait l'auteur d'un certain nombre de pièces signées Molière. Il avance pour cela différents arguments qui, à vrai dire, nous importent peu ici. Ceux-ci sont repris et développés depuis par les défenseurs de cette thèse dont le

moins que l'on puisse dire est qu'elle déchaîne les passions. Aussi, inutile de se prononcer sur la véracité ou non de la révélation. Mais nous disons avec Pierre Bayard qu'il est très plaisant, en effet, *d'imaginer* Corneille en auteur de *Dom Juan*. Le héros de la pièce apparaît dès lors sous son jour le plus noble (à savoir celui d'un être digne, résolu et constant comme le sont Rodrigue ou Horace), et la question des déchirements intérieurs, chère à Corneille, se retrouve chez les personnages secondaires, plus présents par là même, leur conférant ainsi une nouvelle épaisseur.

Avoir changé l'auteur, l'imaginer seulement, c'est déjà modifier sa lecture car le texte est devenu *autre*. Procéder à un tel échange, c'est casser le cliché d'un Corneille principalement auteur de tragédies. Mais dans un même mouvement, la pièce *Dom Juan* paraît déjà moins comique. Sans être tout à fait émancipé, le texte est clairement multiple. Passons cependant sur les détails d'un argumentaire que Bayard développe de manière stimulante, et récupérons sa démarche intellectuelle pour le sujet qui nous occupe. Nous observons le *Portrait de Stéphane Mallarmé*, nous sommes sensibles à sa finesse et à son mystère. Mais si les œuvres changeaient de titre ? Et si notre toile, soudainement, s'intitulait : *La Poésie de Stéphane Mallarmé* ?

D'emblée, notre position change. Nous étions simples spectateurs et nous sommes subitement convoqués comme lecteurs. Observateurs toujours, mais lecteurs aussi, sans hiérarchisation de l'un et de l'autre. Il nous faut aller chercher dans la toile le texte mallarméen ou bien les principes poétiques qui le conditionnent. Pierre Bayard affirme, et c'est très convaincant, que changer le nom de l'auteur c'est s'offrir une occasion de voir un texte nouveau apparaître (BAYARD, 2010). Pourquoi ne pas accepter dans la foulée que changer le titre de la toile, c'est guider le regard autrement et modifier très sensiblement l'attitude de son destinataire, au point que de l'image, *les détails* apparaissent différemment ?

Voici un premier élément frappant : la figure du poète reste centrale, mais cette centralité n'est plus que spatiale. Dorénavant, le titre devient clair. Ce tableau s'intitulant *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, considérons que tout ce qui n'y est pas Mallarmé lui-même a donc à voir avec sa poésie. Dès lors, l'attention quitte le personnage avachi et va se concentrer sur les autres éléments du tableau que nous divisons en trois catégories distinctes qui se font écho : le livre ouvert, les tissus et le mur.

2. Le livre

C'est ce livre étrange, tenu par trois doigts et auquel le poète ne semble pas porter une attention majeure, qui retient en premier lieu notre regard. C'est un livre, c'est presque certain, puisque l'épaisseur ne trompe pas ici. À moins qu'il ne s'agisse seulement d'un assemblage de feuillets car rien ne nous assure de la présence d'une reliure. Mais dans ce cas, ce n'est plus *un livre*, mais *Le Livre*.

Stéphane Mallarmé eut un projet d'ampleur stupéfiante. Il s'agissait de réaliser ce qu'il nommait le *Livre*, objet littéraire sans précédent mais qui n'aboutit jamais, et pour cause. L'œuvre devait être objective, refléter le monde et remplacer les religions. Paul Valéry lui-même, ne déclare-t-il pas ce projet « par définition irréalisable » (MONDOR, 1957 : XXIV) ? En 1891, Mallarmé affirme dans un entretien que « [...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (MALLARMÉ, 1891 : 65). Quatre ans plus tard, il le reformule ainsi, à l'occasion d'un article pour la *Revue Blanche* : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (MALLARMÉ, 2003 : 224).

S'il n'y a qu'un livre dans un tableau intitulé *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, alors il va de soi que ce livre ne peut être que le Livre. D'autant que le projet date au moins de 1866 et qu'il est impossible que Mallarmé ne s'en soit pas longuement entretenu avec son ami Manet. Songeons qu'ils se connaissent depuis trois ans, qu'ils conversent de façon quasi-quotidienne, que l'année précédente ils ont publié un petit livre de dix pages dans lequel se trouve le *Corbeau* d'Edgar Poe, sa traduction par Mallarmé ainsi que des illustrations de Manet. En 1876, l'année du tableau qui nous occupe, Mallarmé publie *L'Après-midi d'un faune*, et Manet en réalise le frontispice et les ornements typographiques. Si leur amitié est grande, leurs échanges et collaborations affinent encore cette intimité.

Et puis, ce qui est donné à voir de ce livre ne consiste qu'en absence de mots. Les pages, sans être tout à fait blanches, sont en tout cas dépourvues d'inscriptions. N'est-ce pas là une claire symbolisation de son impossibilité ? Sans doute faut-il voir dans cette nonchalance du poète, ce cigare qui fume tout seul, ces yeux dans le vague entre rêverie et lassitude, une attitude face à l'utopie poétique qui n'est pas reconnue comme telle.

Sans compter que la subjectivité est l'obstacle terrible, peut-

être insurmontable, pour qui veut quêter la chose pure, débarrassée des représentations personnelles. Et si la personnalité fait entrave, il en va de même pour la *circonstance*. Alors, de quoi s'agit-il ? Mallarmé oppose aux *œuvres pures* les œuvres de *circonstance*, c'est-à-dire celles qui trouvent dans les occasions leur raison d'être. Quelques quatrains écrits sur un éventail et offerts à une dame forment évidemment un poème circonstanciel. Les poèmes qui précèdent les affres de Tournon, emprunts de lyrisme, en sont autant d'exemples. Avec la circonstance, il y a la contingence, l'ancrage dans le temporel et le rattachement inévitable à l'auteur. Or Mallarmé le dit et le répète, il veut se faire « impersonnel ».

Cette toile nous présente un poète aussi détaché que possible des circonstances. Où sommes-nous ? Dans sa chambre ? Dans le boudoir d'une amie ? Dans l'atelier du peintre ? Que se passe-t-il s'il n'écrit pas (il n'a pas de plume) et s'il ne lit pas (il est trop loin) ? Et quel est l'état affectif du personnage ? Autant de questions qui corroborent cette idée que le poète comme homme est ici sans intérêt, que c'est de *l'homme poétique* dont il s'agit, d'un principe finalement et d'un principe seulement. Le personnage n'est pas isolé comme le sont d'ordinaire les modèles historiques de Manet, et il ne pose pas. Il est, pour ainsi dire, pris sur le vif, surpris par son ami à un endroit où comme individu il n'est plus tout à fait. Il est ailleurs, et cet ailleurs, c'est sa poésie propre. D'où le titre de ce tableau : *La Poésie de Stéphane Mallarmé*.

3. Les tissus

Venons-en aux tissus. Sans doute n'y aurions-nous pas prêté attention si Manet avait réalisé le portrait de son ami. Mais selon l'indication du titre rétabli désormais par nos soins, nous savons qu'un élément ne saurait être ici uniquement ornemental. De même que tous les mots du vers importent, et tout particulièrement dans le vers mallarméen, chaque touche de peinture doit ici faire sens.

Dans son livre intitulé *Manet*, publié en 1955, Georges Bataille écrit à propos de notre toile : « L'éloquence de cette image est discrète, mais cette image est éloquente. Ce portrait *signifie* : il signifie ce que signifie Mallarmé » (BATAILLE, 1983 : 104-110). Il ajoute un peu plus loin :

Ce regard évasif, en un sens tournant comme une *fugue* dans la

chambre, ce visage que l'absence de fini libère de la pesanteur, cette attention glissante, pourtant puissamment attentive, et ce calme vertige, serait-ce l'émotion de Manet, que Manet traduit sur la toile ? Il se peut, mais auparavant, ces formes rigoureuses, dont l'essence est l'ondulation du vol et la rapidité de l'oiseau, ces sévères harmonies de bleus pâles s'associent sur la toile à Mallarmé. Le jeu n'est pas seulement celui des formes et des couleurs, qu'exalte un frémissement du peintre : ce jeu est l'expression de Mallarmé (BATAILLE, 1983 : 110).

Georges Bataille écrit sur la peinture de Manet, il parle donc de Manet, mais c'est là un trait que nous pouvons ignorer pour mener à bien notre analyse. En revanche, l'usage de la « fugue », cette forme musicale basée sur le contrepoint et dont Bach fut et reste le grand modèle, est extrêmement intéressant pour nous ici. Sans se soucier de musique, rappelons que la fugue est ainsi nommée parce qu'elle donne le sentiment que le thème ou le sujet *fuit* de la main droite à la main gauche par exemple, ou bien d'une voix vers l'autre, comme en canon, ou encore du hautbois vers le basson.

Opportunément nommé *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, ce tableau donne effectivement l'impression d'un contrepoint et d'un jeu de circulation entre l'homme et son environnement sans que l'œil puisse trouver le repos. Inlassablement renvoyé de l'un à l'autre, il peine à se fixer. Il y parvient enfin lorsque la composition a été repensée, et en accord avec la poésie du Maître. Cette opposition entre l'agrément visuel et le goût poétique, une fois résolue, trouve un équivalent dans la « fugue » évoquée par Georges Bataille.

Les tissus (peut-être faudrait-il dire *le tissu*, tant paraissent semblables le coussin et le drap du lit) entraînent le regard dans un mouvement qui nous éloigne de Mallarmé pour nous y ramener sans cesse. De l'homme vers le coussin qui lui sert de dossier, puis vers le lit et le Livre, puis vers le mur (par la médiation de la fumée), puis vers Mallarmé à nouveau. Bataille dit : « Le jeu n'est pas seulement celui des formes et des couleurs [...] : ce jeu est l'expression de Mallarmé ». Mais l'expression de Mallarmé, bien sûr, ce n'est pas Mallarmé qui s'exprime, c'est *une expression de ce qu'est Mallarmé*.

Nous comprenons alors parfaitement la suite du propos de Bataille :

*L'artiste, s'il est Mallarmé, est la présence de l'art, l'absence de lourdeur, rien de plus. Lorsque Manet peignit le *Portrait de Mallarmé*, pouvait-il détruire la signification du sujet qu'il avait*

choisi ? Mais le sujet lui-même était la poésie, dont la pureté est la fuite éperdue des ombres, et qui laisse transparaître l'irréel (BATAILLE, 1983 : 110).

Nous nous plaisons à conjecturer que ce qu'a senti Bataille, nous l'aurions tous *vu* si d'aventure la toile portait le nom dont elle est rebaptisée pour les besoins de cet article : *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Et cette fugue, c'est bien le mouvement poétique lui-même ; la manière dont nous lisons, avec cette dépendance à l'auteur comme interlocuteur imaginaire, qui tout à la fois filtre notre lecture et en est une sorte d'aboutissement. Mallarmé n'échappe pas plus aux circonstances d'écriture que nous n'échappons aux circonstances autoriales. En signifiant ce que signifie Mallarmé, cette image donne à ressentir nos lectures et leur auteur indissociablement mêlés.

Par ailleurs, et pour valider à la fois les dires de Bataille et notre proposition, lisons ce passage célèbre d'une lettre que Mallarmé adresse le 30 octobre 1864 à son ami Henri Cazalis : « [...] j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* » (MALLARMÉ, 1998 : 663).

Il se peut tout à fait que Manet, ne pouvant peindre à la lettre *la poésie de Mallarmé*, se résolut alors à peindre l'effet qu'elle produit. Relisons les deux premiers quatrains du « Tombeau de Charles Baudelaire » :

Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole Anubis
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche
Essuyeuse on le sait des opprobres subis
Il allume hagard un immortel pubis
Dont le vol selon le réverbère découche (MALLARMÉ, 1992 : 61).

Assurément, il est difficile d'expliquer pourquoi cela fonctionne si bien. Comme très souvent dans la poésie de Mallarmé, on s'aperçoit que l'enjeu n'est pas le sens. Les mots s'épousent pour composer un premier niveau d'appréhension qui touche au champ de l'impression en passant d'un tournemain à celui de la signification. D'ailleurs, il n'est pas plus aisé de dire pourquoi le

portrait, que ce soit celui du poète ou de sa poésie, nous fait une si franche impression. Et ce qui nous intéresse, c'est qu'il s'agit du même type d'efficacité. Il faut avoir un peu lu Baudelaire pour prendre la pleine mesure de son « Tombeau » par Mallarmé. De la même manière, il faut avoir un peu lu Mallarmé pour prendre la pleine mesure de son portrait par Édouard Manet.

Les tissus assurent donc le mouvement et dynamisent la toile sur un mode similaire à celui de notre lecture. Et ils le font avec l'aide de notre troisième catégorie d'éléments : le mur et ses motifs.

4. Le mur et ses motifs

L'effet de mouvement est encore plus saisissant ici. On peut distinguer les simples traces sur la gauche qui ont l'air de feuilles mortes et de branches volantes, un papillon ou un petit oiseau en haut à gauche, et sur la droite, à partir de ce qui est sans doute l'exact milieu de la longueur supérieure du tableau, là où les cheveux de Mallarmé se séparent en deux, des branches et des feuilles vertes cette-fois-ci, et dont on se demande si quelques-unes ne se fondent pas, en-dessous, dans le coussin. Nous voyons ici la part la plus clairement *textuelle* de l'image. Aucune tapisserie n'étant décorée de manière aussi chaotique, et le mouvement étant si nettement évoqué ; ce mur est à la fois le refus de la représentation et la force de la suggestion. Ce mur ôte, à lui seul, toute possibilité de fixer la scène, d'y lire une situation. Et les éléments qui le recouvrent possèdent une force d'attraction qui les singularise et les fait valoir comme éléments autonomes. Ils jouent entre eux de la même manière que les mots dans les poèmes de Mallarmé, et tout particulièrement dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

Cette *relecture* de la toile, cette tentative de *lire dans le peint* ou bien de *regarder comme si c'était écrit*, nous la croyons légitime parce qu'elle croise et redéploie un aspect de l'ambition mallarméenne. Pierre-Henry Frangne relève dans le *Coup de dés* la « dimension picturale et visuelle du poème comme tableau animé et abstrait où des images passent sans s'arrêter au sein d'une "conflagration" relevant de la "tempête" et du feu d'artifice » (FRANGNE, 2010 : 217).

Répondant en 1891 au journaliste Jules Huret, Mallarmé dira :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui

constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements (MALLARMÉ, 1891 : 60).

Conclusion

Regarder cette toile avec une orientation littéraire, c'est voir sur le mur la mobilité des mots, l'instabilité du sens et l'implication lectorielle nécessaire face au poème mallarméen. C'est approcher le suggéré poétique par un suggéré pictural. La peinture, avec ses moyens propres, s'occupe de ce qui fait poésie, et nous, spectateurs, venons actualiser un contenu poétique en plus d'un contenu diégétique. Jacques Roubaud écrivait justement que « la poésie est un genre que l'on s'évertue à voir là où il n'est pas – dans un coucher de soleil, dans le slam, dans les convulsions scéniques d'un artiste – et à ne pas voir où il se trouve : dans un tête-à-tête du poète avec la langue » (ROUBAUD, 2010 : 22). Il n'est pas question de déclarer que cette toile est poétique, c'est-à-dire de réduire la poésie à un adjectif bien arrangeant. Non, la poésie est uniquement affaire de poèmes. Nous avons voulu affirmer ici, que, certes, il y a là, d'abord, un poète, rêveur ou épuisé, mais il y a aussi matière à retrouver quelques vers ou l'impression qu'ils ont produite en nous. Voici donc une invitation à être spectateur *et* lecteur. Sous un certain rapport et par la médiation de cette œuvre (comme de bien d'autres, sans doute), écriture et peinture se mêlent et s'alimentent en nous, pour nous et par nous.

Finissons-donc par deux exemples d'alimentations réciproques. Peut-être les vers qui suivent prennent-ils une coloration nouvelle lorsqu'on les fait *jouer* avec le tableau de Manet. Et peut-être notre belle toile y gagne-t-elle dans cette mise en relation. Ce qu'il y a de certain, c'est le gain esthétique pour nous qui tâchons de voir en lecteur, ou bien de lire en spectateur.

D'abord, le premier vers de « Brise marine » :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres (MALLARMÉ, 1992 : 22).

Ou encore :

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,

Et, dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long bâillement (MALLARMÉ, 1992 : 14).

Bibliographie

- BATAILLE G., 1983, *Manet*, Genève : Skira.
- BAUDELAIRE C., 1938, « Le mauvais vitrier », *Le Spleen de Paris*, Paris : Pléiade.
- BAYARD P., 2010, *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris : Minuit.
- FRANGNE P.-H., 2010, *De la lettre au Livre*, Marseille : Le mot et le reste.
- MALLARMÉ S., 1891, « Symbolistes et décadents », *Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret*, Paris : Bibliothèque-Charpentier.
- MALLARMÉ S., 1992, *Poésies*, Paris : Gallimard.
- MALLARMÉ S., 1998, « À Henri Cazalis », *Œuvres Complètes I*, Paris : Gallimard.
- MALLARMÉ S., 2003, « Le Livre, instrument spirituel », *Œuvres Complètes II*, Paris : Gallimard.
- MONDOR H., 1957, « Préface », dans SCHERER J., *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris : Gallimard.
- ROUBAUD J., 2010, « Obstination de la poésie », *Le Monde diplomatique*, n° 670.
- THIBAUDET A., 1926, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris : Gallimard.