



HAL
open science

No title

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

| Jean-Nicolas Illouz. No title. Po&sie, Belin, 2020, pp.211-222. hal-03691072

HAL Id: hal-03691072

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03691072>

Submitted on 8 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NOLI ME LEGERE

Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Michalis Pichler, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Jean-Nicolas Illouz

Belin | « Po&sie »

2020/2 N° 172-173 | pages 211 à 222

ISSN 0152-0032

ISBN 9782410017236

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-poesie-2020-2-page-211.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Noli me legere

Stéphane Mallarmé, Marcel Broodthaers, Michalis Pichler,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

Jean-Nicolas Illouz

En décembre 1969, Marcel Broodthaers, « artiste-homme de lettres » ainsi qu'il se désigne lui-même, organise à la galerie Wide White Space d'Anvers et à la Galerie Michael Werner de Cologne une *Exposition littéraire autour de Mallarmé*. Thierry Roger, dans le livre issu de sa thèse, *L'Archive du Coup de dés*, en a parfaitement analysé et commenté le dispositif, dont on peut voir une reproduction dans le catalogue de l'exposition *Marcel Broodthaers au Jeu de Paume* en 1991¹.

L'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* met en scène une « transposition d'art » d'un genre nouveau, qui change – selon le jeu d'une réflexion ironiquement « littérale » – le « Poème » de Mallarmé en « Image » : les mots sont remplacés par des traits noirs, dont la disposition et l'épaisseur sont calquées sur la disposition des lignes et la taille des corps typographiques. Le « modèle » de ce que Broodthaers nomme une « image approximative » est l'édition du *Coup de dés* publiée à la NRF par la Librairie Gallimard en 1914 : la page de couverture, en rouge et noir, caractéristique de la collection Blanche, est reproduite avec des variations, d'abord inaperçues, qui cependant changent tout : le nom de Marcel Broodthaers remplace celui de Stéphane Mallarmé ; le sous-titre est « Image » et non plus « Poème » ; le sigle de la NRF a disparu, et la mention de la Librairie Gallimard est remplacée par celle de la Galerie Wide White Space à Anvers et de la Galerie Michael Werner à Cologne. Cette nouvelle « édition » du *Coup de dés* est elle-même déclinée en trois versions : – une version, tirée en 10 exemplaires, constituée de 12 plaques en aluminium anodisé reproduisant les 12 doubles pages du poème (sans la page de titre, mais avec une première plaque vierge) ; – une version, tirée en 90 exemplaires, disposée sur papier mécanographique transparent ; – une version « catalogue », tirée sur papier blanc opaque en 300 exemplaires. Le nombre d'exemplaires des deux premières versions (10 et 90 exemplaires) n'est pas indifférent : il reproduit « à l'identique » le tirage de l'édition « originale » de 1914, dont 10 exemplaires hors commerce ont été imprimés sur papier Monval, et 90 exemplaires sur vélin d'Arches.

À ce premier « pli » réflexif, qui change le « Poème » en « Image », s'en ajoute un second : l'image est incluse dans son « exposition », elle-même conçue et réalisée par Marcel Broodthaers. L'art inclut de la sorte en son « dedans » le « dehors »

1. Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 723-751 ; *Marcel Broodthaers*, catalogue de l'exposition de la galerie nationale du Jeu de Paume, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1991 (catalogue publié sous la direction de Catherine David et Véronique Dabin), p. 138-141 ; Jean-François Chevrier (avec la collaboration d'Élia Pijollet), *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé*, Musée des beaux-arts de Nantes, Hazan, 2005, p. 275-283 ; Jacques Rancière, *L'Espace des mots : de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, Musée des beaux-arts, 2005 ; – Jean-Philippe Antoine, *Marcel Broodthaers. Moule, muse, méduse : un essai critique en sept coups*, Dijon, Les Presses du réel, 2006. Notre étude doit beaucoup à l'étude de ces livres.

qui l'inscrit d'abord dans le champ social. Rien ne manque en effet au dispositif de la galerie ni au rituel (ou à la « cérémonie », dirait Mallarmé) de l'exposition : Broodthaers a composé le carton d'invitation – *Marcel Broodthaers à la Deblidou/S : Exposition littéraire autour de Mallarmé* – en indiquant au recto l'adresse de la galerie Wide White Space, avec, en regard, le portrait de Mallarmé tel qu'il figure sur la page de couverture de l'édition Henri Mondor dans la Bibliothèque de la Pléiade, et en laissant au recto, en regard de ce même portrait, le carton blanc pour y ajouter l'adresse du destinataire. Broodthaers a composé en outre un dossier de presse minimal, sous la forme d'une lettre ouverte à des amis, où il indique sa dette à l'égard de René Magritte, et où il fait remarquer le trait « lacanien » de la rature qu'il opère sur le signifiant¹. Il a réglé enfin la scénographie de l'exposition : le sol de la galerie est peint en noir, les murs en blanc ; trois vestes sont accrochées sur le panneau de gauche et sont recouvertes du texte d'*Un coup de dés* écrit à la craie ; sur le panneau du fond, sont suspendues quatre plaques en plastique, chacune figurant une pipe associée aux lettres de l'alphabet, – clin d'œil, nous y reviendrons, au tableau de Magritte intitulé *La Trahison des images* représentant une pipe avec pour légende « Ceci n'est pas une pipe ». Sur les murs latéraux, des planches blanches fixées en guise de présentoir permettent d'exposer, à droite, les 12 plaques de la version en aluminium anodisé, et, à gauche, un exemplaire de la version sur papier mécanographique transparent, à feuilleter par le public, ainsi qu'un exemplaire de la version originale de l'édition de 1914, prêtée par un ami bibliophile. Parallèlement, un magnétophone noir, dans un coin du mur de droite, diffuse une récitation du poème enregistrée par Broodthaers lui-même : elle est répétée six à sept fois selon des versions vocales différentes ; elle est précédée de trois coups, comme au théâtre avant le lever du rideau ; et elle est suivie de simples bruitages, qui projettent Mallarmé aux avant-gardes de la poésie bruitiste. Poème, Image, Son, ce *Coup de dés* « multi-supports » semble ainsi se décliner en autant de « produits dérivés », écrit Thierry Roger² ; et, en s'exposant, l'œuvre questionne les procédés de reproduction et les processus de légitimation qui la changent, malgré qu'elle en ait, en « bien culturel ».

Le poème se réfléchit en son image ; l'image, en s'exposant, expose l'exposition elle-même ; et le geste de Broodthaers vaut tout à la fois, nous dit Thierry Roger, comme une « réduction formaliste » du poème de Mallarmé, une « œuvre conceptuelle », une « réification critique », une « démythification ironique », un « détournement néo-dadaïste », un « recyclage post-moderne »³...

Dans tous les cas, il importe de comprendre comment Marcel Broodthaers accentue le geste de Mallarmé, jusqu'à le retourner contre lui-même, – en mettant en regard de l'icône de la modernité poétique, que fut en effet Mallarmé (tel qu'en lui-même son historicité le change), le nouvel icône d'une postmodernité artistique, que Broodthaers expose en se réfléchissant lui-même dans le miroir de Mallarmé.

1. Texte reproduit par Thierry Roger, *op. cit.*, p. 1021-1022.

2. Thierry Roger, *op. cit.*, p. 736.

3. Thierry Roger, *op. cit.*, p. 734.

D'un espace l'autre

Le changement porte d'abord sur la nature même de l'espace dans lequel l'œuvre « a lieu ». En remplaçant les mots du poème par autant de traits en noir sur blanc, Broodthaers accentue la dimension visuelle du langage chez Mallarmé, mais au point d'effacer le langage lui-même, en sorte que ce nouveau *Coup de dés*, transformé en « image », accuse plutôt l'incommensurabilité de deux espaces : celui, lisible, des signes, et celui, visible, des formes, – l'un l'autre, distincts mais réunis dans le poème de Mallarmé, se voyant dissociés dans la transposition de Broodthaers.

Mais de quel espace s'agit-il dans le poème de Mallarmé ?

Toute la nouveauté, écrit Mallarmé, découle d'un « espacement de la lecture », – où les « blancs », dispersés, disséminés et insinués dans le corps même du texte au lieu d'être relégués en ses marges, « assument l'importance, frappent d'abord¹ ». Là, entre le visible et le lisible, le jeu nouveau de la typographique, donne à la lettre son « expansion totale² ».

Les premiers lecteurs ont souligné cette révolution par laquelle le langage, en faisant apparaître la spatialité qui le contient, trace le « dessin », « à nu », de la « pensée ». « Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace », écrit Paul Valéry, pour qui le poème, conçu comme un « album d'imagerie abstraite » et comme le « spectacle idéographique d'une crise ou aventure spirituelle », élève la page à « la puissance du ciel étoilé »³. L'espace du poème est donc d'abord, pour Paul Valéry, celui de la « page », révélé dans sa « superficialité », et surimposé à la « lecture linéaire » : « c'était, écrit Valéry, enrichir le domaine littéraire d'une deuxième dimension », – une dimension « tabulaire » sous-tendant et subvertissant la logique discursive du langage.

Pour autant, le déploiement « spacieux⁴ » (plus que « spatial ») du *Coup de dés* ne se laisse pas rabattre tout uniment sur l'espace bidimensionnel du tableau. Mallarmé, d'ailleurs, décrit moins l'espace de la « page », que celui, plus spécifiquement linguistique, de la « phrase », dont le déroulement – poursuivi, « en gros caractères [...] à emplacement gradué », avec « autour », « des groupes » moindres formant « un semis de fioritures⁵ » – invente moins une « surface » qu'un « volume ». La « deuxième dimension » remarquée par Valéry en suppose donc une « troisième » découlant de l'enchâssement, au sein de la phrase, de « motifs » de « niveaux » différents, – avec le motif « prépondérant », un autre « secondaire », et d'autres « adjacents », écrit Mallarmé⁶. Le poème creuse le langage, et

1. « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », OC I, p. 391. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome.]

2. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 226.

3. Paul Valéry, « *Le Coup de dés*. Lettre au directeur des Marges » [1920], dans Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1957, p. 626.

4. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 226 : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »

5. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 227.

6. « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », OC I, p. 391.

y façonne des reliefs, qui font de la phrase un tracé en trois dimensions, allant se scindant, se dispersant, s'étagant, selon un jeu de rapports spatiaux proprement intralinguistiques.

C'est là, pour Maurice Blanchot, la force la plus remarquable du *Coup de dés* que de performer son propre espace¹, pour révéler alors, en acte, l'espace littéraire comme tel. Alors que, dans la prose quotidienne, une phrase se déroule de manière linéaire selon un mouvement uniforme du regard, en va-et-vient, dans *Un coup de dés*, la phrase s'ouvre, et, « par cette ouverture s'étagent, se dégagent, s'espacent et se resserrent, à des profondeurs de niveaux différents, d'autres mouvements de phrases, d'autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon de fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire – logique de subordination – laquelle détruit l'espace et uniformise le mouvement² ». C'est en ce sens que Mallarmé « est le seul écrivain qu'on puisse dire profond », écrit Blanchot : non pas en ceci qu'il réserverait quelque sens ésotérique caché ; mais en ceci qu'il confère à la langue un volume concret, se déroulant selon les rythmes, les hauteurs et les jeux de rapports que l'« espacement de la lecture » « intime » à la page.

En ouvrant de la sorte « l'espace des mots », le poème redonne au langage une force, non pas mimétique, mais figurale³, dans la mesure où elle se joue en un lieu de la langue qui est tout à la fois matériel et mental. La matière du poète n'est ni celle du peintre ni celle du musicien, mais « l'intellectuelle parole à son apogée⁴ ». C'est de cette matière, à la fois sensible et sensée, que Mallarmé tire le pouvoir de réalisation particulier du *Coup de dés* : celui-ci, sur son versant abstrait, est la « figure d'une pensée », en même temps que, sur son versant concret, il « mime », selon les rythmes de la page, « l'allure » d'un « vaisseau » ou le scintillement d'une constellation, tous deux repris à « l'estampe originelle⁵ ». Le « dessin » du poème n'est donc ni celui, immédiatement figuratif, des calligrammes d'Apollinaire, ni celui, purement abstrait, des traits de Broodthaers. Il est une sorte de *schème* entre l'intelligible et le sensible, – prenant place, dans l'histoire de l'art, entre l'abstraction et la figuration, au lieu exact de leur « hymen ».

Qu'en est-il maintenant de l'espace selon Broodthaers ?

« Mallarmé invente inconsciemment l'espace moderne », écrit Broodthaers⁶, qui est contemporain de l'actualité structuraliste du *Coup de dés* dans les années 1960 et qui cite Jacques Lacan. Que Mallarmé invente « inconsciemment » l'espace moderne signifie que les modernités du XX^e siècle ont Mallarmé pour inconscient ; et si l'« image » de Broodthaers réfléchit le « poème » de Mallarmé, c'est dans la proportion inverse où le « poème » de Mallarmé rêve déjà l'« image » qu'il contient. Le *Coup de dés* de Broodthaers vaut alors comme une analyse du

1. Sur l'idée de « performance », voir Mary Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé. The passage from art to ritual*, The Pennsylvania State University, 1993.

2. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; « Folio essais », 1990, p. 321. Sur le Mallarmé de Maurice Blanchot, voir Thierry Roger, *op. cit.*

3. La notion de « figural » est ici empruntée à Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971. Sur le Mallarmé de Lyotard, voir à nouveau Thierry Roger, *op. cit.*

4. *Crise de vers*, OC II, p. 212.

5. Lettre à André Gide, 14 mai 1897, OC I, p. 816.

6. Cité par Thierry Roger, *op. cit.*, p. 1023.

Coup de dés de Mallarmé, – une analyse au sens de sa décomposition en éléments simples, – jusqu'à atteindre cependant, dans un sens alors psychanalytique, un nœud inanalysable entre texte et image, – à « l'ombilic » de l'art.

Déjà, le poème de Mallarmé levait un « refoulement » constitutif de l'écriture, en laissant revenir le visible dans le lisible. L'image de Broodthaers accentue ce mouvement, mais en le portant jusqu'au point où, ironiquement, c'est le visible alors qui refoule le lisible. En accentuant le devenir visible du langage, Broodthaers rend celui-ci littéralement illisible : les traits raturent les mots sur lesquels ils sont d'abord calqués ; l'image ne dévoile au regard le poème qu'au prix de le censurer pour l'esprit ; et le *dit*, en se résolvant dans le *vu*, se voit frappé d'un *interdit*.

Les deux versions imaginées par Broodthaers, la version en aluminium anodisé et la version sur papier mécanographique transparent, exposent de manière différente cette dissociation du lisible et du visible.

Dans les deux cas, les traits qui remplacent les mots, s'ils accentuent le contraste du noir et du blanc présent dans le « dessin » du poème, laissent de côté certaines différences proprement typographiques : ni le choix du Didot, ni l'emploi des caractères italiques ou romains, ni celui des petites ou grandes capitales, ne trouvent d'« équivalents » dans l'image, alors qu'ils participaient pleinement de « l'ébat ¹ » des lettres dans le poème de Mallarmé, en instituant d'autres correspondances, en suscitant d'autres rapports, proches ou lointains, et en participant pleinement à l'établissement de « relations entre tout ² ». Dans l'image, la surface redevient « unanime » dirait Mallarmé ³, et le jeu des traits, unidimensionnel, se réduit à une abstraction simple.

La version en aluminium anodisé déplie horizontalement le « poème » devenu « image », en délivrant les « feuillets », devenus « plaques », non seulement du pli qui « césurait » la double page, mais encore de la reliure constitutive du jeu du Livre. Or, selon Mallarmé, la reliure et le pli sont des indices tangibles de la structure même du livre, maintenue jusque dans les aléas de la parole quand celle-ci se voit projetée hors des « anciens calculs ⁴ » du vers. La mise à plat opérée par Broodthaers supprime ces repères structuraux, et vaut donc comme une « délivrance ⁵ » du livre, ou comme sa « déliaison », sans plus permettre que « le sens enseveli » ne dispose « en chœur des feuillets ⁶ ».

Dans la version sur papier mécanographique transparent, l'aplat de l'image retrouve un simulacre de profondeur puisque la transparence du support laisse deviner un feuillet sous un autre, – Broodthaers ayant toutefois ménagé la possibilité d'intercaler un cache pour annuler cet effet de transparence et rendre à chaque page son unité « superficielle ». Du livre, l'image peut donc « mimer » le « tassement en épaisseur ⁷ ». Elle signale même, dans le geste de Mallarmé, l'avènement virtuel d'une sorte d'hyper-espace textuel, qu'actualiseront plus encore les *Cent*

1. *Le Mystère dans les lettres*, OC II, p. 233 : « la Langue, dont voici l'ébat ».

2. *Quant au livre*, « Le Livre, instrument spirituel », OC II, p. 224.

3. « Une dentelle s'abolit », *Poésies*, OC I, p. 42.

4. *Un coup de dés*, OC I, p. 373.

5. Voir Nicolas Valazza, *La Poésie délivrée : le livre en question du Parnasse à Mallarmé*, Genève, Droz, 2018.

6. *Quant au livre*, « L'action restreinte », OC II, p. 217.

7. *Quant au livre*, « Le Livre, instrument spirituel », p. 224.

mille milliards de poèmes de Raymond Queneau à partir d'une autre logique combinatoire révélée dans la structure du livre. Cependant, dans la mise à plat opérée par Broodthaers, l'épaisseur elle-même découle d'un simple effet de surface, comme sur un palimpseste, ou comme sur un bloc magique, dont Freud (suivi par Derrida¹) fait un *analogon* du fonctionnement de l'inconscient. Une surface sous une autre surface ne suffit pas à faire une profondeur, s'il n'existe pas au préalable un signifiant pour s'y inscrire et faire trace. Si bien que l'image, même en « mimant » la profondeur du livre, transforme « le mystère dans les lettres » en énigme littéralement muette, – « totem », sans « aura », de la post-modernité plastique.

La version sur papier transparent présente une autre caractéristique. Comme l'édition « originale » de 1914, elle comporte une « Préface ». Mais cette « Préface » n'est pas l'« Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* » qu'incluait l'édition de 1914 (et que Mallarmé d'ailleurs ne voulait pas qu'on lût²). Elle devient, dans l'image, le texte même du poème, reproduit mot à mot, mais sans la spatialité qui lui était propre et sans les jeux typographiques qui lui donnaient forme et volume. Dans l'image de Broodthaers deux espaces sont en regard l'un de l'autre : d'un côté, en guise de « pré-face », des mots sans espace ; de l'autre, sur la « face » de l'image, un espace sans mots, quand les mots du poème sont remplacés par des traits. Alors que dans le *Coup de dés* de Mallarmé, le lisible et le visible formaient l'unique face torsadée de quelque ruban de Möbius poétique, dans le *Coup de dés* de Broodthaers, la disjonction des signes et des formes est consommée, et le visible et le lisible sont relégués dans leur espace respectif, en regard l'un de l'autre, mais sans plus aucune commune mesure ni correspondances possibles.

Cette disjonction du lisible et du visible est redoublée en abyme dans le dispositif de l'exposition tel que l'a imaginé Marcel Broodthaers.

Celui-ci, on l'a dit, inclut une allusion au tableau de Magritte, *La Trahison des images*. Pour Magritte, *ceci n'est pas une pipe*, parce que les mots, les images et les choses n'appartiennent pas au même espace et ne peuvent donc pas se rencontrer : ce que l'on voit (une pipe) ne se loge pas dans ce que l'on dit (une pipe), et les formes et les signes ne renvoient pas à ce qui est (une pipe encore) sinon par le jeu d'une « référence » indéfiniment reconduite qui laisse la pipe référentielle hors jeu³. *Ceci n'est pas une pipe* déconstruit de la sorte l'illusion des calligrammes à la manière d'Apollinaire où les mots et les choses semblaient se confirmer mutuellement dans un même espace lyrique réinventé. Broodthaers rejoue le jeu de Magritte, mais en le compliquant : sur quatre plaques plastifiées disposées sur le mur du fond, Broodthaers a tracé quatre pipes, en les confrontant, non pas à leur nomination directe, même dénégative, mais aux lettres de l'alphabet dispersées alentour. Le nœud borroméen n'est plus celui qui, chez Magritte, entrelace, sans les faire se toucher, les mots, les images et les choses, mais celui qui fait jouer

1. Jacques Derrida analyse le texte de Freud *Note sur le bloc magique* (1925) dans « Freud et la scène de l'écriture », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Points », 1967, p. 293-340.

2. « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », OC I, p. 391 : « J'aimerais qu'on ne lût pas cette note ou que parcourue, même on l'oublât. »

3. Voir Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Éditions Fata morgana, 1973.

ensemble l'alphabet, la chose (ou son image), et l'idée. D'une combinaison inédite de l'alphabet, Mallarmé voulait que « se lève », poétiquement proférée, l'idée de la chose. Dans le dispositif de Broodthaers, il y a bien une pipe et il y a bien l'alphabet ; mais plus rien n'indique que les « quelques vingt lettres » de l'alphabet puissent transposer en « rite » incantatoire « la composition typographique¹ ». Magritte dissipait l'illusion lyrique du calligramme, où le *voir* semblait exhausser le *dire* ; Broodthaers disjoind les deux tessères du symbole, par lequel l'alphabet, une fois mis en ordre poétique de fonctionnement (dirait Ponge), devait conduire à l'idée, « même et suave² ».

L'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* inclut un autre tour de passe-passe : Broodthaers avait prévu de transcrire le poème de Mallarmé à la craie sur les vestes suspendues sur le mur de gauche, et sur le sol noir. Le choix de la craie comme médium de l'écriture n'est pas anodin : car l'écriture à la craie, contrairement à la composition typographique ou contrairement à la graphie à la plume, ne « trace » pas l'espace qui l'accueille : elle s'y dépose sans s'y inscrire ni s'y imprimer. Si la craie « mime » le caractère évanescant du tracé de l'écriture selon Mallarmé, elle annule la « profondeur » du signifiant traçant la page et s'y inscrivant en creux : les signes sont renvoyés à leur superficialité simple, et, réciproquement, l'espace où ils se déposent revient à son in-signifiante.

D'une « partition » l'autre

La transposition du poème en image défait un autre des nœuds si bien noués par Mallarmé : celui de l'union des arts, – leur « hymen », écrit-il, tel que celui-ci s'accomplit dans et par le livre³.

Si le poème est une « partition », ce n'est pas seulement qu'il se présente comme la notation « musicale » de sa possible effectuation vocale ; mais c'est aussi, pourrait-on dire, que se joue en lui une nouvelle « ré-partition » des arts, – tous appelés par le poème en même temps qu'ils sont tous récusés par lui.

Le poème est image, mais image mentale, sans les prestiges d'« un art fait d'onguents et de couleurs⁴ » ; il est musique (et « Musique, par excellence⁵ »), mais musique silencieuse, sans « le secours des cordes, des cuivres et des bois⁶ » ; il est une « mise en scène » de l'idée, mais une mise en scène « spirituelle », sans autre théâtre que le théâtre de l'esprit, – « non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre⁷ » écrit encore Mallarmé ; il est une chorégraphie, mais une chorégraphie sans autre corps que celui des mots, pour autant que, réciproquement, les évolutions de la danseuse sont un « poème dégagé de tout appareil du scribe⁸ » ;

1. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 225.

2. *Crise de vers*, OC II, p. 213.

3. Voir Jean-Nicolas Illouz, « L'Hymen des arts. Pluralité esthétique et modernité », préface au dossier intitulé *L'Hymen des arts*, dans *Romantisme*, n° 184, 2019/2, p. 5-9.

4. *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*, OC II, p. 411.

5. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 226.

6. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 68.

7. Lettre à Henri Cazalis, juin 1865, à propos du futur poème *L'Après-midi d'un faune*, OC I, p. 678.

8. *Crayonné au théâtre*, « Ballets », OC II, p. 171.

il est spectacle pyrotechnique¹, mais sans autres feux que la scintillation artificielle des signes et sans autre ciel que celui de la page ; il emprunte même au cinématographe une ressemblance de structure, puisque le livre est « volume », *volumen*, c'est à dire rouleau que l'on déroule, intimant à l'écrit une « mobilité » particulière, analogue à celle que le défilement de la pellicule confère aux images².

Une telle répartition des arts dans le livre n'est ni une synthèse, à la façon de Wagner, ni un retour à l'autonomie des arts, à la façon de Lessing qui renvoyait chacun des arts aux limites de sa forme d'expression spécifique.

La partition qu'institue Mallarmé relève de la logique de l'« hymen » : les arts, « séparés », sont cependant « ensemble³ » ; le livre les rapproche en les espaçant ; il insinue entre eux le jeu d'une « différence », sans résolution dialectique, – mais en maintenant la Poésie comme « unique source⁴ ».

Au contraire, en donnant le primat à l'image à la place du poème, « L'artiste homme de lettres » qu'est Broodthaers défait le nœud que Mallarmé avait noué. Délivé du signifiant, qui était le garant d'une « articulation » des différences, les supports de chacun des arts tombent les uns à côté des autres sans relations entre eux ni correspondances possibles.

Le *Coup de dés* de Broodthaers est tour à tour mots, images, et sons ; mais l'espace des signes est maintenant sans rapport avec celui des formes, qui est lui-même sans rapport avec celui des sons.

Mallarmé visait à une unité idéale des arts (une musique pour les yeux et un spectacle pour l'esprit) au sein de leur autonomie absolue ; Broodthaers fait valoir l'hétérogénéité des supports.

Mais, ce faisant, il trouve dans la modernité Mallarmé le pivot qui lui permet de retourner l'idée d'une *fin de l'art*, portée par le Romantisme, en la pratique post-moderne d'un art *sans fin*⁵, avec alors en effet Mallarmé comme initiateur, – un Mallarmé tel qu'en lui-même Broodthaers l'aura changé.

Au reste, le *Coup de dés* de Broodthaers a été lui-même continué dans un autre *Coup de dés* : celui de Michalis Pichler⁶.

Le jeu est alors augmenté d'un tour supplémentaire. Sur la page de couverture, le nom de Michalis Pichler remplace celui de Marcel Broodthaers qui remplaçait celui de Stéphane Mallarmé. Le sous-titre générique n'est plus « Poème », ni « Image », mais « Sculpture », – car Michalis Pichler, au lieu de remplacer les mots par des traits, a évidé les traits, par pyrogravure laser, en les détachant de la page ainsi creusée. Il en résulte une « sculpture » en effet, tout en aplats cependant, qui

1. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 76.

2. Sur l'affinité de structure entre le livre et le cinématographe, voir Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 137-140 ; et Jean-Nicolas Illouz, « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, *Un coup de dés* », *Romantisme*, n° 184, 2019, p. 20-31.

3. « Le Nénuphar blanc », OC I, p. 430.

4. « Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », OCl, p. 392.

5. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994.

6. Voir le catalogue de l'œuvre de Michalis Pichler sur son site internet : www.buypichler.com. Et pour *Un coup de dés. Sculpture* :

<http://www.buypichler.com/news/exposition-litteraire-autour-de-mallarme-michalis-pichler-kunstverein-milano>.

réalise obliquement la force de néantisation du langage chez Mallarmé. Mais les traits ainsi transformés en creux donnent à la page l'apparence d'un papier à musique pour piano mécanique. Et dans *L'Exposition littéraire autour de Mallarmé* qu'il organise à son tour à Milan en 2008, Michalis Pichler fait de la « sculpture » du *Coup de dés* une « partition », en effet, déroulée sur un pianola et donc interprétée musicalement¹.

On ne peut, en apparence, être plus proche de Mallarmé tout en continuant le geste de Broodthaers : l'abolition de l'auteur y est redoublée d'un détournement supplémentaire² ; le livre, exécuté sur piano mécanique, y a lieu tout seul : « fait, étant », dit Mallarmé³ ; et une « idée musicale » semble subsumer la pluralité des supports sur lesquels il s'est successivement incarné, en accomplissant leur néantisation progressive : des mots aux traits, des traits aux vides, et des vides aux sonorités, – sans cependant que celles-ci ne se rapportent plus à aucune « musique des sphères », dont on entendait encore le bruit de fond métaphysique dans le poème de Mallarmé.

On ne peut donc, en même temps, être plus éloigné de Mallarmé : privés du signifiant comme principe d'articulation, les arts, en se « mimant » mutuellement, glissent les uns sur les autres, distendent leurs rapports, suspendent dans le vide leurs correspondances. Pas plus que de « rapport sexuel », dirait Lacan, il n'y a ici d'« hymen » des arts, – là où Mallarmé accomplissait *réellement* leur « union virginale ».

D'une communauté l'autre

Pour *l'Exposition littéraire autour de Mallarmé* à la galerie Wide White Space d'Anvers, Marcel Broodthaers avait préparé, nous l'avons dit, des cartons d'invitation, dont le verso, en regard du portrait de Mallarmé, restait vierge pour que l'on puisse y ajouter l'adresse des destinataires. Il « mimait » ainsi un autre geste mallarméen : celui des *Loisirs de la poste* ou des *Récréations postales*, dans lequel on a pu voir une préfiguration du Mail Art⁴, mais qui est d'abord l'indice de la communauté que le poète voulait rassembler, et dont les mardis de la rue de Rome étaient la préfiguration ou, en quelque sorte, l'« allégorie réelle »⁵.

De cette communauté, le livre dessine « l'économie » particulière, ainsi que l'a montré Jacques Rancière⁶.

1. On peut entendre cette œuvre sur YouTube : https://youtu.be/JkG_qAk7zxQ.

2. Il s'agit pour Michalis Pichler de déjouer ce qu'il nomme « l'auteuritarisme ».

3. *Quant au livre*, « L'action restreinte », OC II, p. 217.

4. Voir Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses : Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986 ; Daniel Grojnowski, « De Mallarmé à l'Art postal », *Poétique*, n° 100, novembre 1994 ; Daniel Bilous, « Aux origines du Mail art : Les Loisirs de la Poste », *Formules, revue des littératures à contraintes*, n° 1, 1997-1998, p. 105-122 ; Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé : “à une tombe ou à un bonbon” : éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*) », dans Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 221-239.

5. Nous faisons allusion au titre du tableau de Courbet : *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (1854-1855).

6. Jacques Rancière, *op. cit.* ; et *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris, Hachette, 2006.

Le « double état de la parole » – « brut ou immédiat ici, là essentiel¹ » – indique deux formes d'échange entre les humains : un échange horizontal, où la parole sert de « numéraire facile et représentatif² » ; et un échange impliquant une verticalité, dans la mesure où les mots, compensant le « défaut de la monnaie à briller abstraitement », répandent « la clarté radieuse » d'un autre « or³ », tout en rapportant cette nouvelle « valeur » à l'absence de tout étalon-or absolu.

Cette ambiguïté, inhérente au langage, est très concrètement perceptible dans *Un coup de dés*, qui donne aux simples lettres de l'alphabet une puissance poétique telle qu'elles sont brusquement arrachées à leur banalité quotidienne telle que celle-ci s'étale dans les journaux. Mais le poème se dégage du journal en prenant appui sur lui, – lui empruntant son format « spacieux », la variété de ses caractères, sa disposition tabulaire, ainsi que son « pliage » qui, dans « l'écartement levé par le doigt », fait entrevoir « l'ombre éparse » des lettres « comme un bris de mystère⁴ ». C'est avec les mots de « l'universel reportage », mais autrement joués sur la page et projetés « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà⁵ », qu'*Un coup de dés*, s'arrachant à « l'inférieur clapotis quelconque⁶ » du langage ordinaire, projette désespérément « sur quelque surface vacante et supérieure⁷ », « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate⁸ ».

Dans cette tension, le poème ne se contente pas de reproduire, en l'inversant, un ciel étoilé ; il reprend à son compte, en les démystifiant, les gestes rituels de l'élévation humaine : de la Messe, il rejoue le mystère de l'eucharistie, en se donnant lui-même comme une « hostie profane⁹ » ou comme l'incarnation tangible du Néant ; des fêtes de la République, relayant elles-mêmes les pompes royales, il rejoue les feux d'artifice, quand les mots, amplifiant « l'instinct de ciel en chacun¹⁰ », éclatent sur le ciel de la page, sinon comme la lueur brève des bombes anarchistes¹¹, du moins comme un spectacle « pyrotechnique non moins que métaphysique¹² ». Les formes de la communauté humaine se voient ainsi rapportées à autant de « fictions », dont le poème effectue « en public » « le démontage impie », pour en étaler le « Rien », « qui est la pièce principale¹³ », mais aussi pour magnifier le génie symbolique de l'homme, fabricant, maintenant conscient, d'idéalités religieuses, politiques ou esthétiques.

1. *Crise de vers*, OC II, p. 212.

2. *Ibid.*, OC II, p. 213.

3. *Grands Faits divers*, « Or », OC II, p. 246.

4. *Quant au livre*, « Le livre, instrument spirituel », OC II, p. 225.

5. *Un coup de dés*, OC I, p. 386.

6. *Ibid.*, OC I, p. 387.

7. *Ibid.*, OC I, p. 387.

8. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.

9. Voir Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2011, p. 205-207 ; ainsi que Jean-Nicolas Illouz, « Le Pari de Mallarmé. Note sur le livre de Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé* », revue en ligne *Hyperion, on the future of aesthetics*, vol. X, *On Mallarmé*, part. II, ed. Kari Hukkila, Contra mundum Press, Winter 2017, p. 88-102.

10. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 74.

11. *Ibid.*, OC II, p. 72 : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie, aussi à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéressais, en raison de la lueur – sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous. »

12. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 76.

13. *Ibid.*, OC II, p. 67.

L'Exposition littéraire autour de Mallarmé procède à un autre « démontage » des fondements symboliques de la communauté.

Tout d'abord, la plastification du *Coup de dés* équivaut à sa réification. L'« image » de Broodthaers change le livre en livre-objet, mais de telle sorte que cette objectivation intégrale vaut comme une annulation du livre en tant que tel. Au *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, répond, implicitement, un *Ceci n'est pas un livre* chez Broodthaers. « L'attentat », dirait Mallarmé, est considérable : il s'agit, écrit Thierry Roger, d'« un iconoclasme inversé ¹ », où ce n'est plus l'image que l'on détruit au nom de quelque Verbe infigurable, mais où c'est le verbe que l'on recouvre en le réduisant à son image illisible. Mallarmé se tenait à ce point d'équilibre, où, tout en accomplissant l'idée romantique de l'art comme incarnation, il tournait cette idée vers une autre idée, alors proprement « moderne », – celle de l'art comme pro-fanation, sans perte, du sacré : en donnant forme visible au signe intelligible, et en exhibant cette forme comme fiction, *Un coup de dés* vaut comme une incarnation profane, éprouvée tout au long d'une *Passion selon Mallarmé*, fondatrice en effet de la modernité poétique. Mais l'*Imitation de Mallarmé* que met en scène ironiquement Broodthaers rompt l'équilibre où se tenait Mallarmé, précipitant alors le devenir post-moderne de l'art. L'image n'est plus symbole : homogène à l'espace littéralement in-signifiant dans lequel elle a lieu, elle n'ajoute plus, même dans quelque « hymen » (« vicieux, mais sacré ² » et seulement « mimé »), les deux tessères du Sens, selon la brisure qui créait, entre elles, espacement et profondeur. Sa face, écrit Thierry Roger, est simple « surface ³ », – sans le « glorieux mensonge ⁴ » d'une « véritable face » au-delà.

Un autre dieu cependant surgit, auquel Mallarmé s'était déjà lui-même mesuré à l'apogée du capitalisme : il s'agit de la divinité, maintenant post-moderne, de la marchandise. Car en donnant à voir le *Coup de dés* réifié en son image, et en faisant de Mallarmé un « icône » *Pop art* de la modernité, l'*Exposition littéraire autour de Mallarmé* accomplit « en public » « le démontage », non moins « impie », de cette autre « fiction » qui sous-tend le devenir marchand de l'art. Karl Marx parlait du « fétichisme de la marchandise », par lequel le capitalisme parvenait à rendre « inconscients » (et donc à « sacraliser » frauduleusement) les processus qui fondent la valeur marchande d'un objet. « Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique », écrit quant à lui Mallarmé ⁵. Broodthaers, à son tour, accomplit une critique de la « société de consommation » propre aux années 1960, en donnant à l'art la force de déconstruire les mécanismes sociaux qui font de l'art, en son « exposition », un « capital symbolique ». Et c'est au « camarade Mallarmé ⁶ » que Broodthaers emprunte cette dimension proprement politique d'une esthétique consciente d'elle-même, et comprise comme une « action », fût-elle « restreinte ⁷ », de libération.

1. Thierry Roger, *op. cit.*, p. 735.

2. *Crayonné au théâtre*, « Mimique », OC II, p. 178.

3. Thierry Roger, *op. cit.*, p. 743.

4. Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, OC I, p. 696.

5. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 76.

6. Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé ! Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, 2014.

7. *Quant au livre*, « L'action restreinte », OC II, p. 214.

Il convient, pour conclure peut-être, de revenir au titre donné à cette étude. Il est emprunté à Maurice Blanchot, qui le détourne de l'Évangile de Jean (20, 11-18).

Noli me tangere, dit le Christ à Marie de Magdala, venue au tombeau, le trouvant vide, et ne reconnaissant pas tout de suite le Christ devant elle tel qu'il a été relevé d'entre les morts. L'interdiction faite à Marie sépare deux corps : l'un est sensible, tout de larmes, de stupeur et d'espérance (c'est celui de Marie) ; l'autre n'est pas encore tout-à-fait le corps « glorieux » des résurrections dernières, mais plutôt celui, entre deux, qui « brille de l'éclat de l'invisible », écrit Jean-Luc Nancy¹, celui qui est fait d'une chair encore toute d'immanence, mais qu'aucun toucher ne peut déjà plus saisir. Cet entre-deux, à mi-chemin du tombeau et des cieux, les peintres ont cherché souvent à le fixer.

Au *Noli me tangere* de l'Évangile, le livre selon Mallarmé répond par un *Noli me legere*, – tout aussi impérieux : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur », lit-on dans *Quant au livre*². Le mouvement est cependant inverse. Le Christ jardinier est un corps que Marie de Magdala pourrait presque étreindre, mais que l'interdiction qui lui est faite de le toucher tourne vers son autre face en quelque sorte, en le rendant à l'immatérialité tremblante du Verbe-Chair. Le livre selon Mallarmé est, quant à lui, d'abord un verbe tout profane, qui cependant s'incarne lui-même dans l'acte matériel de sa publication, – mais de telle sorte que, ainsi incarné et devenu sensible, il se refuse encore au *toucher de la lecture*. Maurice Blanchot a essayé de dire à sa façon cette étrange matérialité du livre, objet d'une « expérience fuyante quoiqu'immédiate³ », devenu chose du monde (« fait, étant », écrit Mallarmé), et pourtant insaisissable comme si lui aussi *n'était pas de ce monde*, – laissant l'écrivain lui-même, non moins que le lecteur, comme au-dehors, tout ainsi que Marie de Magdala cherchant au tombeau vide celui qui ne s'y trouve pas.

Ce *Noli me legere* propre à l'idée mallarméenne du livre, Broodthaers le reprend et l'applique en quelque sorte à la lettre, en frappant la lettre elle-même d'un interdit qui la réduit à sa seule « image » insignifiante. L'idée du livre comme « instrument spirituel » se voit ainsi déséquilibrée, – au profit cependant d'une matérialité qui n'est pas non plus sans équivoque : car elle a, elle aussi, une double face, – la double face d'un objet-fétiche, muet maintenant, mais à travers lequel l'art questionne encore l'aura qui lui est mystérieusement attaché.

1. Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003.

2. *Quant au livre*, « L'action restreinte », OC II, p. 217.

3. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, Idées / Gallimard, 1982, p. 13.