



HAL
open science

Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 2019. hal-03691083

HAL Id: hal-03691083

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03691083>

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.

Un poème typo-litho-graphique : *Mallarmé, Redon, Un coup de dés*

À André Ibels qui publiait dans le *Mercur de France* de janvier 1898 une « Enquête sur le roman illustré par la photographie », Mallarmé fit la réponse suivante :

Je suis pour — aucune illustration, tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur ; mais, si vous employez la photographie, que n'allez-vous droit au cinématographe, dont le déroulement remplacera, images et texte, maint volume, avantageusement¹.

Le contexte de cette réplique est à demi sérieux à demi frivole puisqu'André Ibels introduisait son questionnaire par une fiction dialoguée intitulée « Les Idées de M. Van Pusch » mettant en scène, face à l'écrivain traditionnel, « un M. Homais de l'illustration photographique » (écrit Bertrand Marchal²), prompt à s'enthousiasmer pour tout progrès technologique, et voyant l'avenir du livre non pas seulement dans l'illustration photographique, mais encore dans le stéréoscope, et jusque dans le cinématographe (dont l'invention est alors très récente). La réponse de Mallarmé — selon sa manière « un peu prêtre, un peu danseuse » disait Rodenbach³ — est mi-solennelle mi-ironique. D'une part, Mallarmé refuse l'illustration au nom d'une idée du livre qui fait de celui-ci un « Instrument spirituel » : le livre n'a pas besoin d'image matérielle, puisqu'il est déjà image — mais image mentale — sorte de *schème* par lequel l'Idée que comporte « l'intellectuelle parole à son apogée⁴ » tendrait vers une réalisation sensible, mais sans jamais se réduire à celle-ci. D'autre part, en demandant que, pour l'illustration, la photographie le cède au cinématographe, Mallarmé invite à penser, entre le livre et le cinématographe, une affinité de structure : si le livre est image mentale, il est aussi *image en mouvement*, dans la mesure exacte où il est « volume », c'est-à-dire *volumen*, « rouleau », sinon « pellicule », que l'on déroule. Le livre, *cinétique* en son principe, peut ainsi prétendre *reprendre au cinématographe son bien*, en remisant au rang des accessoires la photographie, quant à elle trop statique. Mallarmé renvoie ainsi dos à dos les partis pris « modernes » ou « antimodernes » qui sous-tendent les positions des écrivains pour ou contre l'illustration photographique ; mais surtout il relie, dans une spirituelle pirouette, une vision idéaliste du livre et la

1. Réponse à une enquête *Sur le roman illustré par la photographie*, OC II, p. 668. [Notre édition de référence est l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

2. OC II, p. 1731.

3. Georges Rodenbach, *Le Figaro*, 13 septembre 1898.

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

compréhension matérialiste de son dispositif, repris à l'origine (le *volumen*) en même temps que projeté à l'avant-garde de l'époque (le *cinématographe*).

Une ambiguïté semblable s'entend dans la formule initiale : « Je suis pour — aucune illustration », qui écarte l'illustration en même temps qu'elle l'annexe au livre, et où le tiret cadratin unit en même temps qu'il sépare le texte et l'image. En donnant à cette formule une portée emblématique de l'esthétique mallarméenne, on pourrait dire que le tiret, qui fait se rejoindre l'affirmation et la négation (« pour — aucune »), accomplit cet « hymen », « vicieux mais sacré⁵ », que Mallarmé entreprend de nouer entre les arts : non pas les réunir dialectiquement sous l'égide de la musique et dans la visée d'une totalité, comme le voulait Wagner, mais *différer leur différence* au sein du livre, compris sans doute comme une unité nouvelle, mais conçu hors de toute synthèse. Tout se passe comme si le Livre, en contenant tous les arts, avait lieu cependant sans le concours d'aucun : il est image, mais sans les prestiges d'« un art fait d'onguents et de couleurs⁶ » ; il est musique (et « Musique, par excellence⁷ »), mais musique silencieuse, sans « le secours des cordes, des cuivres et des bois⁸ » ; comme, réciproquement, la danseuse est « poème », mais « poème dégagé de tout appareil du scribe⁹ ». Dans le livre, qui les convoque tous, les arts demeurent incommensurables entre eux ; et en chaque formule effectivement tentée, les arts se touchent à proportion inverse de ce qu'ils se repoussent, leur réunion supposant entre eux le jeu d'une fugue perpétuelle, ou l'entrelacs, quelque peu borroméen, d'« un thyrses plus complexe¹⁰ ».

LIVRES ILLUSTRÉS, LIVRES D'ARTISTES

Le corpus des « livres illustrés » imaginés, esquissés ou réalisés par Mallarmé et quelques-uns de ses amis peintres est ample. Il a déjà été balisé et étudié par Luce Abélès, Jean-Michel Nectoux, Barbara Bohac, Bertrand Marchal, ou Évanghélia Stead¹¹. Il n'est cependant pas si aisé à circonscrire, car s'y mêlent des œuvres effectivement réalisées, et d'autres abandonnées ou simplement projetées, et car les registres de l'image et les régimes de son interaction avec le texte ne sont pas tous de la même nature. Il comprend : 1. Le projet de confier une version du « Sonnet en -yx » pour le recueil-album *Sonnets et Eaux-fortes*, publié chez Lemerre en 1869 grâce aux soins de Philippe Burty. C'est pour Mallarmé une occasion manquée, car le sonnet est arrivé trop tard pour que Lemerre puisse l'intégrer ; mais ce projet, écrit Barbara Bohac, permet à Mallarmé de « prendre conscience, pour la première fois

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

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

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

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

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

10. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 64.

11. Luce Abélès, « “Je suis pour — aucune illustration” : Mallarmé et le livre illustré », dans *Mallarmé, 1842-1898*, Paris, Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 109-115 ; Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998 ; Barbara Bohac, *Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 163-195 ; Bertrand Marchal, « Mallarmé critique d'art ? », *RHLF*, 2011, p. 333-340 ; Évanghélia Stead, *La Chair du Livre. Matérialité, imaginaire et poétique du livre fin-de-siècle*, Paris, PUPS, 2012.

peut-être, du potentiel pictural de ses poèmes » : si le « Sonnet en -yx » lui apparaît « peu plastique », « au moins, [écrit Mallarmé à Cazalis], est-il aussi « blanc et noir » que possible », en sorte qu'il peut « se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide¹² ». 2. Le journal *La Dernière Mode* et ses lithographies aquarellées (1874), d'un registre beaucoup plus « quotidien », mais que Mallarmé n'hésite pas à associer au rêve du Livre dans la lettre autobiographique qu'il confie à Verlaine en novembre 1885. 3. *Le Corbeau, The Raven, Poème* par Edgar Poe, traduction française de Stéphane Mallarmé, avec illustrations par Édouard Manet, chez Lesclide, 1875. 4. *L'Après-midi d'un faune* par Stéphane Mallarmé, avec frontispice, fleurons et cul-de-lampe [par Édouard Manet], chez Derenne, 1876. 5. Les *Poèmes d'Edgar Poe*, édition Deman, 1888, et édition Vanier, 1889, illustrés par Manet. 6. Une série des *Types de Paris*, illustrée par des dessins de Raffaëlli, qui paraît en 1881 aux éditions du *Figaro*. Les poèmes de Mallarmé – pour une fois « presque intelligibles » écrit un critique de l'époque – évoquent quelques « types de la rue », et les croquis de Raffaëlli s'accordent à ce mode mineur du livre illustré, plus volontiers tourné vers un large public. Mais l'on sait que chez Mallarmé, la hiérarchie des genres, « haut » ou « bas », « majeur » ou « mineur », s'annule dès lors que tous s'équivalent au regard de l'absolu latent en tout écrit. 7. Dans ces mêmes années, Mallarmé travaille à une anthologie de quelques-unes de ses proses, qui aurait dû paraître, chez Deman, sous le titre *Le Tiroir de laque*, avec des illustrations de cinq de ses amis peintres : John Lewis Brown, Degas, Berthe Morisot (pour « Le Nénuphar blanc »), Renoir (pour « Le Phénomène futur »), et Monet (pour « La Gloire »). Seul Renoir s'acquittera de sa tâche, et son travail à l'eau-forte deviendra le frontispice du recueil *Pages* qui paraît chez Deman en 1891. 8. Un autre livre aurait pu devenir une sorte de livre-objet avant l'heure : il s'agit des *Récréations postales*, – « riens précieux¹³ » pour lesquels Mallarmé avait dessiné la couverture en forme d'enveloppe, en confiant à Whistler le soin de dessiner le timbre. Ce « joyau typographique¹⁴ », d'abord destiné à un éditeur londonien, ne vit pas le jour. 9. Plusieurs éditions des textes de Mallarmé comportent un frontispice : une allégorie de la Beauté par Renoir pour *Pages* (1891) issue du projet du *Tiroir de Laque* ; un portrait de Villiers de L'Isle-Adam par Marcellin Desboutin, destiné à une édition de la conférence de Mallarmé sur *Villiers de L'Isle-Adam* (1892), mais qui ne sera finalement pas retenu ; un portrait de Mallarmé par Whistler pour *Vers et prose* (1893) ; et le frontispice de Félicien Rops, *La Grande Lyre*, pour les deux éditions des *Poésies* de Mallarmé, l'édition de 1887, et, l'édition posthume, chez Deman, parue en 1899, avec, en titre, une typographie ornementale de Théo Van Rysselberghe. 10. Les revues se prêtent également à ces essais d'art : ainsi *L'Épreuve* publie en 1894 le poème « Quelconque une solitude » avec une lithographie d'encadrement de Maurice Denis ; et la revue *Pan* publie en 1895 un manuscrit autographe du sonnet « À la nue accablante tu », associé à un dessin de Fernand Khnopff : celui-ci, dans le style Art nouveau, est intitulé *La Poésie de Stéphane Mallarmé* ; il était d'abord destiné

12. Lettre à Cazalis, 18 juillet 1868, OC I, p. 732.

13. *Récréations postales*, OC I, p. 245.

14. *Ibid.*

à servir de frontispice à l'édition des *Poésies* chez Deman, pour laquelle Mallarmé préféra finalement le frontispice de Rops. 11. Enfin, deux projets confiés à l'éditeur et marchand d'art Ambroise Vollard furent interrompus par la mort du poète, le 7 septembre 1898 : une édition illustrée par Vuillard d'*Hérodiade* dont Mallarmé rouvre le chantier à la fin de sa vie, et, juste avant, une édition de luxe du *Coup de dés*, avec des lithographies de Redon.

LE « LECTEUR RÊVÉ » ET L'« ALLIÉ D'ART »

Mallarmé et Redon, comme on le sait, s'étaient d'abord rencontrés... dans les pages d'un livre, *À rebours* de Huysmans, et, qui plus est, dans la bibliothèque et le musée imaginaire d'un personnage de fiction, des Esseintes. Dans la vie réelle, c'est l'album de l'*Hommage à Goya* qui les met en relation : Redon adresse un exemplaire dédicacé à Mallarmé, qui remercie dans une lettre datée du 2 février 1885. Il faut noter que Mallarmé, contrairement à Huysmans, n'a jamais rien publié sur Redon, préférant une correspondance privée à la critique d'art proprement dite, – signe qu'entre Mallarmé et Redon l'échange artistique passe d'abord par un lien d'amitié, dans la mesure où un tel lien est en vérité plus profond et plus fécond que les appartenances d'école ou les logiques de champ. Au reste, la lettre du 2 février 1885 a ceci de remarquable que l'on y voit Mallarmé se reconnaître littéralement dans les lithographies de Redon¹⁵, un peu comme Baudelaire s'était reconnu dans la musique de Wagner. Au fil des années, l'amitié entre Redon et Mallarmé ira grandissant. En dehors des mardis de la rue de Rome auxquels Redon se joint, les deux hommes partagent des promenades en barque sur la Seine quand, en 1888, les Redon s'installent à Samois non loin de Valvins ; ils se retrouvent à Bruxelles en 1890, quand Redon participe au salon des Vingt tandis que Mallarmé prononce une conférence sur Villiers. Solitaires tous deux, leurs travaux se soutiennent d'un échange continu de dons et contre-dons : Redon adresse à Mallarmé la série de lithographies sur la *Tentation de Saint Antoine* publiée chez Deman en 1887, et Mallarmé le remercie le 1^{er} janvier 1888 ; en décembre 1888, il lui adresse la série *À Gustave Flaubert*, à quoi Mallarmé répond en offrant à Redon un exemplaire des *Poèmes d'Edgar Poe*, avec la dédicace : « À Redon, autre songeur [...] »¹⁶ ; en 1891, Redon, pour remercier Mallarmé de l'envoi de *Pages*, lui adresse la série lithographique intitulée *Songes* ; Mallarmé le remercie : « Vous agitez dans

15. En évoquant la planche III de l'*Hommage à Goya* – titrée *Un FOU, dans un morne paysage* (Mellerio, Pl. 56) –, Mallarmé reconnaît dans « ce délicieux ermite fou » « le pauvre petit homme que du fond de mon âme j'aimerais être » (*Lettres [...] à Odilon Redon*, Paris, Corti, 1960, p. 132-133). Plus encore, quand il évoque la planche V – *Un étrange JONGLEUR* (Mellerio, Pl. 58) –, il retrouve les termes qu'il avait utilisés vingt ans plus tôt pour confier à Cazalis son rêve d'une Œuvre gagée sur le Néant : « le lucide désespoir » du « grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister » que donne à voir la planche de Redon est celui-là même du Mallarmé de la crise métaphysique de Tournon, s'élançant vers un Rêve qu'il « sait n'être pas » et « proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges » (OC I, p. 696). Les planches de Redon sont ainsi pour Mallarmé des miroirs spirituels. Mais Redon quant à lui se reconnaîtra tout autant dans les mots que lui adresse Mallarmé, en se saisissant des termes de la lettre du 2 février 1885 pour titrer la planche qui clôt l'album *La Nuit* (1886) : « Et le chercheur était à la recherche infinie » (Mellerio, Pl. 67).

16. Mallarmé à Odilon Redon, 19 décembre 1888, *Corr.*, III, p. 279.

nos silences le plumage du Rêve et de la Nuit », lui écrit-il¹⁷. Au-delà des politesses d'usage, la sorte de cérémonie privée qu'institue ainsi le partage des œuvres signale la profondeur du lien qui unit Mallarmé et Redon dans une réciprocité idéale : sur un exemplaire de *Pages*, Mallarmé, en juin 1891, avait porté la dédicace suivante : « À Odilon Redon, *lecteur rêvé* [...] »¹⁸ ; Redon, apprenant en 1898 la mort de Mallarmé, confia que celui-ci fut pour lui « un allié d'art d'une sûreté absolue¹⁹ ».

AMBROISE VOLLARD, MARCHAND D'ART ET ÉDITEUR

Dans l'aventure du « livre de peintre » ou de ce qu'Yves Peyré nomme « le livre de dialogue²⁰ », un tiers cependant s'interpose et joue un rôle moteur : il s'agit de l'éditeur, c'est-à-dire, dans le cas du projet de l'édition illustrée du *Coup de dés*, Ambroise Vollard. C'est bien Ambroise Vollard qui soumet l'idée à Mallarmé, et qui transmet à Redon l'accord de celui-ci. Le genre du livre d'artiste – « un genre, que c'en devienne un » pourrait dire Mallarmé²¹ – existe alors depuis quelque vingt ans, quand, dans les années 1870, Mallarmé, Charles Cros et Édouard Manet en inventaient les premières formules. Mais dans les années 1890, le champ littéraire et artistique, autant que le champ éditorial, est bien différent : le livre d'artiste y est maintenant identifié, et l'on pressent que la formule est riche d'avenir. Le lancement d'un livre de peintre n'en est pas moins un « pari » : à rebours de l'imprimerie de masse, il s'agit de faire en sorte que le livre-album, tiré en un nombre limité d'exemplaires, redevienne, littéralement, une valeur « spéculative ». Le fait intéresse comme tel Mallarmé, pour qui, on le sait, « tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique²² ». Aux calculs marchands de l'éditeur d'art, répondent les calculs d'une autre sorte du poète et du peintre, dès lors qu'il s'agit pour eux de soustraire la poésie au « tas de loquace vacuité²³ » qui caractérise la production littéraire ordinaire. Le livre – comme autrefois les « fermoirs d'or des vieux missels » et les « hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus²⁴ » – retrouve un caractère qui le distingue : mais sa « valeur » n'en est pas moins un *coup de dés* en effet, lancé dans un « marché » sans stabilité ni étalon-or qui fixerait absolument le prix de la Beauté.

ENTRE DEUX ARTS : UNE PARTITION

Le poème, on le sait, avait d'abord été publié dans la revue *Cosmopolis*, le 4 mai 1897, dans une version cependant imparfaite, puisque le texte n'y était pas disposé en double page comme l'avait voulu Mallarmé ; l'édition Vollard, on le sait aussi,

17. Mallarmé à Odilon Redon, 10 novembre 1891, *Corr.*, IV, p. 326.

18. *Lettres [...] à Odilon Redon*, Paris, José Corti, 1960, p. 141.

19. Lettre d'Odilon Redon à Mellerio, octobre 1898, *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1923, p. 36.

20. Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le Dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001.

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

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

23. « Hamlet », *Crayonné au théâtre. Divagations*, OC II, p. 168.

24. *Hérésies artistiques* (1862), OC II, p. 361.

demeure une *édition fantôme*, interrompue par la mort de Mallarmé ; si bien que, pour ce poème qui devait, plus qu'aucun autre, « faire corps avec le papier même²⁵ », il n'existe pas d'édition que l'on puisse dire « définitive » : la maquette typo-lithographique est perdue – au point que Valéry ne pensait pas souhaitable que l'on composât *Un coup de dés* après la mort du poète, dès lors que nul ne pouvait aboutir à « la reproduction parfaite de l'aspect » voulu par Mallarmé.

Le livre devait comporter quatre lithographies de Redon, dont ne subsistent que trois planches d'essai. Celles-ci ont été retrouvées tardivement et André Mellerio, réalisant en 1913 un premier catalogue raisonné de l'œuvre graphique d'Odilon Redon, ne les avait pas d'abord rapportées au *Coup de dés*. Aucune planche n'est titrée – Redon, dont les légendes fascinaient Mallarmé²⁶, ayant préféré laisser ici ses images muettes, chacune faisant cristalliser silencieusement des éléments verbaux épars dans le poème. Aucune planche par ailleurs n'est numérotée, même si la planche dite de *L'Enfant à l'arc-en-ciel* [fig. 3], de dimension plus petite par rapport aux deux autres, porte la mention « ex-libris » dans un exemplaire annoté par l'épouse de Redon, conservé au Art Institute of Chicago. On ne sait rien par ailleurs de la quatrième planche perdue « dans un transport effectué par l'imprimerie ».

Quel aurait été le dispositif du livre ?

Une première incertitude touche à la place des illustrations relativement au texte. Dans une lettre datée du 20 avril 1898, Odilon Redon indique à Mallarmé que les lithographies, sur le même papier que le texte, doivent être « séparément placées²⁷ ». L'indication est vague, mais importante. Alors que pour *L'Après-midi d'un faune*, Manet avait inventé une manière d'*accompagner* (comme musicalement) le texte en *scandant* par l'image l'espace typographique du poème (*ex-libris*, frontispice, fleuron et cul-de-lampe), pour *Un coup de dés*, Mallarmé et Redon accusent davantage l'autonomie de chaque art, chacun répondant à l'autre, mais à distance.

Cette césure entre le texte et l'image est soulignée en outre par le fait que, d'emblée, Mallarmé conçoit le rapport entre la typographie et la lithographie comme un rapport *inverse* : puisque le « dessin » du texte est noir sur blanc – en miroir de « l'alphabet des astres » –, Redon, pour que son dessin ne fasse pas « double emploi » avec le poème, devra composer, quant à lui, blanc sur noir. C'est Ambroise Vollard qui, dans une lettre du 5 juillet 1897, relaie auprès de Redon cette exigence de Mallarmé, qui unit dans une même vision plastique l'espace typographique et l'espace lithographique, mais en faisant de l'un le *négatif* de l'autre²⁸.

En vérité, seule la planche dite *L'Enfant à l'arc-en-ciel* [fig. 3] correspond à cette inversion des rapports entre le blanc et le noir : quand la typographie du poème laisse

25. Mallarmé à Edmond Deman, 28 avril 1888, *Corr.*, III, p. 188.

26. « Je jalouse vos légendes », écrit Mallarmé à Redon dans une lettre du 10 novembre 1891, où il remercie Redon pour l'envoi de l'album *Songes* (*Corr.*, IV, p. 326).

27. Lettre de Redon à Mallarmé, 20 avril 1898, *Corr.*, X, p. 145.

28. Voir la lettre d'Ambroise Vollard à Odilon Redon, 5 juillet 1897, dans *Lettres à Odilon Redon*, Paris, José Corti, 1960, p. 143-144.

revenir les blancs, qui « assument l'importance, frappent d'abord²⁹ », la lithographie au contraire noircit le fond d'où se détache, plus spectrale alors, la figure de l'enfant. Mais pour les deux autres lithographies, Redon semble plutôt s'être laissé gagner par l'effet de blancheur que le poème insinue dans l'espace typographique, en dessinant « blond et pâle, afin de ne pas contrarier l'effet des caractères, ni leur variété nouvelle », écrit-il dans la lettre à Mallarmé du 15 avril 1898. Typographie et lithographie tirent toutes deux leur force figurale d'un jeu entre le noir et le blanc ; mais, alors que Mallarmé misait sur un rapport inverse entre ces deux « graphies » pour mieux faire valoir entre elles une complémentarité (au lieu d'une redondance), Redon tend davantage à accorder sa manière graphique à la blancheur nouvelle du texte, en sorte que, comme l'écrit Thierry Roger, au contact du *Coup de dés*, le « peintre des Noirs » se mue en « peintre du blanc³⁰ ».

Dans tous les cas, le rapport au ciel étoilé (qui s'écrit quant à lui « lumineusement, sur champ obscur³¹ ») se voit littéralement *compliqué* dans le livre d'artiste : l'espace lithographique, en s'adjoignant à l'espace typographique, ajoute un « pli » supplémentaire au jeu du livre, qui, « pli selon pli³² », accuse alors davantage la réduction de la métaphysique à la *simple* esthétique.

Les choix iconologiques faits par Redon sont également révélateurs du jeu qui s'insinue entre les deux manières d'art, à la lisière de la figuration et de l'abstraction.

Sans doute, Redon s'est plaint de l'abstraction du poème, *a priori* si peu apte à offrir la matière *pittoresque* dont l'illustrateur a besoin : « songez qu'il n'y avait pas un mot qui ne fut abstrait ! Ah ! si seulement il avait parlé d'une chaise ou d'un démon », aurait-il confié³³. À cette absence de motifs figuratifs, s'ajoute l'absence d'une *historia* (« on évite le récit³⁴ », écrit Mallarmé), sur laquelle se fondait traditionnellement la possibilité d'une transposition d'un art à l'autre, et qui, dans la tradition de l'*ut pictura poesis*, conférait à la poésie et à la peinture un même substrat *discursif*.

Pour autant, comme le remarque Thierry Roger, les trois planches qui sont parvenues jusqu'à nous signalent que pour Redon *Un coup de dés* n'est pas d'emblée ce « monstre d'abstraction » qu'il deviendra au fil de ses interprétations artistiques au XX^e siècle. Les choix faits par Redon pour « illustrer » *Un coup de dés* rappellent que le poème conserve en vérité une dimension figurative, que Mallarmé, au reste, a soulignée lui-même quand il présente son poème comme le reflet inverse d'un ciel étoilé, repris, écrit-il, à « l'estampe originelle³⁵ ». Si donc *Un coup de dés*, du moins dans le « pari³⁶ » qui le tourne vers quelques-unes de ses postérités possibles, est bien

29. OC I, p. 391.

30. 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. 709.

31. *Quant au livre*, OC II, p. 215.

32. « Remémoration d'amis belges », *Poésies*, OC I, p. 32.

33. Redon à Jacques Morland, cité par Roseline Bacou, *Odilon Redon*, Genève, Cailler, 1956, p. 96.

34. OC I, p. 391.

35. Lettre à André Gide, 14 mai 1897, OC I, p. 816. Voir aussi la lettre à Camille Mauclair, 8 octobre 1897, OC I, p. 818.

36. Voir 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*

à l'origine de l'abstraction en art, il n'est cependant pas si abstrait que ne demeurent en lui des *traces* d'éléments figuratifs, qui sont comme des « points de capiton », où, dans le tissu ajouré du texte, émergent des formes sensibles, que le langage refoule en partie, mais que l'interprétation plastique rend à nouveau manifestes.

C'est en tout cas à ces points d'émergence de la figuration que Redon situe son intervention, trouvant alors dans le poème de Mallarmé un répertoire iconographique qui convient à sa manière propre : les « dés » bien sûr, eux-mêmes tôt présents dans l'œuvre graphique de Redon³⁷, un ciel nocturne, une « constellation », interprétée par Redon comme l'apparition d'un signe zodiacal (le taureau) se détachant sur une roue céleste, une « torsion de sirène », des ailes, une toque, une plume, etc. Jean-Michel Nectoux a même rapporté la planche qu'il nomme « La Femme à l'aigrette » [fig. 1] à un « lieu » précis du texte, qui en constituerait pour ainsi dire la légende :

La lucide et seigneuriale aigrette/de vertige/au front invisible/scintille/puis
ombrage/une stature mignonne ténébreuse/debout/en sa torsion de sirène.

Mais, au-delà de ces éléments iconologiques, Mallarmé et Redon se rejoignent dans le régime nouveau qu'ils confèrent aux images, – les soumettant à une dynamique particulière et les dotant d'une instabilité telle qu'elles semblent être *en formation* plutôt que déjà formées, vouées aux métamorphoses et ne se soutenant que de se fondre indéfiniment les unes dans les autres.

Pour Mallarmé, cette labilité des images, déjà remarquée d'un point de vue thématique par Jean-Pierre Richard³⁸, tient plus spécifiquement au dispositif même du livre : nous l'avons dit, celui-ci est « volume » (*volumen*), c'est-à-dire « rouleau » que l'on déroule, analogue en cela au *cinématographe* ; et, de fait, dans l'« Observation » qui précède la publication du *Coup de dés* dans *Cosmopolis*, Mallarmé souligne cette dynamique que « la mobilité de l'écrit » confère aux images, dont le *déroulé* temporel est cependant ressaisi spatialement en « quelque mise en scène spirituelle exacte³⁹ ».

Chez Redon, l'image obéit également à un principe dynamique ; mais celui-ci tient au « régime nocturne » de l'imagination que Redon sollicite en faisant procéder sa création d'une « soumission docile à la venue de l'inconscient⁴⁰ ». Ses visions s'emparent d'une matière encore amorphe, non déjà fixée dans une forme, mais sujette à des métamorphoses, transformations et hybridations. En cela, Redon, on l'a dit⁴¹, opère une synthèse de la *Naturphilosophie* romantique et de l'évolutionnisme darwinien, tout en captant dans les formes fantastiques que son art suscite les forces

of aesthetics, vol. X, *On Mallarmé*, part. II, curated by guest editor Kari Hukkila, Contra mundum Press, Winter 2017, p. 88-102.

37. Voir Redon, *Dans le Rêve*, [1879], « Le Joueur », Mellerio, Pl. 31.

38. Voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1988 (notamment p. 29-30).

39. OC I, p. 391. Sur la dimension spatio-temporelle d'*Un coup de dés* (entre vers et prose, comme entre Nombre et Hasard), voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé proselibriste », revue en ligne *Hypérion*, *on the future of aesthetics*, vol. IX, n° 3, winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Kari Hukkila, p. 140-160.

40. Lettre à André Mellerio datée du 16 août 1898, *Lettres d'Odilon Redon*, édition citée, p. 34.

41. Voir Jean-François Chevrier, *L'Hallucination artistique : de William Blake à Sigmar Polke*, Paris, l'Arachnéen, 2012.



Figure 1. Odilon Redon, [*La Femme à l'aigrette*], lithographie pour *Un coup de dés*, projet d'édition d'Ambroise Vollard, 1898, tirage d'essai. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie. © BNF

d'un Inconscient collectif ou d'un Vouloir-vivre anonyme traversant (et dérégulant) les règnes et les espèces. La figure d'Oannès, empruntée à *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, emblématise cette puissance de l'imagination créatrice selon Redon : « Moi, la première conscience du chaos, j'ai surgi de l'abîme pour durcir la matière, pour régler les formes⁴² », dit Oannès, dont un avatar se retrouve sur la coiffe de *La Femme au hennin* dans l'interprétation du *Coup de dés*, sous la forme d'un petit être zoomorphe, mi-homme, mi-mollusque ou hippocampe [fig. 2]. En outre, ces « images potentielles », comme les nomme Dario Gamboni⁴³, saisies *in statu nascendi*, résultent d'un procédé particulier du lithographe qui laisse transparaître dans nombre de ses planches des *images-fantômes*, sorte de repentirs encore apparents, intensifiant le tremblé des images et la malléabilité des formes. Ainsi, dans la planche dite de *La Femme au hennin* une tête d'enfant, à peine visible, subsiste à gauche, comme une

42. Redon, *La Tentation de Saint Antoine* (1896), Mellerio, Pl. 147.

43. Dario Gamboni, *Images potentielles : ambiguïté et indétermination en art moderne*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.

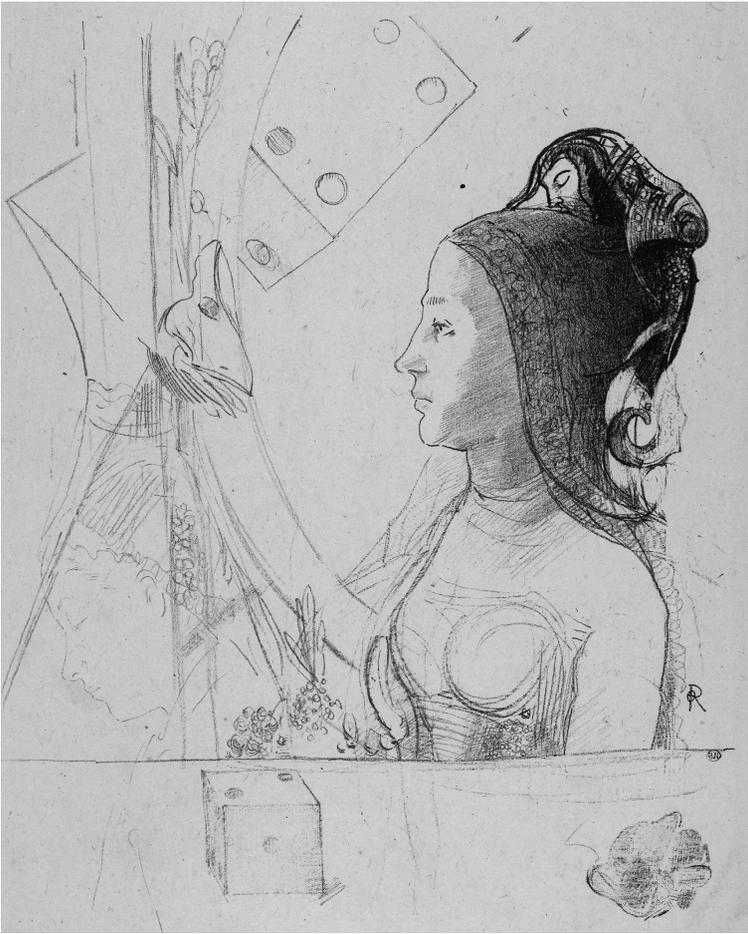


Figure 2. Odilon Redon, [*La Femme au hennin*], lithographie pour *Un coup de dés*, projet d'édition d'Ambroise Vollard, 1898, tirage d'essai. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie. © BNF

sorte d'écho de la planche dite de *L'Enfant à l'arc-en-ciel* [fig. 3], avec en outre une tête d'oiseau elle aussi à peine esquissée, vestige peut-être de ces « vols qui n'ont pas fui » qui hantent le poème de Mallarmé comme les dessins de Redon.

Dans le dispositif du livre-album que devait être l'édition Vollard du *Coup de dés*, il semble alors que texte et images fassent jouer l'opposition fondamentale de la pensée pure d'un côté et de la vie inconsciente de l'autre, ou plutôt qu'ils indiquent ensemble, comme ailleurs la Musique et les Lettres, « la face alternative » de l'Idée : « ici élargie vers l'obscur ; scintillante là⁴⁴ ». Mais ce partage entre « scintillation » et « obscurité » se redouble en réalité en chacun des deux aspects du livre ; et on le

44. *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 69.

voit par exemple se redistribuer dans la planche dite de la *Femme au hennin* [fig. 2] : celle-ci, si nous la « lisons » de droite à gauche, enchaîne le petit être zoomorphe, symbole de l'Inconscient – la femme de profil, dont le visage sévère et serein, évoque celui de la « Déesse de l'Intelligible » dans la série de l'*Hommage à Goya*⁴⁵ – enfin, au-delà de cette incarnation encore personnelle de la Pensée, deux dés, figures d'une abstraction plus grande – tandis que revient, à peine visible, de l'autre côté de lignes géométriques esquissées, ce que *refoule* un tel « issu stellaire » : le profil d'une tête d'enfant à demi effacée.



Figure 3. Odilon Redon, [L'Enfant à l'arc-en-ciel], lithographie pour *Un coup de dés*, projet d'édition d'Ambroise Vollard, 1898, tirage d'essai. Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographie. © BNF

Une autre tête d'enfant, en écho, est le motif principal de la planche dite *L'Enfant à l'arc-en-ciel* [fig. 3] – où l'arc-en-ciel semble être plutôt une roue zodiacale arrêtée sur le signe du taureau apparaissant sur la voûte céleste. À quels « lieux » du poème l'image réalisée par Redon vient-elle ici se greffer ? Et à quelle force figurale contenue dans les mots répond-elle ? On sait que, dans *Un coup de dés*, la disparition d'un enfant accompagne, en sourdine, le naufrage du « Maître ». Cette disparition est perceptible dans la série d'associations qui commence à « plume solitaire éperdue »,

45. Redon, *Hommage à Goya* (1885), Mellerio, Pl. 59.

se continue en « prince amer de l'écueil », et se fixe un instant, au pli de la page, dans ces mots :

[...] par sa petite raison virile/en foudre//soucieux/expiatorie et pubère/muet/[...] où le mot « muet », isolé, apparaît comme le point de cristallisation à partir duquel peut surgir en effet la figure d'un enfant : un enfant en vérité deux fois « muet » – « muet » d'être (étymologiquement) « celui qui ne parle pas » (*infans*) – et « muet » d'être celui dont la mort redouble le silence. Autant qu'un grand poème métaphysique, *Un coup de dés* est, plus intimement, un livre de deuil, obscurément dédié à quelque enfant « tu⁴⁶ », dont le texte encrypte en lui le silence. Dans la vie de Mallarmé, cet enfant, on le sait, est Anatole (mort en 1879, âgé de huit ans). Mais Odilon Redon n'aurait peut-être pas aussi bien perçu ce nœud inconscient du poème, si, comme l'a dit déjà Léon Cellier⁴⁷, il ne partageait lui-même avec Mallarmé l'expérience d'un deuil semblable. Car Redon, on le sait aussi, perdit également un enfant, Jean (mort en 1886, âgé de six mois). À la naissance de son second fils, Ari (en 1889), la fille de Mallarmé, Geneviève, fut la marraine de celui-ci, et Redon, plus tard, offrit à Mallarmé un pastel, représentant le profil d'Ari, intitulé *L'Enfant devant l'aurore boréale* (vers 1894). C'est ce profil que l'on retrouve dans la planche dite *La Femme au bennin* [fig. 2], tandis que, sur la planche dite *L'Enfant à l'arc-en-ciel* [fig. 3], un autre enfant, immobile, les lèvres fermées, fixe le spectateur, se détachant de cette autre nuit qui est celle des limbes ou de l'inconscient. De l'espace typographique en noir sur blanc, à l'espace lithographique en blanc sur noir, le livre-album de Mallarmé et de Redon apparaît ainsi comme un dispositif *spectographique*, apte à faire revenir les fantômes. La « transposition d'art » à laquelle s'exerce Redon vaut plutôt comme un *transfert*, une compréhension d'inconscient à inconscient, d'un mystère l'autre, – dans l'évidence cependant d'une amitié vécue et le « bel aujourd'hui » d'une œuvre en effet partagée.

(Université Paris VIII/Équipe « Littérature, histoires, esthétique »)

46. Sur ce « tu » que l'on entend dans « À la nue accablante tu », voir Jean-Nicolas Illouz, « Fragments d'un discours sur la mort : éloge funèbre, tombeaux et écriture du deuil dans l'œuvre de Mallarmé », dans Alain Génétot (dir.), *L'Éloge lyrique*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, p. 375-390.

47. Léon Cellier, « Mallarmé, Redon et *Un coup de dés...* », *Cahiers de l'Association internationale d'études littéraires*, n°27, mai 1975, p. 363-375.