

« Prendre part... à la figuration du divin » : de l'art du culte au culte de l'art (d') après Mallarmé

Maria DE JESUS CABRAL,
Universidade de Lisboa

*Suggestion et même leçon de quelque beauté : qu'aujourd'hui
n'est pas seulement le remplaçant d'hier, présageant demain,
mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée
ou neuve.*

Stéphane MALLARMÉ, « Étalages » (1892),
Quant au livre (Divagations).

« Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère » écrit Stéphane Mallarmé (1842-1898), ajoutant « Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens ». Ces propos liminaires de l'article « Hérésies Artistiques. L'Art pour tous »¹ énoncent de façon programmatique et au seuil de la carrière du poète, le statut du sacré tel qu'il se déploie dans les Lettres et les Arts au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, et tel qu'il est entériné par le Symbolisme².

C'est en effet au creuset de la « poétique très nouvelle » forgée dès 1864 dans le sillage d'Edgar Allan Poe sous le principe « *peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit* »³, que le poète jette les bases de l'esthétique de la *suggestion*, véritable pierre angulaire du mouvement « symboliste-décadent » qui émerge à

1. Dans *L'Artiste* du 15 septembre 1862 ; S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. *Bibliothèque de la Pléiade*), t. II, 2003, p. 360-364. Les références dans le texte renvoient à cette édition, abrégée par les initiales OC, II.

2. Le mouvement symboliste a connu son épiceutre au cours de la période 1885-1891 ; cf. G. MICHAUD *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995.

3. Formulée dans la lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864 ; cf. S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard (coll. *Folio-Classique*), 1995, p. 206.

la fin du XIX^e siècle dont il est, avec Verlaine, attiré de « principal précurseur »⁴. Mais surtout, il pose le rapport entre *poétique* – soit création, au sens ample du mot – et religion sous un prisme nouveau, inscrivant décisivement les valeurs métaphysiques et religieuses dans l'immanence des pratiques humaines, pour *désespérées* qu'elles soient, comme on le verra plus loin.

« Céder l'initiative aux mots »

Il faut commencer par rappeler le moment capital de l'expérience du *néant* et de la découverte de la *fiction* comme geste créatif inscrit dans une réflexion sur le langage, en cette même époque⁵.

En même temps qu'il travaillait à *Hérodiade*, *Le Faune*, *Igitur* (1864-1872), pièces restées inachevées dans leur forme théâtrale première, Mallarmé s'est en effet consacré à une thèse sur le langage, étayée entre autres de ses lectures de Descartes, laquelle devait constituer le « fondement scientifique » de son œuvre, selon ses propres termes⁶. Ce double travail de création *et* de recherche, pans désormais indivis dans son œuvre, lui permet de définir une méthode, *sa* méthode, inséparable du langage – « instrument de la fiction », le seul permettant de questionner « d'impatience, la possibilité d'autre chose », d'après « La Musique et les Lettres » (1894). Le jeune poète explique ainsi dans sa correspondance sa séparation du dualisme baudelairien, scindé entre Ciel et Enfer, élévation et chute, spleen et idéal, qui avait in/formé ses premiers poèmes⁷, au profit d'une « poétique du mystère » qui *chante déjà en lui* et que préciseront ses écrits critiques postérieurs, de sa « définition de la poésie »⁸ jusqu'au célèbre essai « Le Mystère dans les Lettres » (1896), à l'autre bout de sa vie d'écri-

4. D'après les expressions de Jules Huret dans sa célèbre « Enquête sur l'Évolution littéraire », publiée dans *L'Écho de Paris* le 14 mars 1891. C'est à Verlaine notamment que revient la consécration de Mallarmé comme chef de file des symbolistes, suite à l'article qu'il lui consacra dans *Les Poètes maudits* en avril 1884.

5. Les années 1864-1872 sont décisives pour l'évolution littéraire de Mallarmé et révèlent combien elle est inséparable de la quête d'un théâtre nouveau qui est le fil d'Ariane de son œuvre et dont on peut trouver une première réalisation dans l'œuvre dramaturgique de Maurice Maeterlinck (1862-1949). Je me permets de renvoyer à M. DE JESUS CABRAL, *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*, Amsterdam – New York, Éditions Rodopi, « Faux Titre », 2007.

6. S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 467.

7. Notamment « Brise marine » et « Fenêtres » tout placés « sous les legs de Baudelaire » comme le retentissent ses lettres ; cf. S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 368.

8. « La poésie [...] est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle ». Énoncée dans une lettre à Léo d'Orfer, en

vain. En fait, Mallarmé se dégage d'une posture métaphysique qui permettrait d'atteindre des vérités philosophiques, spéculatives, pour s'intéresser, dans la durée, dans l'effort et avec les moyens *poétiques* dont il dispose, au « Rien » – le monde, les choses, les phénomènes tels qu'ils se présentent à ses yeux –, déployant un geste de mise en *souçon* dont la critique du *xx^e* siècle tirera des conséquences durables.

Dans sa *Leçon* (texte repris de son cours inaugural dans la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France en janvier 1977) Roland Barthes, lui-même critique *et* écrivain, reprend le précepte de Mallarmé – « *toute méthode est une fiction* » – pour établir les bases de la sémiologie, science des signes « issue de la linguistique », suivant une perspective « *apophatique* » ainsi conçue : « non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels »⁹. Le principe de la fiction permet surtout, et dans le même sillage de Mallarmé, de ne pas succomber au pouvoir de la langue – « fasciste » va jusqu'à affirmer Barthes, dans la mesure où elle « oblige à dire » – pour en faire ressortir la part de « *leurre* magnifique qui permet de [l'] entendre hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage »¹⁰. Ce principe qui fait de l'écrivain « non le tenant d'une fonction ou le servant d'un art, mais le sujet d'une *pratique* »¹¹ relève, somme toute, d'un *jeu*, explique R. Barthes, en reprenant un terme fondamental du vocabulaire critique mallarméen, soit qu'il postule le « jeu de la parole » dans son « Avant-dire » au *Traité du verbe* (1886) de René Ghil (*OC*, II : 678) ou « l'explication orphique de la Terre » (*OC*, I : 788) comme « jeu littéraire par excellence » dans sa célèbre « Lettre autobiographique » (1885) destinée à la revue *Les Hommes d'aujourd'hui* de Verlaine.

Mais c'est déjà la fiction comme « moyen, que plus ! Principe » (*OC*, II : 67) et la littérature dans sa force de *jeu*, sa créativité, sa performativité qui s'affirme dès les années 1860, lui permettant de poser le monde comme spectaculaire, res/source de signes et de formes qui plus est, *sublimes*, c'est-à-dire élevés à la valeur du poétique. La célèbre lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 témoigne d'une telle loi, d'une telle *foi*, qui se cristallise dans le couple invention/mensonge :

... Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et les divines impressions pareilles qui se sont amassées

juin 1884, cette « définition » est reprise dans *La Vogue*, en avril 1886, soit au cœur du mouvement symboliste parisien ; cf. *OC*, II : 657.

9. R. BARTHES, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 35.

10. *Id.*, p. 18.

11. *Id.*, p. 26. Je souligne.

en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qu'est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré !¹²

Proclamer le *glorieux mensonge* de la fiction – rappelons qu'étymologiquement le mot renvoie d'abord à façonner (*fictus*, participe passé du verbe *figere*), ayant pris par la suite le sens de feindre, créer par l'imagination – pousse l'écrivain très loin, puisque l'idée même de dieu est ramenée à la capacité humaine d'invention verbale, suivant un geste de décantation métaphysique radicalisé notamment par Nietzsche. À ceci de différent que la posture de Mallarmé, comme nous allons l'examiner, relève moins d'un nihilisme foncier vis-à-vis de la religion que d'une opération de *religere* muée en *fiction*, par laquelle l'essence du religieux – le sacré, la prédestination, le mystère et le rapport à l'invisible – est continuée, voire renouvelée, se *déplaçant* dans l'art, ce qui fait qu'en retour l'art lui-même est « *divine* transposition ». Ainsi le religieux n'est pas seulement – ce qu'il est aussi – la rupture d'une tradition théologique, il est partie constituante du littéraire qui explore et pousse le langage parfois à des limites inouïes, permettant de « faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité »¹³ comme l'a bien noté Barthes. C'est ce qu'incarne de manière exemplaire *Igitur*, sorte d'avatar de la fiction inhérente au langage poétique :

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage. Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté (*OC*, I : 504).

Ce principe traverse l'œuvre de Mallarmé, comme autant de variations, d'*Hérodiade*, moins inspirée par la tradition mythologique et biblique que par la profération d'un *mot*¹⁴, opération de l'ordre du rituel religieux, et premier pan du projet d'un *œuvre* (le grand œuvre) dont la nature sacrée est ainsi formulée :

J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, – et à un Œuvre qui en résultera, pur et magnifique. *Hérodiade*, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torsées, splendides et salomoniques, de ce Temple. Je m'assigne vingt ans, pour

12. *Id.*, p. 298.

13. *Id.*, p. 20.

14. « [...] mot sombre et rouge comme une grenade ouverte » comme le précise une lettre à Eugène Lefébure, en février 1865 ; cf. S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 226.

l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché. [...] Ma vie entière a son *idée*, et toutes les minutes y concourent...¹⁵

Un « théâtre confiant le mystère au langage seul »

Outre le champ lexical du religieux, les fragments du *Livre* actualisent les notions de « Culte », de « Sacre », de « Mystère », de « Divinité » – toujours avec majuscule – pour se référer à l'idée de théâtre, prégnante dans les écrits de maturité, où elle est indissociable de la quête du Livre qui a comme dessein suprême « l'explication de l'homme », comme il l'écrit à Édouard Dujardin, directeur de la jeune *Revue Wagnérienne*, qui le sollicita pour écrire sur le drame musical du compositeur allemand.

Intitulé « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (*OC*, II : 153-159), l'article paraît dans la livraison d'août 1885, et Dujardin se souvient qu'il « fit scandale en tant qu'écrit en une langue difficilement compréhensible, mais quel scandale plus grand n'eut-il pas fait, si les wagnériens avaient compris comment le grand poète séparait sa cause de celle du grand musicien ! »¹⁶

Fondamentalement, trois principales objections vis-à-vis de l'art wagnérien, fondé sur le principe de synthèse¹⁷, émergent des pages de Mallarmé. Tout d'abord : Wagner est aux yeux de Mallarmé l'exemple paradigmatique de non dissociation entre l'art et (le culte de) l'histoire. Le drame musical de Wagner suscite de manière plus particulière le problème de la dimension référentielle versus fictionnelle de la littérature, centrale dès les premiers projets poétiques du poète de Tournon. Ensuite, la double opposition – au mythe et à la représentation externe – convoque des réflexions sur le théâtre, sur la musique, la danse et le mystère poétique (de grande ampleur dans l'œuvre mallarméenne) mises en résonance avec l'homme, avec le sens, avec le lecteur/spectateur. Parce que l'art sous toutes ses expressions est pour Mallarmé un mouvement virtuel de

15. Lettre du 20 décembre 1866, in S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 335.

16. É. DUJARDIN, *Mallarmé par l'un des siens*, Paris, Messein, 1936, p. 218.

17. Wagner défend sa conception de *L'Œuvre d'art de l'avenir* dès 1850 : c'est le *Gesamtkunstwerk* ou synthèse des arts. Celle-ci serait le produit d'une « union des arts – musique, mimique, architecture, peinture » agissant « par une action commune » sur le spectateur. Toujours dans ce texte théorique, le musicien allemand préconise que « c'est [à l'artiste] qu'appartient, dans toute son étendue et sa profondeur, la surface de la scène », ajoutant « il sera poète, musicien, danseur [...] il n'est qu'une seule et même chose », in M. BORIE, M. DE ROUGEMONT, J. SCHÉRER, *Esthétique théâtrale*, textes de Platon à Brecht, Paris, Sedes, 1982, p. 213-214. On pourra se reporter avec profit à ce sujet à l'ouvrage de T. PICARD, *L'Art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. *Æsthetica*), 2006.

suggestions et de réalisations, il nie toute réduction à l'esprit de système. Aussi et troisièmement, par-delà un « concept autoritaire et naïf » (*OC*, II : 155) de théâtre, et plus généralement de l'art, Mallarmé invite-t-il à considérer plutôt la nature et le fonctionnement mystérieux du langage, preuve de l'existence de *rappports* jamais achevés entre les choses. Le mystère est vu sous une telle richesse d'articulations – à la suggestion, à la représentation, aux rapports entre expressions artistiques, à une conception d'art désormais tout entier tourné vers l'intérieur, que Mallarmé déplace alors le vocabulaire religieux en terminologie critique.

Trois points qui en gros concernent le rapport entre fait et fiction, la question du langage, et la question des formes et des genres : autant d'aspects épistémologiques de la littérature repris, remis en cause ou développés par toute une postérité littéraire et critique. Essayons alors de mieux comprendre quelle est la spécificité de la posture de Mallarmé, et en quoi ses réflexions sur l'art wagnérien rejoignent en profondeur sa pensée sur la littérature.

L'emprunt au mythe et à la légende, dont le maître de Bayreuth a fait « la matière idéale » de son œuvre, de *Lohengrin* à *Parsifal*, en passant par *L'Anneau de Nibelung*, *Tristan et Yseult*, et *Le Tannhäuser* même, nuit, aux yeux de Mallarmé, à la dimension symbolique des personnages, souvent réduits à de « hasardeux symboles » (*OC*, II : 156). Cet aspect apparaît comme l'un des procédés majeurs – « Voici à la rampe intronisée la Légende » (*OC*, II : 157) par lequel se réalise l'« étrange don d'assimilation » (*OC*, II : 155) entre Musique et Drame. Les principes qui régissent l'œuvre wagnérienne apparaissent alors contraires même à l'esprit français :

Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la légende [...] anecdote énorme et fruste (*ibid.*).

Il en résulte, par ailleurs, un anachronisme discordant : « Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni séculaires et de notoires, mais un dégage de personnalité, car il compose notre aspect multiple » (*OC*, II : 157)

L'idée d'universalité – de l'histoire, de l'homme – reste problématique pour la littérature, conçue comme elle l'est, chez Mallarmé, comme fiction et comme introspection. L'opposition entre histoire et fiction fut au cœur de ses premières œuvres, toutes inachevées et toutes redevables du théâtre. Ainsi est né en 1864 le drame d'*Hérodiade* (et non *Salomé*, dont l'héroïne garde certaines caractéristiques) : « un être rêvé et absolument indépendant de l'histoire », conçu dans la perspective d'un *mot* « sombre et rouge, comme une grenade ouverte »¹⁸ – alors

18. S. MALLARMÉ, *Correspondance, Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 226.

même qu'Eugène Lefébure lui proposait d'autres sources : « une tragédie latine d'Hérodiade, contemporaine de Shakespeare [...] la *Bible de l'Humanité* »¹⁹. Puis *Igitur*, personnage unique et singulier d'un conte (à structure théâtrale) débarassé de l'emprise de la mimésis et versant la représentation dans le langage : une annulation de la « chose » au profit de *l'effet*, anticipant *Le Coup de dés...* Enfin le *Faune*, cherchant à perpétuer les figures évanescentes des nymphes du souvenir en soufflant des « grappes vides » – c'est-à-dire sous forme de rêverie, mixte de rationalité et d'irrationalité. L'on y perçoit par ailleurs un même élan de ressourcement du drame, et par une *variation générique* s'opérant entre théâtre et poésie, et par l'interrelation avec la musique et la peinture.

Mallarmé souligne bien l'apport wagnérien dans les « circonstances » (2003 : 154) du moment, c'est-à-dire face aux insuffisances du réalisme, et son expression la plus manifeste, sur les scènes parisiennes :

Il surgit au temps d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier : puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure, de croire simplement, rien de plus (*OC*, II : 154).

Tenant d'une conception poétique du théâtre, fondée sur l'esthétique de la suggestion, le poète français salue en Wagner le maître d'un spectacle total, tirant parti du « concours de tous les arts » (*ibid.*). Le « sortilège » (*ibid.*) qui en résulte – le terme est significatif chez Mallarmé²⁰ – déplace décisivement le drame d'un usage « inerte et nul de la scène » (*ibid.*). À l'encontre du théâtre contemporain, de souche réaliste, « flux de banalité dans un faux-semblant de civilisation » (*OC*, II : 153)²¹, Wagner a incontestablement enrichi le drame d'une ressource musicale nouvelle et stimulante. Il a éveillé « le miracle de la scène » (*OC*, II : 154, je souligne). Et encore : « vous avez à subir un *sortilège*, pour l'accomplissement de quoi ce n'est trop d'aucun moyen *d'enchantement* impliqué par la *magie* musicale » (*Ibid.*). Or, dans un art où la musique règne en maîtresse, le poème et son langage sont en quelque sorte étouffés par le vacarme des instruments. Dans un de ses articles de la *Revue Indépendante*, Mallarmé revient sur ce point : « Chez Wagner (...) je ne perçois dans l'acception stricte, le théâtre (...) mais la vision

19. *Id.*, p. 145, note 1.

20. Voir par exemple « Magie » : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète » (*OC*, II : 251).

21. Cette critique reviendra de manière systématique et plus radicale dans les « Notes sur le théâtre » écrites l'année suivante pour la *Revue indépendante* (publiées entre novembre 1887 et juillet 1887), issues d'une expérience de terrain dans les salles parisiennes. Ces « Notes » qui fondent en grande partie la section « Crayonné au théâtre » de *Divagations* sont annoncées à Dujardin comme « des études sur le théâtre comme je le rêve, car on ne dit bien qu'en montrant la chose faite », in S. MALLARMÉ, *Correspondance*, II (1871-1885), *recueillie, classée et annotée par* H. MONDOR et L. J. AUSTIN, Paris, Gallimard, 1965, p. 294.

légendaire qui suffit sous le voile des sonorités et s'y mêle ; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou à du Bach, n'est, seulement, la musique ». (OC, II : 203).

Corrélativement, les facultés d'abstraction et d'imagination²² ne sont pas encouragées. Mallarmé insiste sur l'apathie et l'adhésion passive du spectateur : « et d'emblée on proclame : « Supposez que cela a eu lieu et que vous y êtes » (*ibid.*). Indépendamment de l'art en question, ce dernier se limite à un exercice de pur consentement. Mallarmé suggère une opposition entre *imagination* et *illusion* comme relevant de dynamiques opposées : celle-là développant, depuis l'intérieur, depuis *ma volonté*, en termes schopenhaueriens, de nouvelles représentations, celle-ci permettant simplement aux « réalités » représentées d'agir sur moi par leur propre force : « Le Moderne dédaigne d'imaginer. Mais expert à se servir des arts, il attend que chaque l'entraîne jusqu'où éclate une puissance spéciale d'illusion, puis consent » (OC, II : 174)

De même, illustrant l'universel, illustrant « son peuple » (OC, II : 158), la cérémonie musicale ne compte que sur une coparticipation minimale du spectateur à une totalité qui l'articule « dans le concours d'une muette assistance » (*ibid.*). C'est une « orchestration (...) qui décore sa genèse » (OC, II : 157) où le spectateur ne participe qu'en muet au spectacle de sa propre grandeur ! Cette passivité fournit la pointe de plusieurs arguments :

Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin. (OC, II : 158)

Il faut, à ses yeux de poète, investir le drame d'une atmosphère autrement suggestive, solliciter l'imagination et la sensibilité du spectateur. Le théâtre vrai, souligne-t-il dans son entretien avec Georges Docquois à propos de la « querelle » autour d'*Axël*, de Villiers de l'Isle Adam, en février 1894, « doit avoir pour scène notre propre imagination » (OC, II : 708). Dans le drame idéalisé par le poète d'*Hérodiade*, le spectateur doit avoir un rôle créateur ou co-créateur de sens²³.

22. Mise au pinacle par Baudelaire et sans séparation avec la science, comme l'explicite le poète dans la célèbre lettre du 21 janvier 1856, à Alfred Toussenel : «... je dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, et que l'*imagination* est la plus scientifique de toutes les facultés parce qu'elle seule comprend l'analogie universelle ou ce qu'une faculté mystique appelle la correspondance », Ch. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A. RUFF, Paris, Seuil (coll. *L'intégrale*), 1968, p. 28.

23. On rejoint ici, entre autres, les recherches de Meyerhold pour un « théâtre stylisé » opposé au Naturalisme, lorsqu'il préconise que « la technique conventionnelle suppose au théâtre, après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur, un quatrième *créateur* : le

Mystère, suggestion et épuration

Cette primauté accordée au rythme fait déplacer le sens de la référence (le « su ») au mouvement, à l'expression par le langage et par le corps – ou par le langage du corps. C'est ce qu'il dégage dans le mouvement virtuel par excellence de la danseuse au-delà de toute mimésis. C'est parce qu'elle « figure le caprice à l'essor rythmique » (*OC*, II : 173) que la danse permet de penser le passage d'une représentation théâtrale et théâtralisée du corps et du langage – la « Fable (...) comme l'entendait le goût classique » (*OC*, II : 171) à une poétique théâtrale proche de la poésie et de la musique, une « incorporation visuelle de l'idée (...) toute la Danse n'étant de cet acte que la mystérieuse interprétation sacrée » (*OC*, II : 173, 172). En somme, après des siècles de mimésis, les canons de la chorégraphie, comme ceux de l'art dramatique, sont radicalement renversés :

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme [...] et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction (*OC*, II : 171).

Corps et rythme s'impliquent mutuellement déployant un sens à plusieurs niveaux : celui de la performance de la danseuse ; de la réalisation d'un chorégraphe et, celle, mentale, du spectateur. Il n'est pas de relation hiérarchique entre eux, mais une nouvelle dynamique qui écarte l'usage commun des signes pour affirmer l'existence d'une réalité poétique. La fiction devient alors le lieu explicite ou implicite d'une forme qui, parce qu'elle n'est pas réductible à *un* modèle, ne s'y fixe pas mais prend forme dans un mouvement perpétuel. La nouvelle conception de théâtre devra s'instruire de la danse, de la musique en se gardant d'établir un rapport de domination d'un art sur un autre, comme l'avait fait Wagner avec la musique. Le déplacement s'opère d'une logique mimétique à l'expression désormais allégorique – relationnelle, plurielle et impersonnelle de l'art. C'est en cela que le ballet résulte allégorique et que la danse procède de l'hymen :

Immédiatement le ballet résulte allégorique : il enlacera autant qu'animera, pour en marquer chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère, tellement que la représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient

spectateur » et que : « l'imagination du spectateur doit compléter de façon créatrice le dessin des allusions données en scène », VSEVOLOD, MEYERHOLD, *Le Théâtre théâtral*, Paris, Gallimard (coll. *Pratique de théâtre*), 1963, p. 41-42.

une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que le sacre de nos trésors. À déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, fictif ou momentané. (*OC*, II : 163).

Tout cela est également proposé dans « Richard Wagner » :

... et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique (*OC*, II : 155)

Ce passage de la représentation à l'allégorie ou de la nomination à la suggestion est sans doute le plus important changement paradigmatique du théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck, qui voit le jour dans une atmosphère de grande interaction artistique²⁴. Mallarmé reconnaît lui-même que Maeterlinck, « inséra (...) le théâtre au Livre » (*OC*, II : 196) offrant au symbolisme des pièces imbues d'un tragique souterrain, dont le personnage déjoue les artifices imitatifs pour devenir cet être « dégagé de personnalité » ou « type sans dénomination préalable » dont il faisait le vœu dans « Richard Wagner » (*OC*, II : 157). *L'Intruse*, *Les Aveugles* ou *Les Sept Princesses* (1891) qui forment « la petite trilogie de la mort » sont des pièces au sein desquelles le mystère de l'existence et des sentiments s'allie à une poétique de la suggestion fondée sur le non-dit et le silence. La réalité matérielle y est réduite au maximum, exigeant effectivement cet acte de recréation du réel par l'imagination du spectateur. La scène devient le lieu d'une parole venue de loin, un dialogue *de second degré* où résonne la vie intime et où les personnages apparaissent des « fantômes » (*OC*, II : 196) dessais de toute consistance ; dans leur parole « trouée » se trouve pourtant une musique, un *mélo organique et profond*, qui sollicite l'*entendre* (*in-tendere*), c'est-à-dire une attitude d'écoute et de mise à disposition de soi, davantage que le *comprendre*, c'est-à-dire saisir dans son ensemble (*cum-prehendere*). Mallarmé y décèle une poétique de l'*écho* par laquelle musicalité et sens interne dialoguent de cette manière : « Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument

24. La collaboration des Nabis à la mise en scène symboliste et aux entreprises d'avant-garde du Théâtre d'Art (1891-92) de Paul Fort est marquante. Paul Sérusier, par exemple, a étroitement travaillé avec ce metteur en scène pour les décors soit de *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard (représentée en mars 1891), soit de *L'Intruse* de Maeterlinck, jouée le 21 mai de la même année.

même pensif, violon, nuirait, par inutilité. » (OC, II : 197). En effet, plus le dramaturge belge insuffle de silence dans les dialogues – ou d’inaction à ses personnages –, plus les lecteurs ou spectateurs doivent y mettre de cette activité authentiquement créatrice (leur propre *réalisation*, en somme) dont il déplorait l’absence au début de son article sur Wagner : « si l’orchestre cessait de déverser son influence, l’idole en scène resterait, aussitôt, statue » (OC, II : 155). Le premier théâtre de Maeterlinck rejoint ainsi, dans l’essentiel, la dramaturgie de Mallarmé articulée autour des notions *Mystère*, *Théâtre*, *Idée*, *Héros*, *Hymne* mise en scène dans les « Notes en vue du Livre », comme l’illustre le feuillet 127 [103]²⁵ :

THEÂTRE, en tant que *Mystère*, par une opération appelée *Poésie* cela à la faveur du LIVRE (OC, I : 578).

et le feuillet [15] :

Soi
Dr
Th Myst
Le Monde L’an
Héros Hymne
L’homme Vie (*ibid.*).

Même si cela paraît paradoxal, Wagner est pour Mallarmé d’autant plus défiant que la *coïncidence* qu’il a réalisée entre les arts, en particulier dans la tentative d’unification de la poésie et de la musique, installe une ouverture fondamentale : mettre les arts en véritable corrélation. D’où la distinction entre l’« harmonieux *compromis* » (155) (je souligne) opéré par le musicien allemand entre « le drame personnel et la musique idéale » (171) et *l’hymen* des arts, figuré par la danseuse, image du lien subtile, de l’intervalle qui les lie et les sépare à la fois, comme ce qui, tout en relevant d’une matérialité – physique, scénique, graphique – permet également d’envisager l’entre-deux, le pli, l’ouverture sur d’autres dimensions. Lieu du *jeu* littéraire et de la réalisation du lecteur qui lie, relie en lisant dans la matérialité de ce qui est là et dans la virtualité de ce qui n’est pas encore.

En conservant « toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine » (OC, II : 155), le « Temple » de Wagner s’arrête « à mi-côte de la montagne

25. Comme l’observe Bertrand Marchal, « l’équation générique du “Livre” convoque ainsi les notions de Drame, Mystère, Théâtre, Idée, Hymne et Héros, lesquelles à leur tour convoquent des équations secondes (ballet, parade, cloître, journal, ou ballet, parade, article, chansons) ». Cf. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard (coll. *Bibliothèque de la Pléiade*), t. 1, 1998, p. 1380.

sainte (...) et invite (...) un repos », écrit non sans ironie Mallarmé à la fin de son article (*OC*, II : 158-159).

Cette vision totale et somme toute rationaliste – « vue d'une droiture introublée » (*OC*, II : 152) –, affranchie de toute ouverture au fonctionnement *essentiel* de la matière externe, ne marche plus, aux yeux du poète français. Au temps de « crise de vers » et d'une conception *orphique* de la littérature, à l'avènement du « Théâtre d'Art » de Paul Fort et du Théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe où l'intérêt Mallarmé est décisivement porté vers la scène²⁶, l'art ne saurait être fait de contraintes – *fixes, séculaires* (*OC*, II : 157) – ni de distractions codifiées. Car si l'art prend le relais – « la Nature a eu lieu » – et doit exprimer la présence de l'homme, traduire « le sens mystérieux des aspects de l'existence » (*OC*, II : 657), c'est vers l'intérieur qu'il faut orienter le regard : « le théâtre inhérent à l'esprit quelconque d'un œil certain regarda la nature porte avec soi, résumé de types et d'accords » (*OC*, II, 195). Il en découle une *interversion* paradigmatique²⁷ qui trouve une résonance importante dans la dramaturgie du xx^e siècle.

En plaçant le geste artiste du côté de « l'instinct des rythmes » (*OC*, II : 230) de l'indétermination du sens et de la variation des formes, Mallarmé va reprendre le vocabulaire religieux dont « Richard Wagner » est plein pour lui conférer une acception critique.

Dans « De même », le poète développe une analogie subtile entre le lyrisme liturgique chrétien, combinaison de procédés de plusieurs arts délivrés de leurs traits formels – « proses ou motets, la voix, nue ou exempte d'accompagnement autre qu'une touche au clavier » (*OC*, II : 243) – pour gagner la puissance unique unifiée et unique d'évocation du « Génie, écho de soi » (*ibid.*). Puis de se demander à quel point « en l'authenticité de fragments distincts », la « mise en scène de la religion » (*OC*, I : 244) qui s'y opère – le prêtre officiant étant l'expression par excellence du passeur de la présence mythique, « loin de l'obstruer /comme le comédien » (*ibid.*) – ne participe pas, déjà, de

26. Dans une lettre programmatique publiée dans *L'Echo de Paris* de février 1891, Paul Fort (ressortissant du Théâtre Libre d'Antoine) annonçait la nouvelle orientation de son théâtre : « Le Théâtre d'Art va devenir [...] absolument symboliste. Il est à présent patronné par les maîtres de la nouvelle école : Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Henri de Régnier, Charles Morice. », cité par J. ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre : Lugné-Poë et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p. 58.

27. Je reprends le mot utilisé par Maeterlinck, chez qui ce retournement vers « le principe invisible du drame » s'opère à la confluence du mysticisme flamand, redevable de ses lectures de Ruysbroeck et du Romantisme de Novalis, dans le même mouvement qui le fait renoncer au cartésianisme français considéré « une apostasie de la vérité, une tromperie et une déception et un mouvement artificiel ». Voir M. MAETERLINCK, *Le Cahier Bleu in Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, P. GORCEIX (éd.), Bruxelles, Éditions Complexe, t. 1, 1999, p. 181 et « Le Tragique quotidien » pour le mot « interversion » dans son contexte (p. 487).

cette « vision d'avenir » d'un Office moderne ouvert, vivant aux « sentiments naturels [dévies] vers l'incompréhensible [par le] vieux vice religieux » (*ibid.*). Même si Mallarmé ne précise pas ce que serait cette « religion d'État », ses traits sont conçus par analogie avec le Livre pensé *avec* les autres arts : ballet, mime, musique et, surtout, le théâtre. Par ailleurs, le cérémonial religieux résume dans son geste la dynamique visible/invisible dont procède le littéraire, donnant à voir (et à lire) des significations « tantôt devinée[s], tantôt méconnue[s] par les hommes, créateurs de mots »²⁸. Il se constitue ainsi spectacle « invitation directe à l'essence du type (ici le Christ), puis invisibilité de celui-ci » (*OC*, I : 244) et « élargissement du lieu par vibrations » (*Ibid.*). Inhérente à la religion, au mystère, au sacré, la notion de secret est consubstantielle à la littérature : geste d'élucidation et geste de relais de l'intérieur vers l'extérieur, passage et réalisation de « l'idée », sa mise en expression qui la rend unique, douée de valeurs matérielles et immatérielles :

... en effet, c'est impossible que dans une religion, encore qu'à l'abandon depuis, la race n'eût pas mis son secret intime d'ignoré. L'heure convient, avec le détachement nécessaire, d'y pratiquer des fouilles, pour exhumer d'anciennes et magnifiques intentions (*OC*, II : 244)

Convaincu, avec ses pairs symbolistes, de l'urgence de repenser et de restituer à la scène sa dimension sacrée première, Mallarmé donne dans ses articles plusieurs vues sur le « drame futur » et des axiomes qui le constituent. Ainsi dans « Le Genre ou des Modernes » de *Crayonné au Théâtre* propose-t-il :

Remplacez Vaudeville par Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque ! (*OC*, II : 180).

Même si la démarche de l'écrivain de « Toast funèbre » se place sous le signe contradictoire d'une « liturgie de l'absence », selon l'expression de Bertrand Marchal²⁹, l'idée de théâtre y affirme son rôle matriciel par le recours à l'analogie religieuse. De même le poète de « Richard Wagner » pointait-il la nécessité de la Fable « inscrite sur la page des Cieux (...) c'est-à-dire un Poème, l'Ode » (*OC*, II : 157). Révolu le temps des mages romantiques³⁰, le geste poétique est moins vertical qu'horizontal, déjouant tout rapport hiérarchique seul. Le « mystère » ou le « secret » de la nature n'est pas dans un transcendantal originaire, il est

28. J'emprunte ici une phrase au « Livre premier » des *Mots Anglais*, ouvrage à valeur pédagogique considéré par la critique récente comme partie intégrante de l'œuvre de Mallarmé. Voir à ce propos la « Notice » de Bertrand Marchal, *OC*, II : 1790-1799.

29. B. MARCHAL, *Lecture de Mallarmé : « Poésies », « Igitur », le « Coup de dés »*, Paris, Corti, 1985, p. 9.

30. Voir P. BÉNICHOU, *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, 1977.

dans l'immanence de la vie, et celle-ci s'exprime dans le langage, dans le « trésor profond des correspondances » (*Ibid.* : 282) qui donne au geste artiste un caractère « glorieux » – de sacré et de fête... Ainsi le « livre » se constitue-t-il en lieu privilégié de la religion nouvelle qui radicalise « le Verbe /en/ principe qui se développe contre tout principe »³¹. Tous ces écrits manifestent une *foi* constante, consciente et critique dans les « humbles fondations de la cité » (« Catholicisme ») : l'esprit humain et la capacité d'invention qui lui est constitutive – croisant ici ce que Maeterlinck a désigné comme « Le trésor des Humbles » dans son essai homonyme de 1896. On peut parler d'une religion nouvelle ou, avec Bertrand Marchal, « de l'acte de naissance symbolique de l'homme »³².

Même si toute son entreprise théâtrale s'inscrit dans un mouvement d'ina-
chèvement, des drames de Tournon au Livre, on peut y voir le moteur pour
celles de Maeterlinck, d'Artaud, de Pessoa, de Beckett... C'est ce que suggère
magistralement cette (tentative de) définition, de 1886 :

Sur le Théâtre et le Livre

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science,
nous fournira un Théâtre dont les représentations seront le vrai culte
moderne ; un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux
rêves. [...] Montrer cela et soulever un coin du voile de ce peut être pareil
poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture. (*OC*, II : 657)

Spectateur et critique de théâtre et de danse au tournant du Symbolisme,
Mallarmé développe toute une réflexion sur le théâtre, présumant que son avenir
sera redevable de l'idée de *mystère*. Déplier ce texte nous ramène à la fois aux
projets dramatiques initiaux – sous le signe du mystère – qu'il nous invite à
suivre le fil avec ses idées sur la Danse – qui est « de cet acte que la mystérieuse
interprétation sacrée » (*OC*, II : 172) – et d'autres, disséminées entre *Crayonné
au Théâtre* et les poèmes critiques.

Même si elles restent, bien sûr, énigmatiques, les pages de « Richard Wagner »
nous rappellent la place du théâtre dans l'œuvre de Mallarmé et tissent un pont
et un point de contact, soit un *hymen* (anagramme du mot hymne) entre des
moments charnière de sa recherche alliant Théâtre et Livre : entre les projets
dramatiques de Tournon et les textes théoriques de la maturité. Là et ici, la
littérature s'affirme comme *jeu littéraire par excellence* (*OC*, II : 788) et tous
ses écrits nourrissent une conception du poétique comme « art consacré aux
fictions » (*OC*, II : 213).

Parce qu'il n'y a pas d'exclusive pour les formes et les genres, on peut parler
de *jeu littéraire*, le je artiste agissant comme l'infusion de subjectivité dans

31. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 505.

32. B. MARCHAL *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, p. 161.

l'entre-deux. C'est ce que reflète aussi le choix de Mallarmé pour cet essai-rêverie « moitié article, moitié poème en prose »³³.

La double opposition – au mythe et à la représentation « immédiate » en faveur d'un mystère emprunté moins à la religion que *retrempé*³⁴ de l'homme en ouvre une autre, fondamentale. Il n'y aurait donc pas d'exclusive pour les formes et les genres, mais une *variation*, et le geste artiste s'effectuerait toujours de l'avant, dans la boucle de la spirale, dans un entre-deux : « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme » évoque Mallarmé à Jules Huret (*OC*, II : 698) dans le même texte où il proclame que « les choses existent, nous n'avons pas à les créer : nous n'avons qu'à saisir les rapports » (*ibid.* : 702).

En ce sens, la lecture – qu'elle soit « profane » ou critique – *pratique*, participe de ce *jeu*³⁵ du lien et de la *transition*, indissociable de l'intervention (du rythme, de la voix) d'un lecteur. Parce qu'il crée le contact (le *nœud rythmique*) entre matérialité et immatérialité – du langage, de la page, du spectacle – il prend part à l'élaboration de l'œuvre, et à l'aventure du sens. Une forme de dialogue se noue dans l'historicité des œuvres, des savoirs et des expériences... « Preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension » (*OC*, II : 68).

L'hypothèse du mystère et toute la démarche de Mallarmé consiste en un double mouvement de négation et d'affirmation : la littérature n'a pas à reproduire ni même à *réfléchir* le mystère : elle le crée *en toutes lettres*, par le recours aux mots et aux inépuisables possibilités ouvertes par leurs rapports. Une démarche cohérente mais sans souci de calquer des canevas préalables – grammatical, formel, ou autres. C'est ce que traduit l'image des mots projetés sur les parois de grotte déployée dans « le Mystère dans les Lettres » (1896) :

– Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours :

33. L'expérience de *La Dernière Mode, gazette du monde et de la famille* (1874), dénote déjà un hybridisme générique entre journal et essai, ainsi que le mélange de compétences très diverses (mode féminine, décors, poésie, chronique de spectacles) dans un savoureux va-et-vient entre quotidien et création, réflexion et rêverie, dans une écriture nuancée de tons, couleurs et motifs typiquement mallarméens. Il en résulte une forme textuelle particulière de généralité (enrichie par le dédoublement féminin) que j'ai essayé de mettre en perspective dans « (S)'écrire entre deux genres. Mallarmé indémodable » in *Études Stéphane Mallarmé*, Paris, Garnier (coll. *Classiques Garnier*), 2014, p. 29-46.

34. Je reprends le mot de ce passage de « Richard Wagner » : « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source » (*OC*, II : 157).

35. Michel Picard a fondé toute une théorie de la lecture sur la base de ces interactions multiples et défini trois instances de lecteurs (*lu, liseur, lectant*). Voir *La Lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. (*OC*, II : 233)

Mallarmé opère une réorientation paradigmatique de l'art par-delà la représentation du pérenne et matériel – le réel, l'objet, la « chose » posant pour son époque et pour les « scholiastes futurs » la fiction comme principe.

Entre désir et accomplissement

Un coup de dés n'abolira jamais le hasard (1897) en est une illustration *sui speciei*, d'une poétique située au plus près du principe de fiction, jusqu'à bouleverser les codes de composition – graphiques, grammaticaux, poétiques... Déjouant la logique linéaire – syntaxique, typographique – en faveur d'« une vision simultanée de la Page », comme le précise sa note préliminaire à la première édition³⁶, l'écriture déploie un jeu variant de possibilités de lecture, comme autant de *dés à jouer*³⁷. Il s'agit, selon le poète, de transposer « l'emploi à nu de la pensée » (*Ibid.*), l'isolement ou l'accord des mots et des vers en (dé)montrant, finalement, le caractère discontinu et non-linéaire de la pensée. L'écriture figure, finalement, le thème du voyage maritime, prégnant chez Mallarmé – de « Brise marine » à *Igitur* ou au très beau sonnet « Au seul souci de voyager » –, reprenant et les faisant interagir, des mots, des images et des motifs signifiants. La forme qui en résulte se fait l'écho du fond du vœu d'alliance inter-artistique de Mallarmé : « Aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie » (« Crayonné au Théâtre », *OC*, II : 203) :

JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES

ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

36. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, 1998, *op. cit.*, p. 391.

37. Notons cette coïncidence qui n'en est peut-être pas une chez un écrivain qui s'est intéressé de près aux mots et aux langues : d'origine arabe, le mot *hasard* (*az-zahr*) veut dire littéralement : « dé à jouer ».

sous une inclinaison
 plane désespérément
 d'aile
 la sienne
 par
 avance retombée d'un mal à dresser le vol
 et couvrant les jaillissements
 coupant au ras les bonds³⁸

Une telle nouveauté implique la modification des représentations et, conséquemment, des modes de lecture moins linéaires, pour envisager différents types de *rappports* – mot clé chez Mallarmé – motivés par la force « totale » de la lettre : sens, rythme, sonorité, prosodie mais aussi visibilité ! Le jeu s'est inversé : l'écriture ne s'inscrit pas dans *une* forme (geste transitif), elle prend forme, elle impose son propre *ordre* – ce qu'illustrent aussi les poèmes critiques. Un tel triomphe du génie humain est, rappelons-le, également célébré par Nietzsche, postulant qu'être artiste « ce n'est pas chercher le sens des choses, mais l'y imposer »³⁹.

« Prose pour des Esseintes » (1885), considéré comme un des poèmes les plus hermétiques du poète, est une des meilleures expressions de la poétique de la fiction à laquelle se livre Mallarmé, dessinant un lieu imaginaire ou symbolique – ou, plus justement, un « non-lieu » – qui vient se confondre avec la création littéraire. De manière assez insolite, le poème ouvre sur l'adverbe « oui », détaché par une virgule, introduisant une modalité de l'ordre de la confirmation, soit pour renforcer le propos d'un énoncé antécédent – nous sommes en contexte d'un dialogue fictif entre le poète et une interlocutrice – soit pour accentuer la non-représentativité du lieu, une île dans l'aire du potentiel, pur produit de l'imagination :

Oui, dans une île que l'air charge

Le sujet poétique se promène avec sa sœur à l'intérieur d'une île dans laquelle poussent des fleurs géantes, et se dit fasciné par une fleur poétique, « lacune qui des jardins la sépara / grandissait trop pour nos raisons ». Le paradoxe de ce jardin disjoint *paratopique* de la réalité florale et jardinière en elle-même est ce qui en fait la singularité. Dans cette île « *que l'air charge / de vue et non de visions* », l'acte de *voir* se meut en phénomène réflexif, provoqué par la rencontre entre la représentation des fleurs vues par le sujet et celles de ses associations rêvées ou symboliques. Ainsi, chacune des fleurs entre-t-elle dans une sphère de relations tendant à abolir l'espace représentatif même, dans un

38. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, 1998, *op. cit.*, p. 369-371.

39. F. NIETZSCHE, *Fragments posthumes – Été 1882 – Printemps 1884*, Paris, Gallimard, 1997, p. 238.

mouvement rationnel et émotif à la fois. Le paradoxe s'éclaire par la prise en compte de la perspective adoptée : le poème n'est pas présidé par la description du lieu mais par l'utopie de la mémoire, indissociable du livre – qui permet de recréer quelque chose qui n'existe pas en tant que tel – dont elle peut être la métaphore :

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :

L'affirmation du principe fictionnel se double de son équivalent scientifique, le passage de l'un à l'autre s'opérant par le biais de l'œuvre et fournit de nombreuses possibilités d'accomplissement :

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.

L'affirmation du lieu est en revanche plus ardue. Elle s'articule encore autour de la tension du dehors et du dedans, de la vue et de la vision, pour adopter une optique interne, un sens "latent", dicté par l'inconscient :

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
Ô sœur, y comparant les tiens.
L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit
Que, sol des cent iris, son site
Ils savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Été.

Dans cette perspective, la réalité matérielle est totalement mise en soupçon (« son site / n'a pas de nom ») le poème ne reproduit pas la réalité, pas plus qu'il ne cherche à restaurer un souvenir : il crée *sa* réalité et il décante la mémoire par un chemin qui va de l'augmentation annoncée (« Hyperbole ! de ma mémoire ») à la condensation poétique, proche de la litote. De l'objet, le poète conserve moins l'image que son pouvoir évocatoire ou *Idée* qui, par le « nouveau devoir »

d'écrire, marie, d'un même *hymen*, le mot, la couleur et le son : « l'or de la trompette d'Été ». Il y a évanescence du réel – soit disparition et métamorphose à la fois –, qui permet un retour à la seule voix du poème :

D'ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s'écarte,
Que ce pays n'existait pas⁴⁰

Poétiser par art plastique...

Ma dernière source d'illustration emprunte au symbolisme pictural et à l'œuvre de Gustave Moreau (1826-1898), peintre contemporain de Mallarmé. Communiant d'une même foi en l'art « qui seule fait le grand artiste, seule le rend maître des âmes, des esprits »⁴¹ et d'identique soupçon vis-à-vis du réalisme que prolongeaient ses congénères Impressionnistes⁴², son œuvre opère un même déplacement des pratiques artistiques *de l'intérieur vers l'extérieur*, offrant des exemples frappants d'une (*re*)figuration du divin par laquelle l'art s'abstrait du « spectacle de la Nature » pour devenir recreation individuelle – synthèse de sa présence et de son abolition.

En marge de l'Académisme, notamment suite aux invectives critiques du salon de 1869, son travail fut encore présenté au Salon de 1872, puis à nouveau en 1876. Après 1880 le peintre n'exposa plus. C'est paradoxalement après son retrait des Salons que son œuvre suscita l'intérêt de plusieurs contemporains⁴³, à commencer par Joris-Karl Huysmans, fervent admirateur de Mallarmé⁴⁴, qui sonna « le premier coup de clairon de l'enthousiasme symboliste » dans son

40. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, 1998, *op. cit.*, p. 28-30.

41. Cf. P.-L. MATHIEU, *L'Assembleur des rêves : Écrits complets de Gustave Moreau*, Préface de J. PALADILHE, Fontfroide, Fata Morgana, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1984, p. 148.

42. Attachés aux scènes et anecdotes de la vie quotidienne, comme l'a bien observé Camille Mauclair à l'époque ; cf. C. MAUCLAIR, *L'Impressionnisme : son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 39-40 : « Les réalistes-impresionnistes peignirent des scènes de bal, de canotage, de rues, de champs, d'usines, d'intérieurs modernes, et trouvèrent dans la vie des humbles un immense sujet d'étude des gestes, des coutumes, des expressions du XIX^e siècle ».

43. Dont les poètes parnassiens Théodore de Banville et José-Maria de Hérédia ; cf. P. COOKE, « Critique d'art et transposition d'art : autour de Galatée et d'Hélène de Gustave Moreau (Salon de 1880) », *Romantisme*, 2002, n° 118, p. 37-53.

44. Il est avec Verlaine un des « promoteurs » de Mallarmé dans la scène symboliste des années 1880, ce que reflète la célèbre « Lettre Autobiographique » du 16 novembre 1885 à Verlaine : « Vos Poètes Maudits, mon cher Verlaine, À Rebours d'Huysmans, ont intéressé à mes mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part)

compte rendu de l'exposition de 1880, alors qu'il se montrait bien plus parcimonieux concernant par exemple Puvis de Chavannes⁴⁵. Mais il semble que ce furent surtout les pages enthousiastes du même Huysmans dans son roman *À Rebours* (1884) qui ouvrirent sur la peinture de Gustave Moreau d'autres horizons de réception.

Le romancier y invitait ses pairs à découvrir un univers soumis à la logique de l'imagination pure, peuplé de créations mythologiques « aiguisées par les inquiètes perspicacités d'un nervosisme tout moderne » en des tableaux « à jamais douloureux, hanté[s] par les symboles des perversités et des amours surhumaines, des stupres divins consommés sans abandons et sans espoirs »⁴⁶.

Outre la figure obsessionnelle de l'androgyne – *Le Poète voyageur* (1891) en offre une expression exemplaire – le syncrétisme gréco-religieux est certainement le trait par excellence du symbolisme *a-topique* de Moreau. C'est ce que semble traduire le tableau suivant d'un Prométhée sous les traits d'un personnage corpusculaire. Représenté debout, de profil, la tête – motif privilégié chez Gustave Moreau – et tout le corps se détachent d'une nature hostile, escarpée. Un vautour a remplacé l'aigle – et la noblesse légendaire associée à l'animal. Ses yeux et tout son regard perçant sont lancés droit devant lui, quel Icare dont les bras attachés ne sauraient griser l'essor. Aspiration vers d'autres réalités ?

Cette fusion est en même temps un retournement : à l'être messianique et au héros antique se substitue l'allusion à l'artiste créateur, figuration d'une divinité plus proche de l'immanence de l'être, dans son élan d'intelligibilité⁴⁷.

et on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres ». Cf. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, I, 1998, *op. cit.*, p. 786.

45. E. LUCIE-SMITH, *Le Symbolisme*, traduit de l'anglais par Mona Pracontal, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 64 [*Symbolist Art*, 1972, London, Thames & Hudson].

46. J.-K. HUYSMANS, *À Rebours*, Paris, Charpentier, Garnier/Flammarion, 1978, p. 76.

47. Déjà *Prométhée foudroyé*, exposé un an plus tard, traduit une variation plus manichéenne de la passion du Christ, où résonne le motif du corps martyrisé et exsangue, et celui de la charité tourmentée des femmes en pleurs.



Fig. 1 : Gustave Moreau, *Prométhée* (1868), Paris, musée Gustave Moreau.

Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

Dans *Les Anges de Sodome*, allégorie très saisissante d'un autre épisode de la Bible, une ligne oblique sépare le ciel et la terre, faisant se côtoyer les deux plans qui sont aussi ceux du vice et de la vertu, suivant le jeu graduel des couleurs, du brun le plus sombre au doré lumineux. En bas, la ville agonisante, plongée dans des teintes et des formes à peine perceptibles noyée dans une atmosphère morbide. Esquissées plus que dessinées, les deux figures volantes à l'allure spectrale installent une illusion d'éloignement en sourdine. Point ici d'image figée sur le passé, mais une représentation historicisée et en variation, moderne par excellence qui fait de l'art un « pur spectacle de l'esprit », dans le prolongement de Mallarmé :



**Fig. 2 : Gustave Moreau, *Les Anges de Sodome* (1890),
Paris, musée Gustave Moreau.**

Photo (C) RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda.

Telle quelle, cette obsession du religieux met à jour, dans son jeu entre la force des images et leur totale autonomie par rapport à la réalité extra-picturale, une conception artistique qui, selon le vœu du peintre, devait s'écarter du mimétisme « trompe-l'œil » que perpétuaient nombre de ses contemporains⁴⁸.

Symboliste au sens plein du terme, la peinture de Moreau entrelace plusieurs traditions mythologiques et cet éclectisme est autant signe de sa modernité que de son mal-être dans un temps où, comme le signalait Mallarmé dans son entretien à Jules Huret (1891) à propos de Verlaine, « le poète est hors la loi ». C'était à ses yeux la seule attitude *poétique* authentique en une époque où sous prétexte de *naturalisme*, on avait cru que « choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier [...] c'était faire des pierres précieuses » alors que « la poésie consiste à *créer* » (OC, II : 701). Et de préciser le mot d'ordre du symbolisme : « *nommer* un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer : voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole » (*Ibid.* : 700). *À Rebours* renvoie l'écho de ce changement, déjouant (dès son titre) les codes du roman naturaliste de Zola, dont Huysmans avait été un des premiers condisciples⁴⁹. C'est, selon le mot de l'auteur, un véritable « bréviaire de la décadence » qu'il lance « dans le champ de foire littéraire »⁵⁰.

Symptomatiquement, *À Rebours* célèbre à travers des Esseintes, protagoniste du roman, le culte de l'objet rare et le raffinement extrême, dans un esthétisme éclectique semblable à celui de Gustave Moreau. Portrait-miroir du héros décadent « mélange d'esprit charnel et de chair triste » pour reprendre l'expression que lui attribua Verlaine dans *Les Poètes maudits*, bibliophile et collectionneur dans tous les domaines et avec un engouement spécial pour l'art oriental, des Esseintes cultivait l'excentricité – « de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses » – pour apaiser une « dyspepsie nerveuse »⁵¹, bien au goût de l'époque⁵².

48. Voir P. COOKE, « Critique d'art... », *art. cit.*, p. 41.

49. Sa célèbre « préface écrite vingt ans après le roman », que Huysmans ajouta à l'édition de 1903, évoque cette rupture ; cf. J.-K. HUYSMANS, *op. cit.*, p. 47 : « Au moment où parut *À Rebours*, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci : le Naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser. [...] Il [Zola] célébrait de la sorte les halles, les magasins de nouveautés, les chemins de fer, les mines, et les êtres humains égarés dans ces milieux n'y jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants... » Et l'auteur d'ajouter, p. 56 : « [...] Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer ».

50. *Id.*, p. 12.

51. J.-K. HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 224.

52. Dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine* (1883) Paul Bourget est l'un des premiers à utiliser le terme décadent, se rapportant à l'état d'esprit des poètes de la fin du siècle. Du point de vue du psychologue, l'artiste décadent « malhabile à l'action privée ou publique » cultive la pensée solitaire et l'idéalisme, face à une société positiviste, aux

Mais l'écrivain se montre surtout fasciné par la façon dont le peintre avait représenté le thème de Salomé, dans son étrange tableau *L'Apparition* (1876) inspiré du récit biblique de l'épisode de la décollation de Saint-Jean Baptiste (*Évangile* selon Saint-Mathieu, chapitre XIV), qui avait notamment inspiré l'*Hérodiade* de Mallarmé, dont les « bizarres et doux vers » enchantaient des Esseintes autant que ceux « mystérieux et câlins » de *L'Après-midi d'un faune*⁵³, qui apparaissent « mis en abyme » au sein du chapitre XIV, en occurrence presque entièrement dédié à Mallarmé.

L'Apparition lui inspire une longue rêverie au chapitre suivant, en des pages qui retentissent de manière tout aussi suggestive de l'effet de synthèse entre religiosité et sensualité, entre éléments de la liturgie chrétienne et expression extrême-orientale qui ressort du tableau, dont elles sont la reconstitution littéraire par excellence. L'extrait suivant est lui-même révélateur de la nouvelle manière poétique de Huysmans, empruntant à la spiritualité et au mystère, aux procédés indirects et allusifs, libérée du mimétisme tout en restant attentive aux moindres détails du tableau :

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.

[...]

Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant, à la hauteur du visage un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

[...]

Ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion...

[...] Concentrée, les yeux fixes, semblable à un somnambule, elle ne voit ni le Tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodiade, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au point, en bas du trône.

[...]

valeurs fondées sur l'argent, et la foi aveugle dans le progrès. Le pédantisme caractéristique de des Esseintes répondrait à ce besoin de se démarquer d'un monde irrémédiablement voué au commun. « Eh ! Croule donc, société ! Meurs donc, vieux monde », lance-t-il avec véhémence à la fin du roman.

53. J.-K. HUYSMANS, *op. cit.*, p. 220 et 221.

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors du Testament, des Essentes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée [...] elle appartenait aux théogonies de l'extrême Orient ; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la Royale Prostituée de l'Apocalypse, accourcée comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle ; [...]

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose...⁵⁴



Fig. 3 : Gustave Moreau, *L'Apparition* (1876), Paris Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, fonds du Musée d'Orsay.

54. *Id.*, p. 104-106.

Dans la mesure où elle concerne « l'un en dehors de ce que l'autre cache en dedans », pour revenir à une formule des *Notes en vue du « Livre »*, l'œuvre s'offre en *révélation*, non pas par attitude dogmatique, mais par quête d'un sens. En contrepoint à l'idée de totalité, s'affirme une conception – de la représentation, des formes, des genres – d'après une logique proprement *poétique*, comme le suggère par ailleurs l'usage fréquent des majuscules – Verbe, Parole, Langage...

Être poète, peintre, musicien, c'est essentiellement créer, et l'historicité de l'œuvre tient sans doute à la sensible inventivité des *pratiques*, celles de l'artiste, comme celle de ses lecteurs ou spectateurs à travers des temps multiples. Ce partage symbolique entre les deux entités figure leur complémentarité. Et telle est peut-être la principale reconfiguration du sacré opérée par Mallarmé : une conception d'œuvre comme mystère, liée à une nouvelle croyance : la croyance dans les mots, le monde propre du langage.