

Figurer le divin : Mallarmé contre les idoles

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Figurer le divin : Mallarmé contre les idoles. Myriam Watthee-Delmotte. L'Idole dans l'imaginaire occidental, L'Harmattan, pp.279-291, 2005, Structures et pouvoirs des imaginaires. hal-00903297

HAL Id: hal-00903297

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00903297>

Submitted on 11 Nov 2013

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.

L'Idole dans l'imaginaire occidental
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Figurer le divin : Mallarmé contre les idoles

Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin—Lyon 3

Le jeune Mallarmé aborde une phase décisive de sa création poétique après être parvenu à surmonter une crise religieuse éprouvante, qu'il résume en ces termes : « ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu »¹. L'écrivain semble ne pouvoir s'engager dans la voie qu'il reconnaît comme la sienne sans avoir au préalable renversé une idole. La métaphore dévalorisante du « plumage » le laisse entendre : elle tend à suggérer que Mallarmé a dû vaincre une image grossière et caricaturale du divin, dont il lui a fallu se défaire pour inaugurer une aventure inédite dans l'histoire de la littérature. Ce geste est lourd de signification pour l'homme ; il l'est aussi pour l'œuvre, car l'exigence qui se fait jour dans ce geste libérateur reste lisible jusqu'au terme de la trajectoire, ou plutôt ce rejet de l'idolâtrie, demeuré vivant et peut-être même exacerbé avec le temps, pourrait expliquer que Mallarmé n'ait jamais atteint les buts esthétiques qu'il s'était assignés. Le combat de l'artiste contre les idoles est en effet voué par essence à l'inachèvement si l'artiste, partagé entre la quête d'un contenu qui transcende tous les signes et la nécessité de faire advenir une multiplicité de signes pour donner corps à son inspiration, fatalement, ne supprime les anciennes idoles que pour les remplacer par de nouvelles idoles, fussent-elles toujours plus évanescentes, plus translucides et de ce fait plus accueillantes aux significations ténues et fugitives visées par le poète.

Mallarmé ne combat pas les idoles seulement parce qu'il a connu une crise de la représentation et qu'il aurait été visité par une conception supposée révolutionnaire du signe. Il n'a en outre jamais cessé d'associer l'art à une manière de transcendance. Bien que Mallarmé se déclare athée, il se montre constamment préoccupé par le divin et par la représentation du divin, par la quête d'une célébration esthétique qui serait « le vrai

¹ Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867 in *Correspondance complète 1862-1871. Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 342. Cette édition sera désormais désignée sous le titre de *Correspondance...*

culte moderne »². Ainsi Mallarmé n'hésite-t-il pas à identifier l'art et la liturgie, dans la mesure où l'un et l'autre visent, chacun à sa manière, « la figuration du divin »³. Toute œuvre d'art, notamment tout spectacle théâtral digne de ce nom, se ramène à cette exigence ultime : « façonner de la divinité »⁴. Cette dernière expression semble assimiler l'artiste à un fabricant d'idoles. Il convient toutefois d'être attentif à la formulation abstraite : l'artiste doit donner à voir « de la divinité », non pas tel dieu singulier dont la figure individualisée serait proposée au culte d'un public, mais une notion vague, indéterminée, excédant toujours les figures censées la contenir et différente du divin qui est l'affaire des religions instituées.

Le projet esthétique de Mallarmé, dans sa dimension poétique comme dans sa démarche théorique, est orienté par une problématique de l'idole. Mallarmé tente de penser et de mettre en œuvre un art apte à écarter toute représentation illusoire, qui tendrait à dévoyer une certaine vérité divine dans une image sensible trompeuse. Que Mallarmé ne se pose nulle part explicitement le problème de l'idole n'empêche pas que cette question l'ait hanté, comme en témoignent notamment quelques indices dans sa correspondance, ainsi cet aveu, dans une lettre de la maturité :

Je ne crois qu'à deux sensations de gloire, presque également chimériques, celle apprise du délire d'un peuple à qui l'on pourrait, par des moyens d'art, façonner une idole nouvelle : l'autre, de se voir, lecteur d'un livre exceptionnellement aimé, soi-même apparaître du fond des pages, où l'on était, à son insu et par une volonté de l'auteur⁵.

Mallarmé semble à première vue distinguer, voire peut-être opposer ici deux modalités de la sphère esthétique : le spectacle collectif et la lecture solitaire. Son effort vise toutefois à concilier ces approches divergentes car le Livre doit, selon lui, trouver son accomplissement dans un dispositif scénique.

Toute la méditation de Mallarmé suggère par ailleurs que les deux modalités opposées de l'œuvre, individuelle et collective, convergent dans une certaine propension narcissique de l'idole, présentée au regard du public comme une image de soi et, indissolublement, du tout autre. Quel que soit son support matériel, l'œuvre est un miroir tendu à un public, puisque, selon le passage qui vient d'être cité, l'amateur d'art est invité à trouver dans l'œuvre, goûtée collectivement ou solitairement, un « se voir [...] soi-même apparaître ». Le public doit s'apercevoir soi-même dans l'œuvre, ce

² Stéphane Mallarmé, réponse à l'enquête « sur le théâtre », in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1997, p. 399. Cette édition sera désormais désignée sous le titre de *Divagations*.

³ *Offices, Plaisir sacré*, in *Divagations, op. cit.*, p. 283.

⁴ *Crayonné au théâtre, Le Genre ou des modernes*, in *Divagations, op. cit.*, p. 206.

⁵ Lettre à Joris-Karl Huysmans du 18 mai 1884 in *Correspondance..., op. cit.*, p. 571.

qui signifie plus exactement qu'il doit voir se refléter dans l'œuvre cette part intime et sacrée que renferme la personne engagée dans l'acte esthétique et qui reste invisible au cours de l'existence ordinaire. Livre, scène, tableau ou concert, l'œuvre d'art seule ouvre un espace symbolique où puisse se manifester, comme en une apparition, en une épiphanie, un « quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché »⁶, le plus reculé en chacun, insaisissable et inassignable. L'œuvre « installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction »⁷ où se révèle ce *deus absconditus* que tout être humain recèle en son for intérieur. Alors, l'œuvre se fait « Saint des Saints, mais mental »⁸. Le terme même de « fiction », qui désigne sous la plume de Mallarmé l'opération de l'art, renvoie par son étymologie latine à l'acte de façonner. La finalité de la fiction, presque contradictoire, voire impossible, est d'offrir une forme à ce qui demeure au delà des formes : « la Figure que Nul n'est », entité abstraite, anonyme, impersonnelle et que pourtant chacun porte en soi⁹. « Le plus profond sans visage et sans forme », dira Valéry en un admirable équivalent de la formule mallarméenne¹⁰. La fiction donne lieu à ce qui n'a pas de lieu. Elle aspire à montrer ce qui ne doit pas et ce qui ne peut pas se montrer.

Aussi Mallarmé se heurte-t-il à un paradoxe insurmontable : l'art, à ses yeux, ne doit pas être idolâtrique et pourtant l'art ne peut pas ne pas être idolâtrique. L'art ne doit pas être idolâtrique parce que sa fonction n'est pas de reproduire la réalité, surtout pas la réalité visible, le monde des choses. Nul sans doute, après Platon, n'a poussé plus loin que Mallarmé la visée anti-mimétique. Elle se résume dans ce qu'il désigne comme son « incompetence, sur autre chose que l'absolu »¹¹ et dans son aversion pour ce qu'il nomme « l'universel *reportage* »¹². À quoi bon redoubler le réel par le langage ou par tout autre moyen ? L'art est vain si, à travers la chose qu'il donne à voir, il ne reconduit pas le regard jusqu'à cet « absolu » qui séjourne en l'homme même et qui excède toute vision. « L'exigence romantique, c'est la transcendance du sens par rapport à

⁶*Le Mystère dans les Lettres* in *Divagations*, op. cit., p. 274. Le participe présent « signifiant » est à comprendre ici comme l'équivalent d'une relative : ce qui signifie...

⁷*Crayonné au théâtre, Mimique* in *Divagations*, op. cit., p. 204 ; cf. *Le Genre ou des modernes*, op. cit., p. 214 : « un milieu nul ou à peu près ».

⁸*Richard Wagner* in *Divagations*, op. cit., p. 174.

⁹*Ibid.*, p. 174 ; cf. *Crayonné au théâtre, Solennité* in *Divagations*, op. cit., p. 236 : « le pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut ».

¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, vol. II, p. 341.

¹¹*Solennité*, op. cit., p. 230 ; cf. *Offices, De même*, in *Divagations*, op. cit., p. 291 : « cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions ».

¹²*Crise de vers* in *Divagations*, op. cit., p. 251.

l'expression », selon un éminent spécialiste des théories romantiques¹³. L'esthétique de Mallarmé en offre bien à cet égard l'une des plus complètes illustrations. En même temps, et en sens inverse, l'art ne peut pas ne pas être dans une certaine mesure idolâtrique puisqu'il doit bien figurer quelque chose et qu'en outre ce qu'il se propose de figurer n'est pas étranger à l'ordre du divin. Il lui faut justement incarner « la divinité présente à l'esprit de l'homme »¹⁴, afin de faire surgir « l'évidence du dieu »¹⁵ caché. Il lui faut capter l'infini dans les limites du fini. Baudelaire avait déjà détourné d'une manière analogue le mystère chrétien de l'Incarnation en se laissant inspirer cette formule par la peinture de Delacroix : « c'est l'infini dans le fini »¹⁶.

Tout l'effort de Mallarmé s'inscrit dès lors dans cet écart entre le refus de l'idolâtrie et la fatalité d'une certaine idolâtrie, au sens positif de ce terme, que Jean-Luc Marion a bien dégagé : « l'adorateur se sait l'artisan qui [...] a travaillé jusqu'à offrir au dieu une image à voir (εἰδολῶν) pour qu'il consente à y prendre visage »¹⁷. Le divin ne saurait se réduire au sensible et pourtant l'artiste ne saurait faire l'économie du sensible pour évoquer le divin. Lorsque Mallarmé vilipende l'art de son temps, c'est parce qu'il y découvre au contraire une version négative de l'idolâtrie, une version exagérément réductrice. L'univers esthétique devrait se faire transparent pour laisser advenir l'invisible présent en l'homme, pour ouvrir un chemin vers autre chose, vers quelque chose de plus haut et de plus grand. À l'inverse, la vie quotidienne représentée sur la scène ou le tableau ne conduit pas à une ouverture, à un dépassement du visible, mais à une clôture : elle oppose un obstacle infranchissable au regard du spectateur, ramené à ses préoccupations habituelles, emprisonné dans le déjà, le bien, le trop connu, maintenu dans une contenance étriquée de lui-même.

Dès lors, le théâtre et les arts plastiques réalistes trahissent les aspirations du public en lui présentant une reproduction du monde réel, en lui interdisant toute sortie hors des limites propres à ce champ restreint : « il a fallu [...] ériger [...] un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire ; indiscutable, prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité ». Mallarmé accuse l'idolâtrie présente de dévoyer une irrépressible aspiration du public à reconnaître

¹³ Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993, vol. I, p. 493.

¹⁴ *Crayonné au théâtre* in *Divagations*, op. cit., p. 178.

¹⁵ *Richard Wagner*, op. cit., p. 175.

¹⁶ Baudelaire, *Salon de 1859*, V : « Religion, histoire, fantaisie », in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol. II, p. 636. Voir la note 4, où C. Pichois signale diverses occurrences de ce thème fondamental dans le romantisme allemand. Cf. Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 1992, p. 108-109, 112-113, 401 (note 54).

¹⁷ Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance* (Grasset & Fasquelle, 1977), Paris, Librairie Générale Française, «Le Livre de Poche», «Biblio essais», 1991, p. 19.

dans une forme extérieure sa divinité intérieure. Cette dernière exige la fiction, l'invention de formes neuves, aptes à manifester l'irréductibilité radicale du divin aux cadres ordinaires de la vie courante. Le rejet d'un « art officiel » englué dans le « simulacre », dans l'idolâtrie de l'« imagerie brute », justifie l'appel lancé par Mallarmé en faveur de l'œuvre collective future, qui peut-être finira par rassembler les conditions nécessaires à une esthétique vraiment libératrice : « artistes de ce jour, plutôt que [...] sacrifier devant l'idole de vous-mêmes, mettez la main à ce monument »¹⁸. Le créateur, qu'il soit livré à lui-même ou engagé dans un projet historique, de dimension collective, est guetté par le travers idolâtrique. Il doit s'efforcer de maintenir un équilibre improbable entre le devoir de s'en préserver et la nécessité de lui ménager la place minimale requise par l'entreprise esthétique.

Une telle tension est perceptible dans la poésie de Mallarmé. La forme esthétique doit susciter une ouverture sur le divin mais elle comporte toujours le risque d'une clôture sur le sensible. La représentation, ou plutôt la figuration sensible ne saurait pour autant être tout à fait discréditée, dans la mesure même où non seulement elle offre la possibilité d'une ouverture, mais où elle est aussi la condition pour l'homme de cette ouverture. De ce point de vue, la réalité elle-même peut être le commencement de la trajectoire esthétique, puisque toute chose contient la trace du divin. Sans doute le réel est-il même pour le travail poétique un point de départ inévitable car l'imagination ne saurait s'appuyer sur rien. Au contraire, elle doit s'emparer des structures intelligibles qu'offre la réalité et qui fondent autant de correspondances entre l'esprit humain et le monde. Il reste que, selon Mallarmé, si l'art ne surélève pas la réalité, ou si du moins il ne laisse pas transparaître dans les choses, s'il ne fait pas apparaître ce qui dans le monde répond à l'appel d'une certaine transcendance en l'homme, l'art reste étranger à l'essence de l'homme, animé par une exigence divine ou quasi divine, qui veut le dépassement de tout.

Aussi la première impulsion de l'art est-elle en apparence idolâtrique, dans la mesure où l'art est habité par le souci de conférer un statut divin à ce qu'il entend célébrer. Le jeune Mallarmé écrit ainsi de la femme aimée par un ami : « l'art seul, limpide et impeccable, est assez chaste pour la sculpter religieusement »¹⁹, pour la transformer en idole. De même Hérodiade, figure « chaste », pure, de la Beauté et de la poésie, se trouve-t-elle indirectement érigée en idole par le biais de son reflet :

Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant.²⁰

¹⁸*Crayonné au théâtre in Divagations, op. cit., p. 184-185.*

¹⁹ Lettre à Henri Cazalis du 1^{er} juillet 1862 in *Correspondance..., op. cit., p. 61.*

²⁰*Hérodiade, « Scène », v. 114-116 in Poésies, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 33.*

On notera toutefois que l'idole n'est pas Hérodiade en personne mais son image dans la glace, métaphore de l'être soustrait à la réalité ordinaire et médiatisé par l'opération esthétique. Le miroir ici, comme le refus catégorique d'être touchée, opposé par la jeune princesse à tout ce qui l'entoure, est l'emblème de ce retrait et de ce décalage esthétiques, nécessaires pour transposer l'être dans la dimension supérieure du divin sans que ce divin puisse toutefois se manifester en tant que tel, puisqu'il n'appartient pas à l'ordre du visible.

Quant au faune, hanté par le souvenir de nymphes divines dont il est probable qu'elles n'ont pas vraiment existé, ce n'est plus que par des idoles d'elles-mêmes qu'il peut désormais tenter de s'en saisir et d'en jouir :

Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures,
À leur ombre enlever encore des ceintures²¹

Le lecteur doit reconnaître un modèle de la parole poétique dans le discours fabulateur tenu par le faune, qui invente les personnages et les événements d'une histoire sûrement fictive. La fabulation ne constitue cependant pas une perte par rapport à une hypothétique réalité mais plutôt un gain. La divinité des nymphes, sans nul doute étrangère au réel, ne peut être ressaisie que par l'imaginaire, à travers une image idolâtrique, qui n'est ni une idée pure ni une copie conforme de la réalité. Par le travail de l'imagination, le faune dispose de son fantasme, alors que la réalité lui échappe et résiste à son désir. Ainsi l'image, reflet ou idole, ne subit-elle pas de déchéance ontologique par rapport à l'original dont elle est la copie. Au contraire, l'image gagnerait plutôt un supplément d'être et il semblerait que soit contesté le paradigme platonicien, selon lequel toute imitation est un amoindrissement.

On constate toutefois que, dans la poésie de Mallarmé, l'être qui se reflète dans un miroir ou dans l'imaginaire, l'idole au sens étymologique du terme, tend à être de plus en plus dématérialisé, ce qui revient à une manière d'idéalisation. L'objet transposé dans le milieu fictif de l'art cesse d'être d'abord un reflet, une copie, une idole, pour tendre vers l'Idée ou la Notion. En privant l'objet de sa matière sensible, le miroir ou l'imagination tendent à le dénuder pour ne révéler que ses structures intelligibles. C'est pourquoi Mallarmé peut paraître plus sévère que Platon envers toute démarche tentée par la mimésis. L'art, selon Mallarmé, doit en effet s'assigner pour ultime visée de rehausser le réel en l'intellectualisant et en manifestant par là ce qui dans l'être fait écho au spirituel en l'homme. L'art authentique, tel que Mallarmé n'a cessé d'en rêver l'achèvement parfait, vise à dissoudre les choses et à les faire resurgir autrement dans la dimension supérieure du rêve et de l'imaginaire, alors que l'art idolâtrique se contente de reproduire la réalité. C'est pourquoi, à tout théâtre qui ne serait qu'un « faux temple », où ne se tiendrait qu'un « culte factice »²², au dévoiement

²¹L'Après-midi d'un faune, v. 54-56, in *Poésies*, op. cit., p. 37.

²²Solennité, op. cit., p. 231.

du « simulacre [...] fallacieux », au « voile de mensonge »²³, à toute cette « matérialité dressée dans une obstruction gratuite »²⁴, Mallarmé oppose une esthétique qui refuse l'opacité des signes et exige au contraire leur ténuité, leur qualité « limpide »²⁵, en vue de « suggérer un au-delà »²⁶ à ne pas nommer, à ne pas caractériser. L'œuvre d'art est appelée à déployer son voile translucide pour se faire le subtil indice de ce qu'elle désigne et oblitère dans le même mouvement.

Le rejet de la représentation idolâtrique est en effet lié à l'exigence constante chez Mallarmé de référer toute tentative de figuration esthétique à l'intériorité humaine comme capacité d'infini, d'absolu. L'une des règles capitales que devrait s'imposer l'artiste le suggère. Il ne doit pas chercher d'abord la source de son inspiration au dehors mais au plus secret de lui-même. « Il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que [...] cela constitue en effet les bijoux de l'homme »²⁷. La métaphore des « lueurs » et des « bijoux » a de lointaines racines dans les premières méditations, à la fois existentielles et esthétiques, de Mallarmé. « Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Casette spirituelle »²⁸. Cette image suggère que le poète n'accepte d'envisager l'intériorité que presque totalement déréalisée, purifiée au point de confiner au rien.

La scintillation également stellaire de pierres précieuses se retrouve dans *Igitur*, où l'« or » de minuit devient un « joyau nul de rêverie », qui, à la fin du passage, « lueur virtuelle », se confond avec « le feu pur du diamant de l'horloge », le « joyau de la Nuit éternelle ». L'heure suprême de minuit manifeste ainsi son essence pure dans un joyau symbolique, à la fois extérieur et intérieur, puisqu'il suscite l'évocation d'un « moi pur longtemps rêvé »²⁹ dont il est le reflet et l'emblème. Hérodiade a recours au même

²³*Grands faits divers, La Cour*, in *Divagations*, op. cit., p. 324. La condamnation du simulacre est récurrente : cf. *Richard Wagner*, op. cit., p. 170 ; *La Musique et les Lettres* in *Divagations*, op. cit., p. 365.

²⁴*Le Genre ou des modernes*, op. cit., p. 212 ; cf. *Quant au Livre, Étalages*, in *Divagations*, op. cit., p. 260 : « Interception, notez » ; cf. *La Cour*, op. cit., p. 326 : « sans interception ».

²⁵*Quant au Livre, Le Livre, instrument spirituel*, in *Divagations*, op. cit., p. 267. On se souvient des adjectifs utilisés dans la lettre précitée à Cazalis (cf. note 18) pour caractériser l'idéalisation idolâtrique du réel : « limpide et impeccable, [...] chaste ».

²⁶*Crayonné au théâtre, Planches et feuillets*, in *Divagations*, op. cit., p. 225 ; cf. *La Musique et les Lettres*, op. cit., p. 356, à propos du plaisir procuré par la fiction : « cet au-delà en est l'agent » (c'est Mallarmé qui souligne).

²⁷Réponse à l'enquête « sur l'évolution littéraire » de J. Huret in *Divagations*, op. cit., p. 394.

²⁸ Lettre à Théodore Aubanel du 16 juillet 1866 in *Correspondance...*, op. cit., p. 312.

²⁹*Igitur* in *Divagations*, op. cit., p. 45. La notion de « moi pur », discrètement évoquée ici, trouvera en Valéry à la fois son poète et son théoricien éminents.

réseau métaphorique de l'or et des diamants illuminés pour évoquer les richesses de son mystère intime :

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !
 Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
 Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
 Ors ignorés, gardant votre antique lumière³⁰.

Ces « savants abîmes » figurent la demeure de « l'Idée » qui se trouve au centre de l'aventure poétique, résumée dans *Salut* par la triade : « Solitude, récif, étoile »³¹ et dans « Au seul souci de voyager... » par son équivalent : « Nuit, désespoir et pierrerie »³². L'étoile et les pierreries ou le joyau clignotants sont les emblèmes de l'intériorité, qui se révèle et se soustrait sans jamais se donner au dehors comme lumière continue. Une telle intermittence peut seule justifier ce qui subsiste nécessairement de visée idolâtrique jusque dans l'art véritable lui-même : ce dernier ne se donne les moyens sensibles de la représentation que pour suggérer l'affleurement subtil et fugitif de ce qui excède toute représentation, et, par là, pour suggérer en même temps les limites de la représentation elle-même.

Le signe esthétique cesse d'être idolâtrique lorsqu'il ne concentre pas sur lui le regard et la pensée mais qu'il renvoie à un ailleurs, qu'il indique un lointain, à la fois intérieur et extérieur. Cela ne signifie pas que sa visée soit au sens strict métaphysique, qu'il ouvre sur un autre monde. L'au-delà vers lequel pointe le signe esthétique est un espace symbolique où viennent se superposer le monde extérieur et l'intériorité humaine, dans la mesure où elle est puissance d'excès. Mallarmé le suggère déjà dans l'un de ses premiers poèmes. Le modèle qu'il se donne — ce n'est pas un hasard — est oriental. Il entend

Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.³³

³⁰*Hérodiade, Scène*, v. 86-89, *op. cit.*, p. 32.

³¹ V. 12 in *Poésies, op. cit.*, p. 3.

³² V.12 in *Poésies, op. cit.*, p. 65.

³³ « Las de l'amer repos... », v. 15-20, in *Poésies, op. cit.*, p. 16.

Mallarmé pose dans ce poème les fondements de son esthétique « limpide », anti-idolâtrique : dépouillement, simplification, dématérialisation, disparition. L'opération esthétique vise une triple transparence, une triple limpidité, une triple nudité : celle de la chose représentée, celle du support blanc, vierge, immaculé, sur lequel la chose est représentée et celle de l'artiste qui représente quelque chose. L'œuvre d'art doit procéder par élimination pour tendre vers la coïncidence de ces trois transparences.

Un tel effort se heurte nécessairement à une limite, celle du vide ou du rien, dans lequel l'idole se dissout complètement mais aussi l'œuvre d'art avec elle. Il convient donc de creuser l'idole, de l'évider le plus possible, sans toutefois l'annuler dans un geste suicidaire, qui signerait l'autodestruction de la visée esthétique. Alors le résidu de matière, d'obstacle, patiemment ouvragé et troué, que l'image offre au regard cesse de valoir pour lui-même mais seulement pour l'absence et le silence qu'il circonscrit. Radicalement délestée de son importune épaisseur, l'idole est propre à recueillir dans les interstices de sa présence aérée, diaphane, le plus intime, le plus reculé en celui qui regarde. Ainsi en va-t-il de l'écriture et de ses linéaments qui brodent la page blanche : « Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret »³⁴. Mallarmé est cependant toujours habité par la tentation d'effacer jusqu'au dessin ajouré de la lettre, comme en témoigne « Une dentelle s'abolit »³⁵. La poésie n'exhibe l'idole que pour la saisir dans le mouvement de son anéantissement.

La danse est en cela un modèle possible de la poésie, quand elle inscrit ses figures dans un miraculeux va-et-vient entre le léger excès et le léger défaut de spectacle. « Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent »³⁶. Le mouvement chorégraphique défait le visible dans l'acte même de le produire. C'est pourquoi Mallarmé l'oppose à la pesanteur inerte de la représentation théâtrale ordinaire :

une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart ! voici rendue au Ballet l'atmosphère ou rien, visions sitôt éparses que sues, leur évocation limpide. La scène libre, au gré de fictions, [...] devient le très pur résultat³⁷.

³⁴Quant au Livre, *L'Action restreinte*, in *Divagations*, *op. cit.*, p. 254.

³⁵ In *Poésies*, *op. cit.*, p. 68.

³⁶*Crayonné au théâtre, Les Fonds dans le ballet*, in *Divagations*, *op. cit.*, p. 202.

³⁷*Ibid.*, p. 200. On notera, une fois de plus, les termes récurrents de l'esthétique mallarméenne : le « limpide », le « pur », le « rien ». La poésie est aussi mobile que la danse : elle oscille comme un éventail entre le souci de rassembler le réel et celui de l'éparpiller.

La danseuse, par ses mouvements, disperse le réel, comme l'éventail, elle chasse son opacité et le restitue à sa limpidité : à sa transparence et à sa pureté. Le corps de la danseuse est certes un signe tangible mais ce qui fait le génie de la danseuse, c'est d'abord la faculté d'utiliser son corps pour le faire disparaître, pour ne plus avoir de corps, pour « dissoudre »³⁸ sa dimension visible dans son extrême « mobilité ».

De même le poète recourt-il aux moyens de la représentation pour représenter la contestation de la représentation. Le poète, dans le jeu de son activité, commence par soumettre sa propre personne à un sacrifice. C'est pourquoi Mallarmé fait allusion à Gautier comme

À qui s'évanouit, hier, dans le devoir,
Idéal que nous font les jardins de cet astre³⁹

L'adverbe « hier » rappelle que Gautier vient de mourir. La mort du poète n'est cependant pas un événement biologique, c'est l'aboutissement d'un processus esthétique, le résultat d'une opération dirigée contre l'être ordinaire et superficiel. L'artiste incarne la volonté de disparaître et de faire disparaître, par abrasion de l'être. La poésie dégrossit à la fois le moi et les choses pour en retenir les traits essentiels et les plus suggestifs. Cet effacement radical assure le ressaisissement de soi et du monde dans leur essence.

La dématérialisation du réel à laquelle Mallarmé se réfère dans ses écrits théoriques est le plus souvent présumée dans sa poésie allusive, qui se contente d'indiquer les êtres par quelques traits succincts. La visée anti-idolâtrique n'est donc pas toujours directement sensible dans les poèmes, si ce n'est au début d'*Apparition* ou dans *Sainte*. Le texte s'ouvre d'ordinaire sur un univers qui a été soumis au préalable à des opérations d'abstraction et qui en apparaît par conséquent comme « le très pur résultat »⁴⁰. Les images quasi obsessionnelles de la noyade ou du naufrage offrent toutefois un équivalent de la dématérialisation, puisqu'elles ne manifestent le visible de manière fugitive que pour le reconduire aussitôt à l'invisible dont il procède.

Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

La première strophe de *Salut*⁴¹ redouble l'avènement du « rien » inaugural dans la disparition des sirènes, figures de l'Idée mallarméenne, de sorte que la notion pure

³⁸*Ibid.*, p. 200.

³⁹*Toast funèbre*, v. 40-41, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁰ Voir le passage des *Fonds dans le ballet* cité ci-dessus (note 37).

⁴¹ V. 3-4, *op. cit.*, p. 3.

surgit de cet évanouissement ou de cette relégation dans l'oubli, condition essentielle de son lever.

« À la nue accablante tu... » évoque une autre noyade de sirène mais surtout en sa seconde strophe un navire dont le naufrage « abolit le mât dévêtu »⁴², image d'un dépouillement qui réduit les choses à leur ossature schématique. On pourra aussi songer au naufrage en quoi se résout presque le drame d'« Un coup de dés... ». De manière analogue, dans la première strophe du sonnet en -yx, le « rêve » est « brûlé » ; dans la seconde, le « salon » est « vide » et le Maître est parti ; dans la dernière, la « nue » est « défunte » et « le septuor », les sept étoiles de la grande Ourse, ne s'esquisse que « dans l'oubli fermé par le cadre »⁴³, dans le vague reflet renvoyé par une glace. La disparition générale est certaine, le resurgissement lumineux reste improbable, de la constellation reflétée dans le miroir, comme dans « Un coup de dés... », où le « excepté » qui ouvre le renversement final de la descente ténébreuse en élévation stellaire, lumineuse, est suivi d'un « peut-être »⁴⁴. Parfois, l'anéantissement est plus irrémédiable encore, comme dans « À la nue accablante tu... » où le naufrage, la noyade ne sont compensés que par un « si blanc cheveu »⁴⁵, trace infime d'écume, quasi rien tenant davantage du débris que de la manifestation glorieuse. Pire, dans « Surgi de la croupe et du bond... », le néant règne en maître et le rayonnement, sous les espèces d'« une rose dans les ténèbres »⁴⁶, s'avère impossible : s'il est évoqué, c'est seulement sous les espèces du non-lieu. La poésie anti-idolâtrique ne désigne les choses que pour manifester leur retrait radical dans le non-être. Seule la « fulgurante console » sur quoi s'achève « Tout Orgueil fume-t-il du soir... »⁴⁷ vient contrebalancer la réserve de Mallarmé, pour qui toute gloire reste toujours hésitante, vacillante, momentanée, fictive.

Si l'art est entreprise d'anéantissement, sa visée n'est donc pas nihiliste car il ne fait disparaître ce qui est que pour le faire resurgir autrement. La transposition mallarméenne du « réel [...] vil »⁴⁸ à l'altitude glorieuse des étoiles manifeste une présence discrète de l'infini, comme au-delà, prolongement indéfiniment continué, celui-là même qui est imprimé par le « coup prisonnier » de l'éventail :

⁴² V. 8, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 71.

⁴³ « Ses purs ongles très haut... » in *Poésies*, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ In *Divagations*, *op. cit.*, p. 428.

⁴⁵ V. 12, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ V. 14, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ V. 14, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸ « Toute l'âme résumée... », v. 12, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 164.

Vertige ! voici que frissonne
 L'espace comme un grand baiser
 Qui fou de naïtre pour personne,
 Ne peut jaillir ni s'apaiser.⁴⁹

Ce « vertige » et ce frisson sont une autre version mallarméenne de l'infini dans le fini. L'infini ne peut se répandre sensiblement, être donné en acte, mais il peut être suggéré, sinon figuré par le mouvement ponctuel et contenu de l'éventail, qui, par sa retenue même, esquisse les potentialités d'un déploiement à imaginer toujours plus lointain, d'une expansion et d'une extension sans limites. Le coup d'arrêt qui, à chaque fois, interrompt la trajectoire de l'incessant va-et-vient, comme d'une manière analogue « Le col ignoré s'interrompt »⁵⁰, est un commencement plus qu'une fin : le réel se brise, il achoppe, il s'achève là même où s'inaugure brusquement la vastitude sans bornes de l'imaginaire.

De même, le blanc est apte à figurer l'incommensurable divin parce qu'il reste tacite. Mallarmé se défie tellement du sensible qu'il n'écrit souvent que pour indiquer le blanc qui invisiblement soutient les signes. C'est que les interstices vides circonscrits par les linéaments de l'écriture renferment à ses yeux une « blancheur sibylline »⁵¹, une blancheur non pas strictement muette mais réservée, à la manière d'Apollon, dont l'oracle delphique, selon Héraclite, « ne parle pas, ne cache pas, mais signifie »⁵². Le blanc soustrait ce qu'il indique dans le moment même qu'il l'indique. Il retranche aussi celui à qui il fait signe : l'art anti-idolâtrique ne se contente pas de suggérer un dépassement de la vie courante ; il transporte le spectateur ou l'auditeur dans un au-delà imaginaire où son individualité quotidienne ne peut manquer de se dissoudre. Hérodiade, abstrayant de ses robes « le frisson blanc de [sa] nudité », ne dit rien d'autre :

un baiser me tûrait
 Si la beauté n'était la mort..

Cette beauté mortelle se révèle et se dissimule, s'avance et se dérobe dans sa « pudeur grelottante d'étoile »⁵³ comme dans le clignotement ou l'éclair intermittent de l'éblouissement. L'art anti-idolâtrique doit donner à voir tout en signifiant que ce qu'il y a à voir n'est pas visible. Aussi pudeur, réserve, retenue sont-ils ses maîtres mots. Telle

⁴⁹*Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, v. 9-12, in *Poésies*, op. cit., p. 48.

⁵⁰ « Surgi de la croupe et du bond... », v. 4, op. cit., p. 67.

⁵¹*Don du poème* in *Poésies*, op. cit., p. 26.

⁵² Jean-Paul Dumont dir., *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991, p. 87.

⁵³*Hérodiade, Scène*, v. 99, 7-8 et 102, op. cit., p. 32, 27.

est la portée symbolique et opératoire du blanc, qui n'est pas tout à fait le rien, mais dont l'inexpressive expressivité retient en réserve la potentialité de tout.

Les processus de dématérialisation, portés à l'extrême dans la poésie de Mallarmé, aboutissent à des figures blanches, comme Hérodiade : le « blanc couple nageur » évoqué au vers 33 du *Guignon*⁵⁴, le pitre dévoilant sa « nacre » sous le « fard »⁵⁵, les nymphes d'abord vaguement perçues par le faune comme « blancheur animale au repos »⁵⁶, « la Sainte pâle »⁵⁷, le cygne dans « Le vierge, le vivace... »⁵⁸, le « pâle Vasco »⁵⁹ et le « fantôme blanc » de *Mimique*⁶⁰. Mallarmé est tenté de pousser le discours poétique à la limite de l'effacement et du silence, mais il n'en rêve pas moins de conférer une portée inouïe à la raréfaction du langage. Tout n'est pas blanc chez Mallarmé mais tout tend vers le blanc ou le silence. Ses figures — dont le prototype est « la Figure que nul n'est » mais, pour cette raison même, que tous sont⁶¹ —, quelle que soit leur nature, en disent autant par ce qu'elles taisent que par ce qu'elles divulguent. En elles, le sensible, réduit au plus strict indispensable, participe d'un au-delà à peine indiqué. La blancheur et la pâleur ont ainsi chez Mallarmé une signification essentielle, qui se dessine à travers l'expression : « pâleurs évasives »⁶². L'adjectif est une allusion à la forme propres aux tutus des danseuses, dont les mousselines sont évasives à la fois parce que leur fonction esthétique est de signifier sans bavarder et parce qu'elle sont des instruments d'évasion, de soustraction à la pesanteur du monde ordinaire. Une telle expression permet de mesurer parfaitement combien le blanc est l'instrument privilégié d'un art essentiellement anti-idolâtrique, qui vise un au-delà à reculer toujours plus loin.

De ce point de vue, le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, en 1918, fut d'un mallarméen intégriste et extrémiste. Il marqua sans aucun doute les limites d'un art anti-mimétique, anti-idolâtrique et donc anti-figuratif. Mallarmé, pour sa part, n'a pas cherché à représenter immédiatement le sans forme censé contenir virtuellement toutes les formes, comme le blanc synthétise les couleurs du spectre, même si Mallarmé

⁵⁴ In *Poésies*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵ *Le pitre châtié*, v. 10-14, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ *L'après-midi d'un faune*, v. 29, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁷ *Sainte*, v. 5, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁸ In *Poésies*, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁹ « Au seul souci de voyager... », v. 14, in *Poésies*, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 203.

⁶¹ On songera ici au sous-titre par lequel Nietzsche complète le titre *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne » (c'est Nietzsche qui souligne).

⁶² *Anecdotes ou poèmes, Un spectacle interrompu* in *Divagations*, *op. cit.*, p. 81.

a caractérisé en ces termes l'idéal du poète navigateur faisant voile vers l'absolu : « Le blanc souci de notre toile »⁶³. La poésie de Mallarmé a plutôt tenté d'exprimer un processus : l'amointrissement, l'amenuisement de la matérialité et de la forme en vue d'une épiphanie, celle de l'invisible. Dans un certain art contemporain, la théologie négative, transposée par les romantiques allemands dans le domaine esthétique et radicalisée par Mallarmé, est devenue folle : non que cet art contemporain n'obéisse à une logique, mais sa logique est sans doute déplacée. En témoigne l'ouvrage de Kandinsky : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, qui ignore superbement l'incompatibilité entre les visées esthétiques de la peinture et le dépouillement sacrificiel des ascèses mentales. Le but de l'art est-il de présenter le rien, comme une donnée brute, si l'on ose dire ? Cette étrange finalité que s'assigne l'art contemporain ne conduit-elle pas à la fin de l'art ? Le but de l'art n'est-il pas plutôt de recourir au sensible pour reconduire l'esprit au *nihil* qui précède la création et d'où le sensible tire son origine ? La pauvreté spontanée et inarticulée de la forme, éventuellement poussée jusqu'à l'absence délibérée de forme, est aux antipodes du travail sur la forme, du ciselage mallarméen ou valéryen, au terme duquel le vide circonscrit par l'artiste rayonne d'une plénitude patiemment soustraite au visible. Prétendre donner à voir directement le rien qui est tout, c'est priver l'esprit du chemin à parcourir entre la chose représentée et ce qui en elle excède toute représentation. Mallarmé a voulu seulement indiquer ce chemin. Ce faisant, il n'en a pas moins ouvert à l'art occidental une voie éminemment dangereuse, où bien d'autres se sont perdus après lui, où lui-même, déjà, avait commencé de s'égarer.

D'emblée, la trajectoire de Mallarmé menaçait de le conduire dans une impasse. De fait, Mallarmé a toujours eu une conscience aiguë de l'échec. Il désigne son œuvre poétique publiée par cette expression dédaigneuse : « les mille bribes connues [...] ». Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main »⁶⁴. Cultiver sa dextérité, cette tâche mécanique, n'est qu'une parodie, une vaine idole de la véritable écriture, cette tâche que Mallarmé rêvait spirituelle. Il a voulu donner une matérialité, une réalité sensible, à ce qui échappe selon lui aux limites du langage, même s'il lui est arrivé très occasionnellement d'affirmer le contraire, dans un élan d'optimisme⁶⁵. Jamais Mallarmé n'a trouvé une forme qui lui parût adéquate à ce qu'il lui fallait exprimer. « Ah ! le *signe par excellence* ; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu », déplore-t-il⁶⁶. En 1867, Dieu est « plumage »⁶⁷. En 1885, il n'est plus que « mage ». Il y a une promotion dans cette diminution. Pourtant,

⁶³ *Salut*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885 in *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 586.

⁶⁵ Cf. *Crise de vers*, *op. cit.*, p. 250 : « Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ».

⁶⁶ Lettre à Maurice Barrès du 10 septembre 1885 in *Correspondance...*, *op. cit.*, p. 581.

⁶⁷ Voir la citation inaugurale (note 1).

on est encore dans le registre de l'idolâtrie. Le divin au delà des mots, Mallarmé a prétendu le reprendre à une religion infirme selon lui, pour le confier à l'écriture. C'était confondre l'art avec le mysticisme. C'était vouer la poésie au silence, le terme inévitable de toute quête anti-idolâtrique.