

1052

UNIVERSITÉ DU MAINE

Année 2004/2005

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU MAINE

Discipline : Lettres

présentée et soutenue publiquement

par KUROKI Tomooki

le 5 Mars 2005

***La Musique et le public chez Mallarmé :***  
*l'influence de la musique allemande sur le poète français*



Directeur de thèse : Monsieur Patrick Besnier

**JURY**

Monsieur Jean-Louis Backès  
Monsieur Pierre Citti  
Madame Françoise Douay  
Monsieur Jean-Pierre Goldenstein



053

[2005LEMA3004]

UNIVERSITÉ DU MAINE

Année 2004/2005

THÈSE

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU MAINE

Discipline : Lettres

présentée et soutenue publiquement

par KUROKI Tomooki

le 5 Mars 2005

***La Musique et le public chez Mallarmé :***  
*l'influence de la musique allemande sur le poète français*



Directeur de thèse : Monsieur Patrick Besnier

JURY

Monsieur Jean-Louis Backès  
Monsieur Pierre Citti  
Madame Françoise Douay  
Monsieur Jean-Pierre Goldenstein

## Introduction

En premier lieu, pourquoi avoir choisi un poète aussi énigmatique, même pour les français, que Stéphane Mallarmé ? Cette question n'est pas sans rapport avec le fait que je suis japonais. En effet, Mallarmé est au Japon l'un des écrivains préférés des chercheurs littéraires. Et pourquoi donc ? pour une raison que je crois profondément liée à notre histoire. Longtemps en effet, le Japon est resté fermé à tous les pays étrangers, sauf la Chine et la Hollande. À la demande pressante des pays occidentaux, le Japon a pourtant dû ouvrir des relations diplomatiques avec eux au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Dès lors, les Japonais ont commencé à craindre d'être colonisés par les pays occidentaux. Il nous a donc fallu nous inventer un État national assez fort pour rivaliser avec les nations étrangères et nous créer en même temps une littérature nationale moderne confortant cet État ; bref, nous avons été saisis par le mythe de la Nation. Or à cette époque-là, c'est en traduisant le symbolisme que nous nous sommes engagés dans cette tâche littéraire nouvelle. Nous avons donc des raisons historiques sérieuses de dire que la recherche sur Mallarmé nous aide grandement, nous autres japonais, à examiner la construction de notre nationalisme et l'origine de notre littérature nationale moderne.

En second lieu, pourquoi avoir, dans le champ littéraire, choisi pour sujet la Musique ? La réponse est très simple : parce que je suis musicien, guitariste exécutant et compositeur. Aussi le mot Musique, tel qu'il est employé par les écrivains ou les chercheurs littéraires qui, tout en étant mélomanes, ne la pratiquent pas, me paraît souvent trop abstrait ; dans bien des cas, cette expression n'est chez eux, me semble-t-il, qu'une métaphore exprimant la dimension transcendante, mystique, de la musique. Mon objectif est donc de poser à nouveau sur des fondements plus précis la question de ce qu'est la Musique pour Mallarmé, en partant de l'expérience concrète que j'ai de cet art.

Mais plutôt que de ma compétence comme musicien, il vaut mieux parler de la tradition musicologique japonaise. Depuis 1854, date de nos premières relations diplomatiques avec les États-Unis, bien des Japonais sont venus en Europe pour étudier la culture occidentale. Mais en matière d'éducation musicale, la plupart de nos compositeurs sont venus en France, tandis que la plupart de nos musicologues sont allés en Allemagne. C'est pour cela que nous avons nombreuses traductions japonaises de livres écrits par des musicologues allemands, dont certains restent, aujourd'hui encore, mal connus en France ; et comme ce fut le cas pour moi, à ceux qui ont



l'intention d'étudier la musicologie, nos professeurs au Japon conseillent vivement d'apprendre l'allemand. A titre d'exemple, le livre de Hanslick, *Le Beau dans la Musique*, a connu trois traductions françaises, – en 1877, 1893 et 1986 – , et se trouve actuellement épuisé, tandis qu'à la première traduction japonaise de 1924 ont succédé en 1935 et en 1939 des éditions de poche régulièrement rééditées, ce qui a permis à de nombreux chercheurs japonais de prendre en compte les travaux de ce musicologue allemand. Quant à l'ouvrage de Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik – L'idée de la musique absolue* – paru en allemand à Munich en 1978, il a été traduit en japonais en 1986, en anglais en 1989 et en français à Genève en 1997 ; en Suisse ou en Belgique ont encore paru trois autres traductions françaises d'oeuvres de Dalhhaus : *La tonalité harmonique : étude des origines*, Liège 1993 ; *Les drames musicaux de Richard Wagner*, Liège 1994, et *Schoenberg : essais*, Genève, 1997 ; mais ses autres livres principaux sur l'esthétique musicale du 19<sup>e</sup> siècle comme *Was ist Musik ?* (1985) ou *Musikaesthetik* (1986) n'ont fait l'objet d'aucune traduction française alors qu'ils sont disponibles en version japonaise, et couramment invoqués par les musicologues japonais qui les apprécient beaucoup.

Voisines mais souvent ennemies, la France et l'Allemagne ont entretenu entre 1870 et 1945 – donc dans la période qui nous occupe – des relations culturelles difficiles ; à son échelle, la réception de l'idée de "Musique absolue" avancée par Hanslick n'en est-elle pas un bon exemple ? Pour nous autres Japonais, la distance considérable qui sépare l'Asie de l'Europe et la grande différence de structure entre notre langue et la famille indo-européenne sont des handicaps dans notre apprentissage de la culture occidentale ; néanmoins, profitant de la position de pays tiers, nous pouvons de temps en temps entrevoir entre certains pays européens des relations complexes qui échappent à la perception des intéressés : il y a ainsi une culture germanique ignorée des esprits français. En somme, grâce à nos musicologues germanophones, nous sommes habitués à l'idée de "Musique absolue", et cette alliance de mots a pénétré dans la langue japonaise alors qu'elle n'est pas devenue une expression courante en langue française. On peut dire que c'est vraiment là un résultat de l'histoire complexe des relations internationales. Mais dans la mesure où cette expression n'appartient pas à la langue française courante, il est très difficile d'en faire l'objet d'une discussion ; car on doit commencer par prouver l'existence d'une notion qui se trouve étrangère à la pensée de l'interlocuteur : or comment lui faire penser ce qu'il ne pense pas ? comment commenter, interpréter, réinterpréter un objet de pensée qui n'est pas encore construit ? Conscient de cette difficulté, j'ai décidé



d'adopter une méthode plus scientifique que littéraire, au risque de passer en France pour un positiviste.

D'ailleurs, pour ce choix de méthode aussi, il est pertinent d'évoquer le penchant majeur des mallarméens japonais ; je me permettrai donc ici d'évoquer un souvenir personnel. Un jour, notre professeur TAKEUCHI Nobuo, qui avait été le condisciple de Bertrand Marchal à Paris, nous a avoué qu'il avait traversé une période de profond découragement et failli renoncer à poursuivre ses recherches sur Mallarmé ; à cette époque de sa vie, un grand nombre de chercheurs étudiaient les grands auteurs en partant des théories littéraires. D'après lui, si on pouvait interpréter librement les oeuvres de Mallarmé en faisant appel à l'imagination et au métalangage, les recherches littéraires risquaient de devenir *n'importe quoi* ; en effet, des opinions très éloignées de celles de Mallarmé pouvaient se prendre pour l'expression même de sa pensée ; dans ce cas-là, l'originalité du chercheur serait mise au premier rang et Mallarmé lui-même ne serait plus qu'un faire-valoir. Aussi jugeait-il préférable une méthode plus positiviste, et se réjouissait-il de constater que les recherches récentes tentaient d'examiner le poète vivant dans la société et la langue de son temps. Partageant cette idée, je voudrais en particulier respecter les mots mêmes de Mallarmé et les interpréter d'abord – par convergence et divergence – "dans la société et la langue de son temps". C'est pourquoi je citerai autant que possible les oeuvres du poète, confrontées d'abord aux textes qui lui sont contemporains.

Au demeurant, il est exact que, sur les mêmes auteurs, les chercheurs sont plus philologues au Japon qu'en France. Les écrivains français les plus étudiés là-bas sont, outre Mallarmé, Pascal et Proust ; il va sans dire que leurs oeuvres posent à tous des problèmes philologiques importants, mais ces problèmes sont doubles pour les chercheurs en littérature étrangère, puisque avant de rédiger une critique sur un auteur, nous devons traduire ses oeuvres en japonais ; dans ce but, il faut d'ailleurs absolument commencer par fixer les corpus. En un mot, nous considérons que la philologie est la base des études de littérature étrangère. Or notre langue, rappelons-le, est complètement différente de la famille indo-européenne ; c'est ainsi qu'avant même d'avoir parfaitement saisi ce que signifient les phrases entières d'un texte français, nous prêtons attention, pour orienter notre interprétation, aux petites différences proposées par les variantes : en somme, la forme du texte s'impose parfois à notre attention avant son contenu, sinon plus que lui. Par ailleurs, on peut dire que le simple fait de traduire les phrases françaises exige déjà un travail considérable, dans la mesure où à un mot français peuvent correspondre plusieurs expressions japonaises et à une phrase française plusieurs phrases japonaises dont la syntaxe et



la structure sont extrêmement variées, sans pour autant que certaines petites différences du texte français puissent être facilement rendues par des différences équivalentes dans le texte japonais, qui a tendance à gommer certaines nuances, et à en introduire d'autres, requises par la langue d'arrivée mais superflues dans la langue de départ. Le traducteur est donc le premier interprète du texte ; mais sa religion du texte lui impose de respecter aussi scrupuleusement que possible l'expression française originale : entre deux langues aussi différentes, une traduction parfaite est une tâche impossible mais n'en reste pas moins un défi permanent ; d'où notre manie du détail et notre souci parfois obsessionnel de l'exactitude philologique. Pourtant, nous n'oublions pas non plus que nous avons créé notre littérature nationale en traduisant les littératures étrangères, d'abord chinoise dans l'Antiquité, puis européennes à l'époque moderne. S'il est l'objet d'un respect religieux de la langue d'origine, le détail philologique est aussi la pépite précieuse dont l'éclat inconnu pourra rehausser notre littérature. Aussi peut-on dire, en exagérant à peine, que la manie de la philologie relève elle aussi de notre nationalisme.

Pour ma part, influencé à mon insu par la musicologie allemande dominante au Japon, je tentais de rechercher le Beau dans la musique purement instrumentale – dans la "Musique absolue" – avant même d'avoir lu le livre de Hanslick ; il me semblait évident que, en combinant des sonorités variées, on pouvait créer une oeuvre d'art sans l'aide de la parole et que celle-ci au contraire pouvait dégrader la qualité de l'art des sonorités. En fait, je préférais la musique instrumentale à la chanson ; et même quand j'écoutais celle-ci, je m'intéressais moins aux paroles qu'à la mélodie, au rythme et à l'harmonie ; d'ailleurs, quand il s'agissait d'une chanson étrangère dont je ne comprenais pas les paroles, je considérais la voix comme une sorte de sonorité instrumentale. Un jour, pourtant, je me suis converti : j'ai écouté, en lisant son texte, une chanson anglaise dont la mélodie était très simple, et elle m'a touché profondément. En d'autres termes, une sorcellerie évocatoire que la combinaison des seules sonorités instrumentales ne serait jamais parvenue à atteindre s'était produite par sa collaboration avec la parole. Bref, ce jour-là j'ai été convaincu que Poésie et Musique sont inséparables ; et je me suis mis à étudier passionnément la poésie, dans les différentes langues auxquelles j'avais accès.

Parallèlement à ces études, j'ai commencé à lire des écrits théoriques sur la notion de "Musique absolue", car j'avais envie de comprendre ce qui m'avait subjugué et hanté si longtemps. Bien entendu, ces écrits théoriques étaient en japonais, traduits ou inspirés de l'allemand. Or j'étais alors étudiant de français, et j'ai souhaité savoir comment cette notion était reçue en France. C'est alors que j'ai découvert une chose



intéressante : on ne parle pas en France de "musique absolue" ; d'après mon professeur de français, "poésie absolue" était une expression possible, quoique moins courante que "poésie pure" ; mais l'expression "musique absolue", qui n'était attestée dans aucun dictionnaire ni dans aucun ouvrage technique, était impossible, la seule expression recevable étant "musique pure".

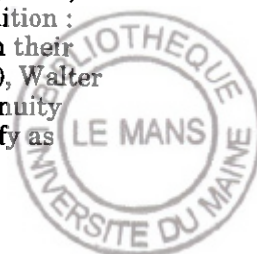
Détail surprenant, la notion de "Danse absolue" figurait dans quelques dictionnaires français mais comme récemment importée d'Allemagne ; d'abord, dans le *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse* de 1982 : "danse construite sur le mouvement seul et qui s'exprime sans le secours d'un autre art auquel on fait appel ordinairement pour accompagner la danse (musique, peinture). [Cette expression a été utilisée en Allemagne dans les années 20 par les danseurs voulant se démarquer de la danse classique, et a pu donc, dans un premier temps, être considérée comme synonyme de *modern dance*. Mary Wigman et ses danseurs lui ont préféré le terme de "danse expressionniste".]<sup>1</sup> ; puis, dans le *Dictionnaire de la Danse* : "Expression utilisée au sein de l'Ausdruckstanz, en particulier par M. Wigman, pour signifier une danse en rupture complète avec la tradition ne pouvant s'imposer qu'en affirmant son irréductibilité absolue. / "Danse pure", précise Wigman, elle est "sublimation du quotidien" par sa propre théâtralité, sans s'asservir ni à la dramaturgie ni à la musique. En 1933, le critique américain John Martin écrit : "La danse absolue est la pure essence de la danse, dénudée de tout élément étranger." / Poussé à l'extrême par certains, le concept exclut les notions de répertoire et de notation, s'opposant en cela aux idées défendues par le Tanztheater dans les années 1920-1930. Ne dépendant de rien, sans passé ni tradition, elle est est danse nouvelle, entièrement à créer à partir de l'individu grâce à l'improvisation"<sup>2</sup>. De plus, on peut encore ajouter l'expression allemande "der absolute Film" (*the absolute film* en anglais) qui correspond à la traduction française "le cinéma pur"<sup>3</sup>. Cela ne veut-il pas dire que dans la langue française, parmi tous les arts, seule la poésie peut être qualifiée, d'ailleurs rarement, d'absolue ? N'est-ce pas une particularité remarquable du français que d'écarter dans ces emplois un adjectif latin qu'adoptent l'allemand et l'anglais ? Dans ce contexte linguistique, il est naturel que l'idée de "Musique absolue" soit tenue pour une

---

<sup>1</sup> Larousse, 1982, à l'entrée : "absolu".

<sup>2</sup> Larousse-Bordas, 1999, à l'entrée : "ABSOLUE (danse)".

<sup>3</sup> Voir Alexis N. Vorontzoff, *Dictionnaire technique anglais-français du cinéma et de la télévision = English-French film and television technical dictionary*, Technique et documentation-Lavoisier, 1991, p.3. Dans Ephraïm Katz, *The film encyclopedia*, New York, Crowell, 1979, on trouve cette définition : "absolute film. An experimental film that attempts to create new reality by freeing images from their narrative function. In Berlin : *Symphony of a Great City* (1927) and *Melody of the World* (1929), Walter RUTTMANN assembled pieces of film to form a unity based on rhythm and psychological continuity rather than on conventional narrative continuity. The early films of Bunuel and Cocteau qualify as



bizarrierie inacceptable, et soit aux antipodes de la Poésie française. S'il en est ainsi, la recherche de l'esthétique des symphonies allemandes n'est-elle pas intéressante pour comprendre mieux la littérature française, en la contemplant depuis un observatoire excentré ? C'est en tout cas ce que nous nous proposons de faire : tenter de caractériser certains aspects de la poésie française, et plus précisément de la poésie de Mallarmé, en l'abordant à contre-courant, à partir de son extrême opposé.

A l'époque où j'ai engagé mes recherches dans cette direction, la fascination que j'avais longtemps éprouvée pour les œuvres musicales d'avant-garde, résolument absolues, commençait à se doubler d'un sentiment d'angoisse devant leur complexité indépassable ; le retour vers la musique figurative (que l'on observait alors avec le retour triomphal du baroque) étant pour moi exclu, seule l'étude de la poésie et de son alliance potentielle avec la musique me semblait de nature à me sortir de cette impasse. Et pour mener cette réflexion-là, le nom de Mallarmé s'imposait, dans la mesure où le mot Musique occupe dans sa poétique une place prédominante et qu'il n'est pas exagéré de dire que beaucoup d'artistes d'avant-garde le considèrent encore aujourd'hui comme le grand guide théorique, le fondateur de la modernité.

En fait, beaucoup de gens affirment que Mallarmé créait la poésie en se renfermant dans sa tour d'ivoire et qu'il est le premier poète à se servir activement de l'effet du « Vide » dans la signification des mots. Influencés par sa poétique, de nombreux artistes s'efforcent effectivement d'exprimer ce Silence dans leurs œuvres. Leur interprétation n'est pas erronée : il est sûr qu'il y existe un Mallarmé à la recherche du Néant dans les mots. Il y a cependant un autre Mallarmé, qui insiste sur la primauté de la poésie sur la Musique.

Réfléchissons par exemple sur les mots qu'il utilise pour qualifier les symphonies, "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots"<sup>4</sup>. Il semble que cette expression explique bien le point fort de la musique instrumentale : comme le remarque Suzanne Bernard, "Mallarmé reconnaît à la musique un certain « langage » et il s'agit d'un langage "allusif, qui n'a pas besoin de mots pour s'exprimer"<sup>5</sup> ; s'il en était ainsi, "on pourrait conclure, de là, à une supériorité de la musique sur la poésie – dans la mesure où elle n'a pas besoin des mots pour se faire entendre"<sup>6</sup>. Suzanne Bernard imagine "une certaine jalousie, de la part du poète, devant ce langage désincarné"<sup>7</sup>. De notre côté, nous sommes obligés de dire que nous trouvons là un sentiment hostile aux

---

absolute films, although they appear to have more of a narrative thread than other absolute films."

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, tome II, « Bibl. de la Pléiade », 2003, p.236.

<sup>5</sup> Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Nizet, 1959, p.42.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.42.





symphonies qui fascinent le public : ce qui s'exprime ici, c'est l'Amour-Haine du poète pour la Musique. De toutes les manières, il est certain que tout en étant jaloux de cette "poésie sans les mots", il reste fier du titre de poète, de gardien de l'art de la parole. Mais, quelle est cette parole ? C'est le cœur de notre problématique et elle concerne tous les artistes qui vivent dans l'époque moderne.

Imaginons par exemple une oeuvre d'art abstraite sans titre ni explication. On peut en faire l'éloge en disant : "Je ne comprends pas ce que cette oeuvre représente. Mais, je la trouve pleine de poésie". Ces mots sont aimables, mais n'échappent pas à la contradiction. Car comment trouver de la poésie là où il n'y a pas de mots ? Pour créer celle-ci, la parole n'est-elle pas indispensable ? C'est ici que la poétique de Mallarmé importe à tous les arts, car tout en donnant voix au silence et à l'idée pure, Mallarmé lui-même tient à la primauté de la Poésie sur la Musique et garde toute sa vie la fierté d'être poète : cette étude nous permettra, je l'espère, d'entrevoir comment et pourquoi.

Pour sa part, Suzanne Bernard oppose la poésie à la sonorité symphonique, en soulignant les expressions, "les pouvoirs intellectuels du langage" et "la conception architecturale"<sup>8</sup>. Elle a absolument raison et sa thèse demeure importante. Néanmoins, nous avons l'impression que sa recherche ne met pas suffisamment en scène le Mallarmé vivant dans la société ; autrement dit, le poète qu'elle décrit n'est que celui qui crée la poésie en se renfermant dans son bureau. Il nous faut donc élargir notre point de vue.

De notre côté, pour développer cette problématique, nous réexaminerons l'opposition fameuse énoncée dans *Crise de vers*, soit " le double état de la parole" : il s'agit de l'état normal, – "brut ou immédiat" – et de l'état artistique, "essentiel"<sup>9</sup>. Il est indéniable que Mallarmé rêvait d'atteindre "l'état artistique" qui s'élaborait en lui; il n'en demeure pas moins qu'il ne néglige pas complètement l'état "brut ou immédiat", comparé à la monnaie. Il nous faut donc revoir le caractère littéralement économique des mots : il s'agit de la parole qui circule dans la société. Pourquoi ? Parce que si on soulignait trop l'état essentiel et artistique, on risquerait de cloîtrer Mallarmé dans sa tour d'ivoire. Il est vrai qu'il y a le poète qui crée ses oeuvres en se renfermant dans son bureau, mais il y a aussi l'autre poète qui travaille au lycée toute sa vie pour entretenir sa famille. Sûrement, Mallarmé a fort envie de gagner sa vie par sa plume ; il enseigne pourtant l'anglais. Or il déteste ce métier de professeur ; il désire toujours le fuir et consacrer tout son temps à ses poèmes. C'est pourquoi quelques-uns n'admettent pas de rapport entre son métier et sa création, en négligeant

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, sq. p. 43.

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 212.



complètement la présence de son métier à l'horizon de son activité poétique. Néanmoins, il nous paraît évident que malgré son dégoût affiché, la contrainte quotidienne du gagne-pain l'influence, même si c'est inconsciemment : bref, le travail et la poésie ne sont pas complètement indépendants et en ce qui concerne son métier de professeur, ce qu'il expérimente et exprime souvent, c'est de l'Amour-Haine.

De toutes les manières, c'est bien le même homme qui crée la poésie en se renfermant dans son bureau et qui enseigne l'anglais au lycée. On ne peut jamais les séparer l'un de l'autre ; autrement dit, il faut absolument rechercher un Mallarmé entier : il s'agit du sujet, du poète vivant dans la société. Quelques-uns de ses élèves influencés par l'anarchisme reprochent à leur maître de ne pas agir et de se renfermer dans sa tour d'ivoire. Toutefois, ils ont tort. Car il vit réellement dans la société, pense toujours à la communication heureuse entre le poète et ses lecteurs, aux joies de la reconnaissance par le public. On peut d'ailleurs dire que pour lui, la création poétique est déjà un acte qui accompagne nécessairement la contrainte quotidienne du gagne-pain. En fait, il réfléchit toujours au rôle du poète et de ses poèmes dans la société. Il rêve en effet d'un théâtre idéal où communiqueraient les artistes et le public ; là, la Musique aiderait la Poésie à circuler entre les gens. Mais, cette Musique, quelle serait-elle exactement ?

\*

\* \*

Revenons aux recherches antérieures. Dans sa thèse, Suzanne Bernard prend pour point de départ la théorie de Wagner et le wagnérisme en France, tendance qui regroupe de jeunes poètes dont font partie les proches de Mallarmé ; puis, en invoquant "les pouvoirs intellectuels du langage" et "la conception architecturale", elle décrit comment le poète applique cette théorie à sa propre poétique, autrement dit comment il réussit à transposer l'idée de la Musique aux Lettres ; enfin, elle conclut que "pour Mallarmé, la vraie musique, c'est la poésie"<sup>10</sup> et analyse comment la musicalité s'exprime concrètement dans ses poèmes. Cette thèse est la première à traiter de la Musique chez Mallarmé ; et nous lui en sommes redevables aujourd'hui encore. Pourtant, on trouve quelques points qui doivent être mis en question, le premier étant que le mot musique n'est pas bien défini. En invoquant l'esthétique de Schopenhauer ou les symphonies de Beethoven, Suzanne Bernard considère la musique comme un art idéaliste : il s'agit d'un art "qui refuse les «matériaux

---

<sup>10</sup> Suzanne Bernard, *op.cit.*, p.150.



naturels», qui ne se réfère à la réalité que par allusion ou suggestion (la musique, ne l'oublions pas, est un art non figuratif), qui se construit comme un jeu de formes pures, de combinaisons abstraites" et "d'où, par définition, l'anecdotique, le biographique, le descriptif sont exclus, puisqu'il est non figuratif"<sup>11</sup>. Fort bien, mais de quelle musique s'agit-il ? Les expressions, "un art non figuratif" et "un jeu de formes pures" évoquent bien l'idée de Musique "absolue". Suzanne Bernard n'en parle cependant jamais, témoignant en cela non d'un simple désintéret pour cette idée, mais bien d'une méconnaissance que partage l'ensemble de la recherche française. D'ailleurs, il en va de même pour les recherches de mes autres prédécesseurs.

L'étude qui consacre le plus d'attention à la définition du mot Musique est celle d'Yves Bonnefoy, "Mallarmé et le musicien", qui présente d'abord l'idée de "Musique du Cosmos" dans la Grèce ancienne, puis explique la musique terrestre comme son imitation dans le monde chrétien, du Moyen Age au 18e siècle environ, avant de souligner qu'à l'époque moderne la Musique n'est plus "un art représentatif, comme la peinture ou le récit"<sup>12</sup>. Dans la mesure où elle est désormais un art non-représentatif, on peut la tenir pour la Musique "absolue" ; il n'en parle cependant pas. Bien qu'il emploie l'expression de "musique absolue"<sup>13</sup> (il est le seul qui l'utilise), le sens qu'il lui prête n'est pas du tout celui des musicologues.

En effet, malgré cette définition générale de la musique basée sur son histoire, Yves Bonnefoy se focalise, lorsqu'il parle de "musique absolue", sur la musique verbale, comme dans le *Corbeau* d'Edgar Poe, plutôt que sur la musique interprétée par les chanteurs et les instrumentistes. Son exemple privilégié est le bruit du *tapping* à la porte du *Corbeau* : "un léger bruit se fait entendre à la porte, comme si quelqu'un y frappait, mais, la porte une fois ouverte, rien n'est visible, dans la ténèbre nocturne"<sup>14</sup>, En filant la métaphore entre l'absence de figure du visiteur à la porte et ce bruit du *tapping* qui n'est qu'une "forme de la matière privée de sens"<sup>15</sup>, soit "un signifiant dépourvu de tout signifié, et qui n'est plus ainsi que sa matérialité", il parle de la poétique de Mallarmé inspirée par la découverte du Néant ou de "vaines formes de la matière"<sup>16</sup>, accordant plus d'importance aux effets des sonorités que produisent

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp.39-40.

<sup>12</sup> Yves Bonnefoy, "Mallarmé et le musicien", in Michèle Finck, éd. *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Presses universitaires de Strasbourg, 1995, p. 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de Bertrand Marchal, collection : folio classique, Gallimard, 1995, p.297.



les mots par leurs "allitérations, assonances, effets rythmiques"<sup>17</sup> qu'à ce qu'ils signifient ou représentent.

On peut d'ailleurs dire que la musique pour lui ne se limite pas à la musique proprement dite ; c'est ainsi qu'il dit : "une musique, – dont les composantes ne sont donc plus seulement les notes d'une gamme sonore, mais aussi bien les couleurs, ou d'autres échelles encore parmi les impressions que les cinq sens reçoivent du monde"<sup>18</sup>. Autrement dit, le mot musique désigne ici tout art qui combine plusieurs formes pour trouver sa structure. En limitant notre champ de discussion à la poétique, cette lecture est absolument correcte, car Mallarmé lui-même considère la Musique moins comme l'art des sonorités que comme un "rythme entre des rapports"<sup>19</sup>. De plus, il est également vrai que cette poétique a eu à son tour une grande influence sur la musique contemporaine depuis Schönberg, comme le remarque incidemment Yves Bonnefoy lui-même à la fin de cet article et comme l'analyse Mary Breatnach dans son livre *Boulez and Mallarmé*. Nous constatons cependant que la musique proprement dite n'est toujours pas bien définie et que l'environnement musical réel qui entourait la vie de Mallarmé n'est pas examiné non plus. Bref, c'est en se servant d'une métaphore, d'une schématisation de la musique qu'Yves Bonnefoy parle de la poétique mallarméenne, qui peut être considérée comme un phare pour tous les arts dans la modernité.

Voyons maintenant le *Musica Ficta : figure de Wagner* de Philippe Lacoue-Labarthe. Dans le chapitre qu'il consacre à Baudelaire, il étudie la relation entre ses poèmes en prose et sa critique des concerts de Wagner. Il montre que Baudelaire aperçoit dans la musique du maître de Bayreuth une idée proche de celle qu'il était en train de concevoir sous le nom de poème en prose, en se servant du mot-clef "lyrique", qui peut signifier une poésie accompagnée par la lyre, donc musicale. Nous aborderons nous aussi cette problématique dans la quatrième partie de notre étude. En ce qui concerne Mallarmé, son sujet de méditation central peut se résumer à cette question : "à qui revient-il d'accomplir, et de représenter, l'Art ? Qui, en définitive, est en charge de la *poïèsis* ou, c'est pour ainsi dire équivalent, de la *mousikè* ? Le musicien ou le poète ?"<sup>20</sup> Étant donné qu'il s'agit de la *poïèsis* et de la *mousikè*, ce qui est mis en scène n'est pas un simple théâtre divertissant, mais celui qui convoque le divin : il s'agit de cette solennité idéale qui pour le peuple pourrait remplacer la messe chrétienne.

---

<sup>17</sup> Yves Bonnefoy, *op.cit.*, p.10.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>19</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance. op.cit.*, p.614.

<sup>20</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta : figure de Wagner*, Christian Bourgois, 1991, p.96.



Comme on le sait, Wagner tentait de réaliser ce théâtre rituel qui serait l'art total. Mallarmé pour sa part a prétendu qu'au lieu du musicien, c'est le poète qui devait être en charge de ce travail et a fait paraître des articles concernant cette solennité idéale. En les analysant, Lacoue-Labarthe montre comment Mallarmé confronte sa poésie à la légende que Wagner voulait restaurer sur la scène ; il affirme d'ailleurs que la musique wagnérienne n'est qu'une fausse musique et que la vraie Musique doit se trouver dans les vers ; c'est ainsi qu'il dit : "le pouvoir archi-théâtral du Livre, on le voit, tient à la capacité du vers, « artifice par excellence », à produire une *mimèsis* qu'on pourrait dire idéale. [...] Or cette capacité même que Mallarmé désigne comme « musique », par où il n'entend pas seulement, c'est très clair, le « Musaique », mais bien une musique (une « élocution » ou une lexis métrée) que la musique elle-même, « l'instrumentation d'un orchestre », n'est qu'un moyen de feindre et de reproduire. Le Livre est ainsi d'essence archi-musicale. C'est pourquoi Mallarmé pense toujours à une Ode et définit la poésie comme chant. C'est pourquoi aussi, quoi qu'il puisse dire sur le pouvoir «vivifiant» de la musique, Mallarmé ne cesse de critiquer le recours instrumental (ou le concert) et d'affirmer que la poésie est l'accomplissement de la musique"<sup>21</sup>. La logique de l'analyse de Lacoue-Labarthe est forte et très intéressante ; nous lui en sommes redevables. Mais, qu'est-ce donc que cette "musique elle-même" ? Si vraiment elle désigne "l'instrumentation d'un orchestre", n'est-ce pas la Musique "absolue" ? Pourtant, cette fois encore, la définition n'est pas explicite. Ce qu'est "la musique elle-même" reste un présupposé.

La musicologue Ivanka Stoïanova remarque elle aussi ce point faible chez les mallarméens qui traitent de la musique chez Mallarmé : "De tels ouvrages [...] restent dans la plupart des cas fondamentalement étrangers à la musique. Car le littérateur qui s'efforce d'établir des rapports entre deux domaines dont l'un – la musique – lui est relativement peu connu, n'arrive pas à dépasser les considérations associationnistes ou métaphoriques qui servent relativement peu la science des lettres et encore moins celle de la musique"<sup>22</sup>. Cette critique peut être illustrée par des articles comme "La prose réconciliée : Mallarmé architecte et musicien" de Jany Berretti ou "Mallarmé : musique, espace, pensée" de Laurent Jenny. Ivanka Stoïanova elle-même tire un bon parti de sa spécialité dans les travaux qu'elle consacre à "La musique et Mallarmé". Toutefois, elle s'intéresse plutôt à l'influence de la poésie mallarméenne sur la musique contemporaine et ne traite pas des oeuvres musicales que le poète entendait à la fin du 19e siècle.

---

<sup>21</sup>*Ibid.*, pp.152-3.

<sup>22</sup> Ivanka Stoïanova, "La musique et Mallarmé", in *Mallarmé 1842-1898*, Gallimard/Réunion des



Le travail de J.M. Nectoux est l'un des les plus consciencieux. Après avoir constaté que "Mallarmé n'avait guère de connaissance du langage musical"<sup>23</sup>, il suit minutieusement les expériences musicales du poète depuis sa jeunesse et fait la liste des musiciens qui l'entouraient et des exécutions que le poète avait pu entendre. Ses données offrent aux mallarméens beaucoup d'informations utiles, dont nous avons tiré nous même un grand profit.

Résumons-nous maintenant. Comme le remarque Ivanka Stoïanova, dans de nombreux cas, la musique dont parlent les littéraires est étrangère à la musique proprement dite et la définition précise de cette notion toujours absente ; personne n'apporte de réponse explicite à la question : qu'est-ce que la "musique elle-même" ? On considère cette notion comme naturelle sans avoir conscience qu'elle vient de l'idée de Musique "absolue" et qu'elle n'était pas du tout évidente avant la fin du 18e siècle. En fait, elle a été conçue lors du premier Romantisme allemand, s'est développée dans la controverse entre Wagner et Hanslick, et s'est répandue dans le monde à travers les concerts symphoniques organisés à Paris au 19e siècle, surtout sous la Troisième République, sans que l'expression de Musique "absolue" ni le nom de son apôtre, Hanslick, ne soient connus des Français. En somme, on pense spontanément que cette musique existe depuis longtemps, voire depuis toujours, alors qu'il s'agit d'une notion neuve, qui ne s'impose qu'au 19e siècle. Mallarmé n'emploie jamais l'expression de Musique "absolue" lui non plus ; mais il est conscient de la nouveauté de cette musique, comme nous le montre la "Chronique de Paris" de la 7e livraison de *La Dernière Mode*, que nous citerons dans la cinquième partie.

Il est donc compréhensible que des confusions se soient produites : dans la mesure où la musique elle-même n'est pas bien définie, le mot peut s'appliquer facilement à toutes sortes de notions, poétiques, artistiques ou abstraites. Ainsi, les littéraires considèrent un poème bien rythmé et armé des effets d'allitérations ou d'assonances comme une musique de vers et entrevoient l'*archi-musique* dans la poésie. Le musicien considère-t-il pour autant que cette musique du vers est identique à la sienne ? Dans la plupart des cas, la réponse n'est-elle pas négative ? Il est sûr qu'il la tient pour une simple métaphore d'une autre notion ; par exemple, celle de l'Idée, ainsi que Mallarmé lui-même le dit : "la Musique et les Lettres sont la face alternative [...] d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée"<sup>24</sup>. Bien entendu, il a absolument raison ; il y a probablement un bon nombre de musiciens qui sont d'accord avec le poète. Mais, le problème est que ce mot Idée possède en lui-même une telle valeur que,

---

musées nationaux, 1998, p. 127.

<sup>23</sup> Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998, p.148.



comme le mot Musique, il peut devenir un *n'importe quoi*. Dans cette situation, chacun pourrait projeter ce qu'il imagine librement dans sa tête sur les mots, Musique, Poésie, Idée, en négligeant ce que dit son interlocuteur. S'il en était ainsi, la distance entre le poète et le musicien ne resterait-elle pas à jamais infranchissable ? Même si c'est un peu exagéré, la musique dont parle le littéraire n'est pas reconnue volontiers par le musicien qui voit dans la musique invoquée par les mallarméens une simple métaphore de la Poésie qu'ils vénèrent. Si on invoquait la musique ancienne qui dépendait du principe de la *mimesis*, il serait très facile de faire la preuve de l'homogénéité entre la musique et la poésie, dont Mallarmé lui-même, peut-être, rêvait ; mais cette musique ancienne n'est pas du tout celle qui lançait son défi au poète dans les salles de concerts symphoniques à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Étant donné que la musique (*mousiké*) chez les Grecs est un art scénique composé de poème, de danse et de musique, la conclusion : la Musique chez Mallarmé signifie la Poésie, ne dit rien, elle est vide de sens, ou si l'on préfère, tautologique. Bref, les recherches que nous venons d'évoquer concluent toutes que la Musique chez Mallarmé s'identifie à la Poésie ; mais, on peut soutenir que cette opinion n'est pas le résultat de la discussion logique, mais une simple présupposition, présente dès le début ; nos littéraires ne savent pas ou ne veulent pas savoir que la musique qui, à partir de 1885, défie le poète et l'effraye un peu est historiquement celle-là même qui voulait devenir indépendante de la Poésie : la "Musique absolue", dont la notion en France n'est pas familière.

On ne peut pas dire pour autant que les mallarméens ne tiennent compte que d'une musique fictive ; bien au contraire, ils ont parlé de l'influence de la vraie musique sur le poète : celle des Concerts Lamoureux par exemple et celle qui surgit avec le wagnérisme. Mais pour les premiers, la description des symphonies exécutées réellement dans la salle reste allusive et pour le deuxième, elle met en avant la théorie de la relation entre le poème et la musique du maître de Bayreuth plutôt que l'art de son orchestration. Nous nous proposons de rechercher concrètement, dans la première partie, l'environnement musical qui entourait la vie de Mallarmé, avant d'analyser sa poésie et sa poétique ; la recherche des symphonies composées dans les pays germaniques auxquelles s'intéressait le poète est particulièrement importante : nous étudierons donc d'abord minutieusement comment les esprits français ont reçu la musique allemande ou autrichienne de la fin du 18<sup>e</sup> siècle au milieu du 19<sup>e</sup> siècle ; ensuite, nous traiterons dans cette perspective le wagnérisme français.

---

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.69.



Il est vrai que l'on peut trouver d'innombrables écrits comme l'article de Serge Meitinger, "Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner", la thèse de Suzanne Bernard, le livre de Philippe Lacoue-Labarthe et le *Mallarmé peinture, musique, poésie* de J.M. Nectoux, qui traitent de l'influence de Wagner sur la littérature française. Il n'en demeure pas moins que ces recherches s'intéressent presque exclusivement à ce musicien lui-même, alors que nous essayerons de prendre en compte non seulement ses écrits mais aussi l'environnement musical qui entourait le maître ; en focalisant notre attention sur la polémique qui l'oppose à son adversaire le plus fameux – fameux en Allemagne ainsi qu'au Japon, qui est de tradition musicologique allemande – mais rarement évoqué en France : Edouard Hanslick, considéré comme l'apôtre de l'idée de "Musique absolue". En fait, bien que l'on ne parvienne pas à trouver d'influence directe entre le poète et le musicologue, on remarque une ressemblance entre eux : leurs rêves les portaient tous deux à travers la Musique vers la quête de l'Absolu. Nous allons donc examiner minutieusement la traduction française du *Beau dans la Musique* de Hanslick, parue à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons certes aucune preuve que cet ouvrage ait été lu par Mallarmé lui-même ; mais il nous semble qu'en replaçant la pensée de Mallarmé et sa quête de l'Absolu dans la nébuleuse des quêtes agitant à la même époque les mêmes mots-clefs, on se donne une chance d'approcher au plus près, différentiellement, l'esprit de notre auteur dans sa singularité spécifique. C'est pourquoi il nous a semblé instructif de décrire clairement comment étaient organisés en France, au 19<sup>e</sup> siècle, les concerts présentant des symphonies allemandes ; et utile de consacrer de longues pages à analyser minutieusement, dans ses termes mêmes – "musique absolue" ou "musique pure" –, la controverse de dimension européenne opposant Hanslick à Wagner.

Il est connu parmi les musicologues que le mot-clef de la conception de Hanslick est "l'Absolu". Il est vrai que cette expression fait penser à une idée conçue dans la tour d'ivoire (il en va de même pour Mallarmé : nombreux sont ceux qui croient que le poète a créé lui aussi sa poésie en se renfermant complètement chez lui). Si on lit son *Beau dans la Musique* en tenant compte de la société où il vivait, on en vient cependant à penser que l'apparition du grand public à l'époque joue un rôle important dans ses idées ; en d'autres termes, on peut dire encore que l'ouverture des arts à des destinataires plus nombreux au 19<sup>e</sup> siècle produit comme une accélération de la quête de l'Absolu : il s'agit là d'un parallélisme paradoxal entre l'esthétique du Beau pur, teintée d'élitisme, et la démocratisation de l'Art. On peut invoquer concrètement un bon exemple : Hanslick a tenté d'entrevoir l'Absolu musical dans les sonorités purement instrumentales des symphonies, au moment précis où l'on commençait à



organiser des concerts de ce genre de musique pour le grand public. Rappelons-nous par ailleurs que sous l'Ancien Régime, les concerts étaient réservés aux classes supérieures, qui en cette occasion ne pensaient sans doute pas du tout à l'Absolu, étant moins sensibles à l'Art en lui-même qu'à son partage entre égaux bien nés.

L'absence de définition de "Musique" est sans doute une source de confusions chez les mallarméens ; la thèse de Suzanne Bernard rencontre d'ailleurs ce problème. À vrai dire, Mallarmé lui-même en est en partie responsable : n'ayant pas reçu de formation musicale, il emploie le mot "Musique" sans le lester de propriétés sonores ou rythmiques précises, si bien qu'il est difficile, à partir de ses seuls textes, de recomposer l'expérience musicale qu'il garde en mémoire. C'est pourquoi on ne peut se contenter d'analyser les textes de Mallarmé lui-même ; il est indispensable aussi de rechercher quelle musique était présente dans sa société à l'époque et dans quel environnement musical il vivait lui-même, autrement dit, le lien concret entre le poète et l'art de sa société. Or, pendant très longtemps, on a prétendu que Mallarmé créait sa poésie dans une tour d'ivoire ; en revanche, les chercheurs actuels envisagent de plus en plus, le poète vivant en société. Nous partageons cette conception globale ; avec cette particularité que dans cette société complexe, c'est en priorité le monde de la musique de cette époque que nous cherchons à faire revivre afin de donner au mot Musique un contenu historique concret.

Comme on le verra, l'idée de "Musique absolue" est profondément liée au phénomène de l'apparition du grand public au 19<sup>e</sup> siècle. Or, Mallarmé n'est pas spécialiste en musique, tandis que depuis sa jeunesse l'évolution de la société est pour lui aussi un grand problème : en un mot, le poète sera traumatisé, toute sa vie, par l'incompréhension du public. Quand on évoque la notion que Mallarmé se fait de la Musique, il faut absolument mettre aussi en scène la problématique de la communication avec le public. En fait, la raison principale pour laquelle le poète s'est mis à fréquenter les concerts symphoniques à partir de l'année 1885 ne tient pas seulement à la musique elle-même qu'on y exécutait, mais aussi à la présence du public grouillant dans la salle. Le poète entrevoit dans la sonorité instrumentale une fonction de mise en relation avec le public : il s'agit d'un médiateur artistique. On peut donc dire que pour connaître mieux la notion de Musique dans la poétique mallarméenne, il est nécessaire de lire les textes de Mallarmé lui-même mais aussi de voir la société contemporaine toute entière. Bref, ce qui est mis en scène, c'est la relation entre le public et Mallarmé d'une part, et d'autre part celle que le poète a nouée avec la Musique.



Pour réaliser cet objectif difficile, on va invoquer activement d'autres écrivains que Mallarmé lui-même : par exemple, Wagner, Hanslick, Baudelaire, Benjamin et Jules Combarieu.

L'auteur du *Spleen de Paris* est l'un des premiers wagnériens en France, et ses oeuvres ont vivement intéressé Mallarmé ; l'analyse de ses écrits, notamment sur le maître de Bayreuth permettra donc d'entrevoir par quelles voies Mallarmé a été initié à la Musique allemande. D'ailleurs, en observant le contraste entre les écrits de ces deux poètes, on pourra cerner le changement de la société française entre le milieu et la fin du siècle. Benjamin est certes un écrivain post-mallarméen, mais dans la mesure où il parle du changement de la société en lisant les poèmes de Baudelaire, ses concepts seront utiles pour décrire le phénomène de l'apparition du grand public. De plus, la notion d'allégorie chère à Baudelaire et à Benjamin sera précieuse pour interpréter les figures de la Musique dans les écrits mallarméens.

Jules Combarieu (1859-1916) est un musicologue contemporain de Mallarmé. Il est allé à Berlin pour suivre le cours de Spitta en 1888 ; il est l'un des premiers musicologues à soutenir une thèse de doctorat en musicologie à la Sorbonne en 1893 et il a été nommé professeur au Collège de France en 1904. Il a beaucoup contribué à l'établissement de la musicologie française ; en outre, son livre publié en 1907, *La musique, ses lois, son évolution*, est traduit en anglais (1910) et même en japonais (traduit de la version anglaise en 1924 et de la version originale en 1942). Certes, on n'a pas pu établir de relation directe entre lui et le poète ; cependant, ils ont vécu à la même époque et dans la même société, si bien que la lecture de sa thèse publiée en 1894 peut constituer, sur les questions musicales, un bon témoignage de l'atmosphère de la société où vivait Mallarmé. En d'autres termes, même si aucune influence directe ne peut être établie, la comparaison avec un texte contemporain mettra en relief le génie particulier de Mallarmé.

\*

\* \*

Dans notre discussion, nous prendrons deux fils de chaîne, l'idée de Musique "absolue" et l'apparition du grand public, tandis que le fil de trame sera constamment Mallarmé. À franchement parler, il est très difficile d'expliquer la nécessité et l'importance de ce premier fil de chaîne, parce que la relation de Mallarmé à l'idée de musique "absolue" n'est qu'indirecte. C'est ainsi que Carl Dahlhaus remarque dans le dernier chapitre de son livre, *L'Idée de la Musique absolue*, intitulé "Musique absolue



et poésie absolue" : "la tentative de tisser quelques liens entre l'esthétique romantique de la musique et la poétique symboliste est cependant lestée par une difficulté méthodologique qu'on peut contourner seulement en se limitant d'emblée à l'analyse d'une relation historico-structurale, au lieu de s'appuyer sur des influences et des dépendances réelles telles que les établit la philologie. [...] Il serait tout aussi vain de vouloir trouver une connexion solidement étayée entre la musique absolue et la «poésie absolue»"<sup>25</sup>. (Mallarmé lui-même n'emploie jamais l'expression "la poésie absolue".) S'il en est ainsi, pourquoi tenter d'examiner la notion de Musique "absolue" ? Tout d'abord, parce que cette idée est méconnue en France et que l'on trouve peu de travaux de recherche écrits en français sur l'apôtre de la musique "absolue", Hanslick : nous n'aurions pas assez de documents en français sur lesquels nous appuyer, si nous ne décrivions pas cette controverse, qui s'est tenue en allemand ; vis-à-vis des musicologues germanophones, notre analyse est assez particulière dans le sens où contrairement à la vulgate qui les oppose radicalement, nous soulignons une affinité entre Wagner et Hanslick ; notre analyse peut donc apporter un nouveau point de vue.

Notre idée consiste à élargir le champ de réflexion, en considérant non pas une mais deux oppositions qui se croisent en un point : celle qui se fait jour entre la musique "absolue" et la musique à programme ( Hanslick et Wagner en Allemagne), celle qui sépare en France la musique à programme et la poésie symboliste, c'est-à-dire les tenants du wagnérisme français et Mallarmé. On essaiera de réexaminer la première opposition du point de vue de la poésie française ; pour la deuxième opposition, on étudiera l'influence du maître de Bayreuth sur les poètes français, en tenant la Musique "absolue" pour le mot-clef. Dans les deux cas, ces oppositions bien admises seront évaluées à la lumière d'un troisième terme, qui permettra d'éclairer certains aspects laissés dans l'ombre d'ordinaire et à partir desquels nous espérons déplacer les représentations acquises, les faire bouger.

Il est vrai que Hanslick a exercé au début du 20<sup>e</sup> siècle une grande influence sur les musicologues, surtout les musicologues allemands, comme Hans Pfitzner, August Halm, Hermann Kretzschmar, Hugo Rimann, Hermann Abert et Ernst Kurth ; d'ailleurs, à la fin du 20<sup>e</sup> siècle, il reste encore un personnage important chez les musicologues américains, même si son idée centrale est remise en question et considérée comme une manifestation regrettable des idéologies de l'Europe moderne, en particulier par les partisans de la *New Musicology*<sup>26</sup> – en revanche, elle reste

---

<sup>25</sup> Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, Contrechamps, Genève, 1997, pp. 127-8.

<sup>26</sup> Cf. YOSHIDA Hiroshi, "E. Hanslick and the idea of « public »", *International Review of Music*



méconnue en France, sauf exceptions ; au point que l'on se demande parfois s'il ne s'agit pas d'une méconnaissance active, d'une ignorance délibérée. Les musicologues en général s'en tiennent, c'est indéniable, au seul domaine de la musique, à l'intérieur duquel l'opposition entre musique "absolue" et musique à programme, représentées chacune par un nom emblématique – Hanslick et Wagner – a fini par devenir une évidence partagée, une antithèse quasi-automatique.

Or cette vision restreinte les empêche d'apercevoir les affinités qui lient, malgré tout, Hanslick et Wagner, qui tout en ayant chacun leur priorité en la matière – l'Absolu et l'Art total – n'en sont pas pour autant sourds aux tentatives de l'autre. Ainsi, comme le remarque YOSHIDA Hiroshi, Hanslick a "déclaré son soutien à la musique à programme de Berlioz et au drame musical de Wagner au milieu des années 1840"<sup>27</sup> dans plusieurs journaux musicaux, bien qu'il ait ensuite caché presque tous ces articles écrits avant l'année 1848 lors de la publication de la première collection de ses comptes-rendus des concerts en 1870, tandis que, Dahlhaus l'a souligné, Wagner est profondément imprégné de l'idée de Musique "absolue" malgré son attitude apparemment polémique.<sup>28</sup> Néanmoins, les musicologues ont l'habitude de se renfermer dans cette opposition entre la musique à programme et la musique "absolue" et même YOSHIDA Hiroshi la considère comme évidente et naturelle, si bien qu'ils négligent ce qui n'entre pas dans ces conceptions bien contrastées et ne sont pas conscients du fait qu'il existe un troisième élément à prendre en compte : la poésie symboliste.

Pour leur part, les esprits français, y compris les musicologues, méconnaissent l'idée de Musique "absolue". Quand ils parlent de l'influence de la musique allemande sur la littérature française, ce qu'ils mettent en avant, c'est en particulier le maître de Bayreuth et ce que l'on connaît bien sous le nom de wagnérisme. Il n'est pas exagéré de dire que l'esthétique de la musique instrumentale se trouve étrangère à la pensée des Français et que ce que prétend Hanslick n'est même pas imaginable pour eux. Cela ne veut-il pas dire qu'elle est incompatible avec la poésie française ? S'il en est ainsi, ne peut-on pas en déduire que cette méconnaissance de la Musique "absolue" dessine en creux une particularité de la poésie française ? De toutes les manières, il paraît évident que ce mépris est l'une des causes principale de l'absence de définition concrète du mot Musique, qui continue à engendrer une grande confusion chez les

---

Aesthetics and Sociology 32, Zagreb, 2001/2, p.180. Ce musicologue japonais m'a donné personnellement beaucoup de suggestions.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.181.

<sup>28</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.30.



partisans du symbolisme. C'est pourquoi nous examinerons soigneusement les concepts de Hanslick.

D'ailleurs, en dépit de cette relation qui n'est qu'indirecte, ce qui, à la suite de Dahlhaus, stimule le plus notre intérêt, c'est que "le prestige métaphysique de la musique absolue est né du report sur la musique instrumentale du topos poétique de « l'ineffable »"<sup>29</sup> au début du 19<sup>e</sup> siècle ; en d'autres termes, il a "existé autour de 1800 une musique instrumentale d'un certain rang à laquelle une esthétique de la musique absolue pouvait se raccrocher (fût-ce en interprétant autrement la signification esthétique originale de la symphonie classique), mais qu'en revanche, une théorie de la poésie pure était à la même époque une anticipation et un jeu spéculatif, tentant de se réaliser par quelques essais tâtonnants sous la forme de paraphrases de l'essence « purement poétique » de la musique. On peut admirer l'audace avec laquelle cette idée d'une poésie absolue fut conçue soixante-dix ans avant Mallarmé – en somme dans un espace vide –, mais il ne faut pas oublier que ce fut d'abord la musique, la musique instrumentale classique, qui fournit quelque contenu historique réel à une théorie de l'art absolu"<sup>30</sup>. Notons par ailleurs que l'Absolu signifie, d'après son étymologie, l'idée qui s'émancipe de tous les éléments "extérieurs" ; ce qui est mis en avant, c'est bien sûr l'effondrement du principe de la *mimesis*. Beaucoup de chercheurs littéraires parlent de cet effondrement chez les symbolistes. La recherche de la métaphysique de la musique "absolue" nous oblige cependant à reconnaître qu'il ne s'agit pas du tout d'une particularité de la poétique de Mallarmé. Cela signifie aussi que Mallarmé n'est pas à lui seul le précurseur de cette modernité ; bien au contraire, l'idée de Musique "absolue" dont l'apôtre est Hanslick lui est antérieure.

Résumons cela. L'idée selon laquelle l'objectif de l'Art moderne n'est pas de décrire une pensée humaine ou un paysage de la Nature mais d'exprimer la beauté intrinsèque des matières comme des mots et des sonorités instrumentales, n'a pas son origine chez Mallarmé : le poète n'en est pas le pionnier. On trouve la même ambition dans le premier Romantisme allemand, en particulier dans l'esthétique romantique de la musique : comme l'affirme Dahlhaus, "pendant le premier Romantisme allemand, le rêve d'une poésie absolue a été rêvé en même temps que celui de la musique absolue. Le refus du principe d'imitation (l'exigence que la musique décrive un fragment de la nature extérieure en tant que peinture sonore, ou de la nature intérieure en tant que représentation des affects, pour ne pas rester un amas de son vides et insignifiants) allait de pair avec l'affirmation poétologique que dans la poésie lyrique, la poésie

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp.131-2.



« véritable », le langage était une substance et non un simple moyen d'expressions et de sentiments<sup>31</sup>. On peut donc dire que notre poète n'est pas absolument unique ! Bien au contraire, il partage certaines idées avec d'autres artistes, même si c'est à son insu : il n'est que l'un d'entre eux. Cela permet-il de dire qu'il n'a aucune originalité ? qu'il n'a rien d'exceptionnel ? qu'il se fond complètement dans la masse ? Absolument pas ! Il est sûr que Mallarmé est un immense poète. Mais pour comprendre sa singularité et discerner son génie, il importe de comparer ses mots avec ceux des autres artistes. Autrement dit, c'est en confrontant ses idées avec des conceptions apparentées que la singularité spécifique de Mallarmé apparaîtra plus clairement. Et c'est pourquoi nous consacrons de longues pages à l'analyse de la controverse entre Wagner et Hanslick.

Nous sommes certains que Mallarmé connaissait la présence de la Musique "absolue" à Paris dans les années 1870, comme le montre la "Chronique de Paris" de la 7e livraison de *La Dernière Mode* ; les symphonies allemandes ont commencé d'ailleurs à susciter l'intérêt du poète dès qu'Edouard Dujardin l'a emmené aux concerts Lamoureux en 1885. Il ne connaît pas cependant sa théorie, ni le nom de son apôtre, Hanslick. Ce qui est intéressant et important, c'est qu'à défaut de relation directe entre ce musicologue et le poète, ce n'est pas lui mais son adversaire Wagner, qui, par sa théorie et sa musique, a le plus influencé Mallarmé. Cela permet d'affirmer que la réception de l'idée de musique "absolue" par Mallarmé est paradoxale ; de plus, si on confrontait strictement Hanslick à Wagner en les enfermant dans une opposition binaire, celle-ci deviendrait complètement contradictoire. Ce n'est pas le cas cependant ; car on peut apercevoir une affinité entre l'idée de ce musicologue et celle de ce compositeur malgré leur polémique apparente. Il faut en effet les réexaminer à partir d'un point de vue tiers : celui de la poésie française. C'est à nous, chercheurs en littérature française, d'apporter la preuve de cette affinité rarement évoquée chez les musicologues germanophones, en consultant minutieusement leurs écrits traduits en français à la fin du 19e siècle ; en les observant ainsi de l'extérieur, nous sommes en mesure d'apercevoir des ressemblances que leur masque leur point de vue spécialisé. Mettons en ordre notre discussion : tout d'abord, le grand apôtre de l'idée de Musique "absolue", Hanslick, est méconnu en France ; puis, c'est sous le nom de son adversaire Wagner que cette idée s'est propagée chez les symbolistes français à la fin du siècle ; on peut donc dire que cette réception paradoxale témoigne éloquemment de l'affinité entre Hanslick et Wagner. D'ailleurs, dans la mesure où les musicologues

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.129.



germanophones la négligent, c'est nous qui devons la mettre en lumière. C'est pourquoi nous insisterons sur l'analyse de cette controverse dans la première partie.

Notons par ailleurs que le développement de l'idée de Musique "absolue" est parallèle à l'apparition du grand public, comme le remarque YOSHIDA Hiroshi : "le mot « démocratisation » chez Hanslick signifie un développement en même temps social et musical. La démocratisation sociale a facilité l'organisation du public qui fréquentait les concerts, en fournissant à la classe moyenne une indépendance économique et politique à l'égard de l'ancienne élite « patriarcale et aristocratique ». La société civile moderne a réussi pour la première fois la mise en œuvre de concerts publics (*Konzertwesen*), par laquelle la musique s'est émancipée des autres arts et de toutes ses fonctions extérieures (anciennes au service des Cours ou des Eglises). La musique démocratisée, à savoir la musique purement instrumentale telle qu'on pouvait l'entendre dans les symphonies ou les concertos financés, mérite donc le qualificatif de musique « indépendante », libérée du langage verbal et de la signification extra-musicale. Une telle musique est issue de la société moderne démocratique, non seulement parce qu'elle requiert des musiciens une technique plus fine de la composition et de l'exécution, mais aussi parce qu'elle requiert du grand public aussi une compétence suffisante de la musique"<sup>32</sup>.

Parlons donc maintenant du deuxième fil de chaîne, l'apparition du grand public. À vrai dire, bien que Mallarmé, à 20 ans, ait employé le mot musique dans les *Hérésies artistiques*. *L'Art pour tous*, il ne s'intéressait presque pas à cet art dans sa jeunesse et cette expression dans cet article n'est qu'une simple métaphore des figures énigmatiques. Plutôt que la musique véritable, il met là en scène la problématique de la communication avec le public : il est vrai qu'elle hante le poète sa vie durant et qu'il ne cesse de souffrir de l'incompréhension de ses lecteurs. Si on tient compte du parallélisme entre la Musique "absolue" et l'apparition du grand public, on ne peut cependant pas dire que c'est complètement par hasard que le poète invoque le mot musique dans cet article. En fait, il découvrira en 1885 dans la salle du concert Lamoureux la splendeur des symphonies en même temps que le public qui s'y presse et qui est fasciné par sa sonorité : l'expérience de la Musique "absolue" est profondément liée chez Mallarmé à celle de l'apparition du grand public ; on peut dire d'ailleurs que pour comprendre ce qu'est la Musique invoquée dans les écrits de Mallarmé après 1885, il faut absolument mettre en lumière le problème de l'apparition du grand public et la réaction du poète à cette situation nouvelle. Notons par ailleurs que la difficulté de communication entre le poète et le public l'a soumis à

---

<sup>32</sup> YOSHIDA Hiroshi, *op.cit.*, p.194. (traduit de l'anglais par KUROKI)



l'épreuve de la Crise, où il a perdu sa Foi en Dieu, et que la Musique "absolue" a eu pour fonction de remplacer chez lui la religion défaillante. Cela permet de dire que même s'il ne s'intéresse pas de très près à la musique et n'en parle pas beaucoup, il est évident que l'analyse des documents des années 1860 est un pas important dans notre démarche. Il est indispensable en effet d'étudier ce que représente pour Mallarmé le public ; ce deuxième sujet formera l'étai qui fournira au premier sujet, Mallarmé et la Musique, une assise solide.

Après que Dujardin l'eut emmené au concert Lamoureux en 1885, Mallarmé s'est mis à s'intéresser à la musique réelle. Il est cependant vrai que, dès avant cette date, il avait déjà invoqué la musique dans ses écrits ; désigne-t-elle alors une notion mentale, imaginaire et chimérique ? Dans un sens, oui, mais pas complètement : il est sûr que dans beaucoup de cas, la musique dont parle le jeune Mallarmé n'est qu'une simple métaphore des expressions énigmatiques, mais l'on trouve déjà quelques exceptions puisqu'il parle aussi parfois d'une musique plus concrète ; mais il s'agit alors moins d'une musique à écouter que d'une musique à voir ; autrement dit, il ne s'agit pas d'une oeuvre composée de sonorités vocales ou instrumentales mais d'une scène avec des musiciens et leurs instruments décrits dans des tableaux ou des poèmes. En règle générale, Mallarmé semble plus attiré par l'art du regard que l'art de l'écoute ; en l'occurrence, les images des instruments de musique et ce qu'ils représentent allégoriquement lui importent plus que les sonorités qu'ils émettent.

Or, rappelons-nous que l'une des idées principale de la Musique "absolue" consiste à rechercher l'indépendance de l'oeuvre d'art. Mallarmé, de son côté, poursuit une quête du même ordre dans le domaine de la littérature, en essayant de séparer le poème du théâtre en même temps que d'intégrer le pictural dans le verbal. Concrètement, nous comparerons les variantes du poème dont le protagoniste est un flûtiste, *L'Après-midi d'un Faune*, d'abord destiné à la scène et qui s'est transformé ensuite en un pur poème. Nous mettrons en particulier en relief le mot "décor" en analysant comment se sont retrouvées dans une oeuvre purement verbale des images qui devaient à l'origine être peintes sur le décor.

Notons d'ailleurs que le décor est un terme-clef pour nos études sur l'apparition du grand public. Sous l'Ancien Régime, la scène du monde artistique était essentiellement réservée aux classes supérieures, tandis que les classes inférieures étaient reléguées tout au fond de la scène, c'est-à-dire à la marge de la société ; ces gens qui avaient été jusqu'alors considérés comme des ombres du décor se sont mis, pourtant, à apparaître petit à petit à l'endroit éclairé par les appareils d'éclairage au cours du 19e siècle : en un mot, le décor qui n'était que secondaire est passé au



premier rang. Pour analyser de façon plus convaincante ce changement social, nous invoquerons la notion d'allégorie que développe Benjamin au contact des poèmes de Baudelaire.

Rappelons ici que la notion d'allégorie est profondément liée à la floraison du poème en prose, comme l'avait pressenti Novalis : "Des récits sans suite, mais pleins d'associations, comme les rêves. Des poèmes simplement harmonieux à l'oreille et pleins de mots très beaux, mais aussi sans aucun sens ni aucun lien – comme autant de fragments des choses les plus diverses. La véritable poésie peut tout au plus avoir un sens allégorique vague et un effet indirect, comme la musique, etc"<sup>33</sup>. Mais cet écrivain romantique mort très jeune n'a pas vraiment réussi à mettre cette théorie en pratique ; pour que ces phrases soient traduites dans les faits, il a fallu attendre l'époque de Baudelaire et de Mallarmé, qui sont parvenus à composer les chefs-d'oeuvre du poème en prose, à l'époque où le grand public émergeait aux yeux des poètes. C'est que ce changement social est le courant d'eau souterrain qui entretient le développement de cette nouvelle forme de poésie. C'est pourquoi nous examinerons la relation entre l'apparition du grand public et la floraison du poème en prose dans la quatrième partie.

De plus, ce n'est pas par hasard si c'est à cette époque que Baudelaire lui-même commence à traduire les oeuvres d'Edgar Allan Poe : la problématique du poème en prose et celle de la traduction sont profondément liées, dans le sens où tous les effets de sonorité des vers disparaîtraient dans la version traduite et où un poème en rimes se transformerait en prose. Mais, l'idée de poème en prose consiste en ceci qu'en dépit de l'absence des rimes, si les phrases ont un effet musical par ce jeu des assonances et des allitérations, on peut les considérer comme un poème. Étant donné que Mallarmé a tenté de traduire les poèmes de Poe que Baudelaire avait renoncé à traduire, il est impossible que Mallarmé n'ait pas été conscient de la relation entre ces deux problématiques. Par ailleurs, plutôt que les théories des romantiques allemands, c'est la *Philosophie de la Composition* de Poe traduite par Baudelaire qui a influencé directement Mallarmé dans sa conception d'une poétique nouvelle où l'objectif de la poésie moderne n'est plus de décrire une pensée humaine ou un paysage de la Nature mais bien d'exprimer la beauté intrinsèque des mots. Rappelons-nous d'ailleurs que le même Baudelaire, pour présenter au public français la splendeur de la musique de Wagner, a rédigé le compte-rendu de l'un de ses concerts, compte-rendu fameux qui a transmis indirectement aux poètes français l'idée de Musique "absolue". On peut donc dire que Mallarmé a conçu sa propre poétique en se fondant sur ce qu'avait préparé

---

<sup>33</sup> Ces mots sont cités dans Carl Dahlhaus, *op.cit*, p.130.



l'auteur du *Spleen de Paris* ; en d'autres termes, c'est via ce flâneur parisien que la question du rôle de la Musique dans la Poésie s'est imposée à la réflexion de Mallarmé. C'est pourquoi nous consacrerons de nombreuses pages à l'analyse des propos de Baudelaire sur ces questions.

Résumons-nous maintenant. En ce qui concerne la problématique de la Musique chez Mallarmé, ce qui compte, ce n'est pas seulement la musique elle-même mais aussi le problème de la communication avec le public. Mallarmé, en salle de concert, retrouve en effet dans la sonorité musicale la fonction du médiateur entre le poète et le public. Constatons encore une fois que cette musique ne désigne ni le chant ou la chanson, ni l'opéra, c'est-à-dire la musique vocale, mais bien la musique purement instrumentale : il s'agit de la Musique "absolue" qui s'est réalisée sous la forme des symphonies allemandes. Or, rappelons-nous que l'on peut entrevoir là le thème traditionnel et éternel de la littérature : comment exprimer le *je-ne-sais-quoi*. Il a semblé au poète français que la sonorité instrumentale, qui peut être considérée comme une langue non-articulée, était à la fois accessible au public et protégée, à l'abri d'une puissance énigmatique, hermétique et mystique.

Après son installation à Paris en 1871 et l'expérience du public de la capitale, Mallarmé réfléchit sur la possibilité de la communication entre le poète et ses lecteurs anonymes. En se promenant dans la ville, en voyant plusieurs spectacles, dont des spectacle de danse – l'autre langue non-articulée qui intéresse Mallarmé en dehors des symphonies –, en allant aussi à l'église pour assister aux concerts de chant sacré, c'est toujours son théâtre idéal qu'il recherche. D'ailleurs, tout en étant jaloux de la puissance mystique de la sonorité instrumentale, il essaie de différencier sa poétique de l'idée de Musique "absolue" à l'aide d'un mot-clef, Allégorie. Autrement dit, en projetant cette rhétorique sur le vide de sens des sonorités symphoniques et sur l'anonymat du grand public, il tente de les consacrer pour rêver à la possibilité de la solennité à venir. Bref, dans la dernière partie, nous essayerons de synthétiser nos deux sujets, l'idée de Musique "absolue" et l'apparition du grand public chez Mallarmé, et le mot-clef d'Allégorie nous servira là de clef-de-voûte.

Nous étudierons donc comment les esprits français ont été influencés par les symphonies allemandes et les théories qui les sous-tendent ou les prennent pour objets. Toutefois, il est vrai que le poète fréquentait les concerts symphoniques ouverts au grand public sans connaître la théorie du premier Romantisme allemand ni le nom même de Hanslick. Il serait en effet "exagéré de parler d'influence ; il a suffi que la pensée d'une musique «absolue», «détachée» de toute fonction et tout affect, et



non pas vide pour cela mais au contraire sublime, forme un «repère semi-conscient», qui pouvait conforter les tenants d'une poésie pure"<sup>34</sup>. Mais ce qui est plus important, c'est que comparer la poétique explicite du symbolisme avec des idées proches mais n'ayant pas eu d'influence directe sur le poète français, peut mettre en relief la singularité propre à la poétique de Mallarmé. Même si Mallarmé ignorait le nom de Hanslick, même si la relation entre le Romantisme allemand et le poète français n'était qu'oblique, cette méthode qui retrace entre eux des relations qui ne sont pas subjectives mais objectives ne peut-elle être intéressante et utile pour les études mallarméennes ?

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.132.



## Première partie : sur « la musique absolue »

### La réception des symphonies allemandes en France

En 1961, paraissait le célèbre ouvrage de Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Expliquant sa propre méthode, la critique thématique, il écrivait cette phrase dans la préface : " L'essence réussira à la fois à se sommer et à se vaporiser en un phénomène synthétique : la musique"<sup>1</sup>. Dans l'article intitulé "La double séance", Jacques Derrida, en 1972, opposait au thématisme exprimé dans cette préface une critique sévère et soigneuse. Derrida — c'est bien connu — vise toujours à la réfutation de la métaphysique, qu'il considère comme une position caractéristique de l'euro-centrisme ; ainsi pour lui, "la dialecticité [...] est restée en profondeur inséparable de cette métaphysique, de Platon à Hegel"<sup>2</sup>. Pour Derrida, ce qui est mis en question dans cette phrase de Richard est donc ce système dialectique : "à la fois [...] se sommer et [...] se vaporiser". De notre côté, notons que ce "phénomène synthétique" où se résout une opposition binaire est identifié à la musique : c'est elle qui est la clef de nos recherches.

Aujourd'hui encore, le mot musique est reçu par bien des chercheurs en littérature comme synonyme d'obscurité, de profond mystère. C'est ainsi que Richard affirme : "[...] la suggestion musicale risque bien vite de dégénérer en un éparpillement pur : la musique dit tout, mais elle ne dit rien. Elle nous égare en une sorcellerie sans contenu"<sup>3</sup>. Ces mots soulignent à quel point, pour Richard, la musique reste une énigme parce que son contenu est absent. D'où l'affleurement d'une dialecticité : si la musique dit en même temps "tout et rien", nous n'arriverons jamais à deviner ce qu'elle est. Suzanne Bernard l'affirme également : "La Musique, avons-nous dit à la suite de Mallarmé, est un art de l'Idée, parce qu'elle opère par abstraction et suggestion : « volatil dépouillement » dont l'immatérialité s'oppose à l'état pondéreux et compact des matériaux bruts offerts par la nature. On pourrait même être tenté de considérer la musique comme plus abstraite encore que la poésie, puisque c'est un art non représentatif, qui ne signifie rien d'autre que lui-même"<sup>4</sup>. En soulignant l'effet d'abstraction de la musique, Suzanne Bernard parvient à cette idée que la musique ne représente rien mais s'exprime elle-même. Et pourtant, étant donné qu'il est sûr que

<sup>1</sup> J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 27.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, p.280.

<sup>3</sup> J-P Richard, *op.cit.*, p. 400.

<sup>4</sup> Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Nizet, 1959, p.70.



souvent elle nous touche, des sonorités purement instrumentales ne signifient-elles pas quelque chose ? Sans doute la musique a-t-elle un sens. Mais, bien que l'existence de ce sens soit avérée, personne ne parvient à expliquer exactement ce qu'il est. S'agit-il d'un "je ne sais quoi" ? N'y a-t-il donc pas là un vrai mystère ? Et, quelques-uns retrouvent là du sublime<sup>5</sup>. Or, si au cœur de ce sublime se trouve un "je ne sais quoi", on peut projeter sur la musique n'importe quoi. En d'autres termes, la musique comme ineffable fonctionne comme un jeu, sans lequel l'architecture solide d'une logique s'effondrerait tout de suite. Cela ne permet-il pas de dire que l'essence de la musique se trouve au delà de la matérialité offerte par la Nature et qu'elle est tout à fait métaphysique ?

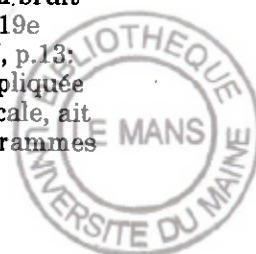
Dans ce contexte, la musique est définie comme une architecture composée uniquement de sons et comme un art des sonorités émancipé de la langue articulée : il s'agit de la musique instrumentale qui parvient à être indépendante, et autonome ; d'ailleurs, on peut dire encore que celle-ci est "la poésie sans les mots"<sup>6</sup>. Mais, il faut prendre garde au fait qu'elle a obtenu ce statut grâce à une idée apparaissant tout récemment, à l'époque du premier Romantisme allemand. Il s'agit de l'idée de musique pure ou de musique "absolue". Au moins depuis l'Antiquité grecque, la musique consistait en ces trois éléments : *harmonia*, *rhythmos* et *logos*. *Harmonia* désigne les règles de la relation des sons, ou, au sens actuel, les gammes ; *rhythmos* l'ordre temporel, ou le rythme ; et *logos* la parole rationnelle<sup>7</sup>. Puis, dans l'histoire chrétienne de l'Europe, au moins jusqu'au 18<sup>e</sup> siècle, la musique dominante était le chant sacré. La sonorité instrumentale était un pur accompagnement de la parole sacrée. On peut dire encore que la musique instrumentale était considérée comme du bruit sans vie<sup>8</sup>. Mais, à cette nouvelle musique, ne manque-t-il pas ce troisième

<sup>5</sup> Cf. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, (Bärenreiterb-dtv) Kassel u. München, 1978; *L'idée de la musique absolue*, Contrechamps, Genève, 1997, p.59 : "La théorie romantique de « l'art musical pur, absolu » qui découvrirait dans la musique instrumentale « sublime » une « langue au-delà du langage » est née dans les années 1780 et 1790 de l'esthétique musicale de l'*Empfindsamkeit*, à travers un processus probablement quasi imperceptible pour les contemporains, et qui se jouait même parfois — chez Karl Philipp Moritz, Jean-Paul et Ludwig Tieck — à l'intérieur d'un même texte." Parmi les chercheurs actuels, Mary Breatnach affirme dans *Boulez and Mallarmé : a study in poetic influence*, Scolar Press, 1996, p.66 : "The writing which is a result of an attempt to decipher and, to use Mallarmé's own phrase, « confer sense » upon a system of relationships which, he was convinced, underlay the « obscure sublimity » of musical sounds, is above all the product of an extraordinarily highly developed and essentially modern literary imagination."

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, tome II, « Bibl. de la Pléiade », 2003, p.236.

<sup>7</sup> Cf. Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.15.

<sup>8</sup> Avant le 18<sup>e</sup> siècle, le degré supérieur de la musique était le chant sacré, c'est-à-dire les paroles mises en mélodies qui sont des prières à Dieu; et la musique instrumentale était considérée comme du bruit sans vie, de la sonorité vide ou du fatras: cependant, en Allemagne, vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle ou 19<sup>e</sup> siècle, la musique instrumentale est devenue plus en plus dominante. Voir Carl Dahlhaus, *ibid.*, p.13: "« Que la pensée de l'autonomie esthétique, née dans le cadre d'une théorie générale de l'art appliquée avant tout à la poésie, à la peinture et à la sculpture, puis gagnant peu à peu l'esthétique musicale, ait trouvé précisément dans la musique instrumentale « absolue », affranchie des fonctions et programmes



élément, *logos* ? Non. Plus précisément, bien qu'il n'y ait pas de parole chantée, la raison reste toujours importante pour la musique ; car au travers de la musique , l'Absolu doit se laisser entrevoir.

Grâce à cette idée, la symphonie a pris une grande importance ; il y a donc eu une révolution. Elle est née dans les pays germaniques : l'Allemagne et l'Autriche, et à l'époque où ont été composées de nombreuses pièces symphoniques, dont les principaux auteurs sont Haydn, Mozart et Beethoven. Bien que ces compositeurs ne soient pas français, ils étaient parmi les Parisiens les plus célèbres pour la symphonie ; autrement dit, la France est devenue l'un des pays d'Europe où les esprits manifestaient le plus d'enthousiasme pour ces maîtres<sup>9</sup>. Des deux premiers, le Concert Spirituel et les Exercices publics du Conservatoire exécutaient beaucoup de morceaux<sup>10</sup> ; leur réputation à Paris était, en effet, exceptionnelle. Voyons, par exemple, les comptes-rendus, parus dans la revue de musique *Tablettes de Polymnie* ; voici d'abord une remarque datée de Février 1810 sur le concert de M. Berg :

---

« extra-musicaux », un objet de réflexion adéquat, nous paraît *a posteriori* tout à fait évident et allant de soi ; mais cela était bien étonnant à l'époque. Car la musique instrumentale, privée de concept, d'objet, de but, apparaissait à la raison bourgeoise, comme le démontrent les invectives de Jean-Jacques Rousseau et les gloses méprisantes de Sulzer, comme vide et sans contenu aucun — et ceci malgré le succès de l'École de Mannheim à Paris et la réputation grandissante de Haydn."

<sup>9</sup> Je suis redevable de la recherche sur les symphonies en France à cette époque à un article écrit en japonais de Mme. INOUE Satsuki : "Symphonie française au début du XIXe siècle" dans *Ongakugaku ; Journal of the Musicological Society of Japan*, vol.29, t.2, 1983, pp. 113-136. Voir aussi Barry S. BROOK, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Paris, Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1962, tome I, p.1, : "Quand Mozart, en 1778, puis Haydn, huit ans plus tard, écrivirent des symphonies destinées au public parisien, leurs ouvrages marquèrent, dans les deux cas, un grand pas en avant dans l'évolution de leur langage symphonique." ; et p.341, "Il [le concert de la Loge Olympique] est devenu célèbre par la splendide série de « symphonies de Paris » que Haydn, incité par le Comte d'Ogny, avait composé[sic] à son intention avec le Chevalier de Saint-Georges servant d'intermédiaire."

<sup>10</sup> En consultant les journaux contemporains, Constant Pierre a recherché les programmes du *Concert Spirituel* au 18e siècle et des *Exercices publics des élèves du Conservatoire*. Voici les listes de compositeurs dont les symphonies ont été exécutées à la fin du 18e siècle et au début du 19e siècle. D'abord, dans l'*Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Paris, Société française de Musicologie, 1975, pp.305-344 :

de 1777 à 1790 (319 concerts)

Haydn 226(-1)\* ; Sterkel 51(-1)\* ; Gossec 24 ; Mozart 16 ; Toeschi 12 ; Rosetti 11 ; Guénin 7 ; Lachnitz 7 ; J.B. Janson 6 ; Cannabich 5 ; Leduc 5 ; Rigel 4 ; Pleyel 4 ; Candeille 3 ; Wagenseil 3 ; Dittersdorff 3 ; Froment 3 ; Krumpholz 2 ; Richter 2 ; Ditters 2 ; Bach 2 ; Chartrain 2 ; Abel 2 ; Ragué 2 ; Cimarosa 2 ; Bertheaume 2 ; Kozeluck 2 ; Cambini 1 ; Navoigille 1 ; Schuster 1 ; De Beket 1 ; Vogel 1 ; Brunetti 1 ; Le Vasseur 1 ; Davaux 1 ; Cherubini 1 ; Blasins 1 ; Rigel fils 1 ; M.\*\*\* 2 ; pas de nom 2. (\*) Quant au programme du 31 mars 1782, le *Journal de Paris* annonce Sterkel et l'*Affiche de Paris* annonce Haydn.

Ensuite, dans *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, pp.476-500 :

de 1801 à 1824 (164 concerts)

Haydn 145\* (dont 44 sont un fragment) ; Mozart 30 (4) ; Beethoven 9\* (1) ; Méhul 7 ; Reicha 1 ; pas de nom 7 (2). (\*) Bien que l'on trouve dans le programme du 10 mai 1807 recherché par Constant Pierre la symphonie de Beethoven, A.L. Rigel a relevé que l'œuvre exécutée était en fait celle de Haydn. Nous suivons ici cette rectification : "A French Symphonist at the Time of Beethoven : Etienne Nicolas Méhul", dans le *Musical Quarterly*, XXXVII, 1951, p.552.



*M. BERG* ne paraît pas encore très-initié dans l'art d'employer les instruments à vent dont les effets répandent tant de charmes dans l'ensemble des Symphonies. Faire du bruit d'orchestre n'est pas composer une Symphonie ; nous sommes donc forcés de lui conseiller d'étudier encore quelques tems [sic] les inimitables partitions de celles d'Haydn et de Mozart, avant de se livrer à un second essai<sup>11</sup>.

On voit que les compositions de Haydn et de Mozart sont données pour modèles à étudier. Ensuite, passons aux comptes-rendus sur les Exercices, dont celui-ci, daté du 5 Avril 1811, salue la grandeur de ces deux musiciens :

*Mozart et Haydn* sont et seront toujours le plus riche ornement de ces Concerts. On y vient pour entendre exécuter avec perfection leurs admirables symphonies. Celle[sic] de *Mozart* ont plus de verve et d'éclat ; leur facture est d'une touche plus sévère ; les détails sont plus multipliés et ont souvent besoin d'être entendus plusieurs fois pour être bien analysés. Les symphonies d'*Haydn* ont toutes un plan sage, élégant et correct ; des chants d'une pure fraîcheur, un orchestre toujours clair même dans les passages qui semblent être consacrés exclusivement à la science ; des imitations ingénieusement placées, une poésie musicale toujours expressive et gracieuse, tout est naturel, grandiose, admirable dans cet illustre compositeur ! on oublie souvent que ce ne sont que des instruments qui produisent sur l'ame [sic] ces effets magiques qui l'enivrent des plus douces sensations, on se croit transporté au Théâtre, et l'on croit assister à un spectacle lyrique où toutes les passions humaines sont peintes avec cet accent de vérité qui seul peut produire de vives émotions<sup>12</sup>.

Par contre, pour Beethoven, on trouve ce discours, daté de Mars 1810 :

L'étonnant succès des compositions de Bethoowen [sic] est d'un exemple dangereux pour l'art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de compositions qui se forme au Conservatoire. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares et en employant avec fracas tous les instruments de l'orchestre. Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille, sans jamais parler au coeur<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> *Tablettes de Polymnie*, Minkoff Reprints, Genève, 1971, pp.8-9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.321.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.9.



Et celui-ci, daté du 20 Mars 1811 :

Le trio de *l'Hôtellerie portugaise*, la belle symphonie en *sol* mineur de *Mozart*, l'ouverture de *la Flûte enchantée*, ont été entendus avec enthousiasme. Un fragment de symphonie de *Béethoven* [sic] terminait le concert. Cet auteur, souvent bizarre et baroque, étincelle quelquefois de beautés extraordinaires. Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle ; tantôt il rampe dans des sentiers rocaillieux. Après avoir pénétré l'ame [sic] d'une douce mélancolie, il la déchire aussi-tôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodilles[sic] <sup>14</sup>

Et encore, celui-ci, daté du 20 Mai 1811 :

*Haydn* fut et sera toujours le premier grand compositeur dont le génie, le goût pur et le savoir créèrent [sic] le modèle de la symphonie. On admire sans cesse la riche simplicité de ses motifs et leur ingénieuse distribution dans les parties d'orchestre. *Mozart* vint après lui, et trouvant le genre et le cadre de la symphonie déjà fixés par le grand-homme qui l'avait précédé, il ne put offrir qu'une espèce d'imitation de celles d'*Haydn* ; mais un compositeur comme *Mozart* crée lorsqu'il veut imiter : il orne, il embellit, il marque de son sceau particulier tout ce qu'il emprunte, il se l'approprie et en fait sa conquête légitime. *Béethoven* [sic] est le troisième qui ait osé s'élancer dans cette carrière désormais si périlleuse à parcourir. Ses deux illustres prédécesseurs s'étaient emparés depuis long-temps des routes principales, et ne lui avaient laissé que quelques sentiers escarpés et raboteux, environnés de précipices dans lesquels le bon goût et la pureté d'école pouvaient s'ensevelir à chaque instant. *Béethoven* [sic], doué d'un génie gigantesque, d'une verve brûlante, d'une imagination pittoresque, dédaigna ces vaines difficultés auxquelles il se croyait supérieur. Il prit le vol audacieux de l'aigle, et franchit avec impétuosité tout ce qui s'opposait à sa marche rapide. Il se crut assez grand pour se créer une école qui lui fut particulière, et quel que soit le danger auquel s'exposent les jeunes compositeurs qui ont adopté cette école avec un enthousiasme qui tient de la frénésie ; je suis forcé d'avouer que la plupart des ouvrages de *Béethoven* [sic] ont un cachet

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp.310-311.





grandiose, original, qui émeut vivement l'âme [sic] des auditeurs. La symphonie, en *mi* bémol, qu'on a exécutée dans ce dixième Concert, est la plus belle qu'il ait composée : excepté quelques *germanismes* un peu plus durs, dans lesquels la force de l'habitude l'a entraîné [sic], tout le reste offre un plan sage et correct, quoique rempli de véhémence ; de gracieux épisodes se rattachent avec art aux idées principales, et ses phrases de chant ont une fraîcheur de coloris qui leur appartient en propre<sup>15</sup>.

Regroupons les expressions qui qualifient ces trois compositeurs : pour Haydn, « admirable », « sage », « élégant », « correct », « d'une pure fraîcheur », « clair », « ingénieuse », « expressive », « gracieuse », « naturel », « illustre », « douces », « peintes avec cet accent de vérité qui seul peut produire de vives émotions », « la riche simplicité », etc. ; pour Mozart, « verve », « éclat », « d'une touche plus sévère », ayant « les détails (...) plus multipliés », « d'imitation de celles d'Haydn », etc. ; pour Beethoven, « dangereux », « tudesque », « barbares », « avec fracas », « bizarre et baroque », « de beautés extraordinaires », « sentiers escarpés et raboteux, environnés de précipices », « doué d'un génie gigantesque, d'une verve brûlante, d'une imagination pittoresque », « audacieux », « avec impétuosité », « avec un enthousiasme qui tient de la frénésie », « un cachet grandiose, original », « la plus belle [malgré] quelques *germanismes* un peu plus durs », « un plan sage et correct », « de véhémence », « gracieux », « une fraîcheur de coloris », etc. Ainsi, Haydn est considéré comme « le premier grand compositeur dont le génie, le goût pur et le savoir créèrent [sic] le modèle de la symphonie » ; Mozart comme son imitateur. En revanche, Beethoven est ressenti comme spécial. En fait, tout au début du siècle, en rapport avec cette critique négative, ce compositeur n'était pas très estimé par le public parisien : sa musique semblait trop forte, voire extrême. Et pourtant, vers 1830, Beethoven a commencé à jouir d'une popularité de plus en plus grande, grâce à un admirateur fanatique, François Habeneck(1781-1849). Soucieux de propager la magnificence de Beethoven, ce chef d'orchestre a fondé la Société des concerts du Conservatoire (1828) s'y acharnant à exécuter les oeuvres de Beethoven. À la fin, son ambition a porté ses fruits : en 1832, il était parvenu à créer toutes les symphonies de Beethoven<sup>16</sup>, et les oeuvres de celui-ci ont continué d'occuper la majorité du répertoire de cette société au long du 19<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Bien que les abonnés aient appartenu à la minorité du "beau

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp.374-375.

<sup>16</sup> Voir Danièle PISTONE, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1979, p. 168.

<sup>17</sup> Voici d'abord la liste des compositeurs de symphonies exécutées de 1828 à 1870 dans la Société des Concerts du Conservatoire (compilée par Jeffrey Cooper dans *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1827-1871*, Umi Research Press, 1983, p.32. :



monde", les efforts d'Habeneck ont apporté à ce compositeur un statut social et lui ont permis de jouir d'une renommée de grand maître. Bien entendu, ce n'est pas que la musique instrumentale fût considérée comme supérieure à la musique vocale ; au moins jusque dans les années 50, l'Opéra était la forme musicale la plus appréciée parmi les gens du monde. Il y avait, cependant, des admirateurs de la symphonie, dont la plupart étaient des intellectuels avant la lettre, qui se considéraient comme des innovateurs, notamment Honoré de Balzac (1799-1850). Cela ne veut-il pas dire qu'outre l'effort d'Habeneck, la littérature révolutionnaire favorisait le maître de Bonn ? Ou s'agit-il d'une tendance plus générale ? On peut en effet souligner le parallélisme entre la vogue de Beethoven et l'explosion du romantisme : c'est en 1830 que Victor Hugo (1802-85) a créé *Hernani* qui représente l'amorce de ce mouvement rénovateur des lettres. On peut d'ailleurs remarquer qu'avant 1830, Beethoven était qualifié par des expressions négatives, qui invitaient les spectateurs à ne pas trop l'estimer, tandis qu'après cette date, et justement grâce à la virulence des critiques adressées à ses oeuvres, il a obtenu un grand renom ? En d'autres termes, son expression extrême s'est mise à être interprétée comme l'intensité de la passion : il s'agit d'un renversement des valeurs. S'il en est ainsi, ce qui est le plus important, c'est la succession des contraires, donc la tendance à l'oxymore, comme le montrent ces phrases : « Tantôt il prend le vol majestueux de l'aigle ; tantôt il rampe dans des sentiers rocailleux. Après avoir pénétré l'ame[sic] d'une douce mélancolie, il la déchire aussi-tôt par un amas d'accords barbares. Il me semble voir renfermer ensemble des colombes et des crocodilles[sic] ». Bref, cette musique a commencé à être appréciée après la Monarchie de Juillet, non seulement parce qu'elle était belle, mais aussi parce qu'elle était laide ; l'évaluation de Beethoven restait toujours la même, alors que le critère de valeur avait changé. Ce qui est mis en scène là, n'est-ce donc pas une nouvelle esthétique du sublime ? Ainsi, a été fabriqué le prototype d'un artiste qui affronte l'incompréhension du public, et qui, malgré cette difficulté, ne cesse de rechercher son idéal : il s'agit d'un héros de la musique connaissant un dur destin ; et ainsi, ont été préparées aussi bien l'époque de Baudelaire s'efforçant de rechercher

---

Beethoven 360 ; Haydn 83 ; Mozart 55 ; Mendelssohn 24 ; Onslow 8 ; Reber 4 ; Félicien David 3 ; Rousselot 2 ; Schumann 2 ; Schwenke 2 ; Taeglichbeck 2 ; Louise Farrenc 1 ; Gouvy 1 ; Ries 1.

Puis, voici la liste des compositeurs joués de 1860 à 1885 dans la même société, établie par E.M.E. Deldevez, le chef d'orchestre entre 1872 et 1885 (*La Société des concerts, 1860 à 1885*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et cie, 1887, pp.225-7) :

Beethoven 287 ; Haydn 66 ; Mendelssohn 60 ; Mozart 36 ; Schumann 18 ; Berlioz 12 (Roméo et Juliette 10 ; Harold en Italie 2) ; Brahms 4 ; Gouvy 4 ; E. Delvedez 2 ; Félicien David 1 ; H. Reber 1 ; Saint-Saëns 2 (fragment) ; Alfred Holmes 2 (fragment) ; CH. Widor 2 (fragment).



"les fleurs" dans le champ "du mal" que celle de son successeur, Mallarmé.



## La "musique absolue", questions de terminologie

La musique "absolue", expression opposée à la musique "à programme", est la combinaison physique de sons instrumentaux, d'après des règles et sans aucun accessoire extérieur : poème, titre, image, livret ou paroles; l'essence de "la musique absolue" repose dans la sonorité elle-même. Ce sont des écrivains comme E.T.A.Hoffmann (1776-1822) et des philosophes comme Arthur Schopenhauer (1788-1860) qui l'ont d'abord pressentie; mais Richard Wagner (1813-1883) est le premier à avoir employé l'expression "die absolute Musik" dans : *Programm zu Beethovens Neunter Symphonie*(1846), puis dans *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) et *Oper und Drama* (1851) , en un sens négatif toutefois<sup>18</sup>. Par contre, Eduard Hanslick (1825-1904) a parlé de "reine, absolute Tonkunst" (art du ton pur, absolu) dans son œuvre : *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), en un sens positif. Ce livre de Hanslick a été deux fois traduit par Charles Bannelier : la première fois en 1877 d'après la 5e édition<sup>19</sup> et la seconde fois en 1893 d'après la 8e édition où l'on trouve ces phrases :

Nous avons pris à dessein nos exemples dans la musique instrumentale ; car cela seul qui peut se dire d'elle peut aussi s'appliquer à la musique en général. Si l'on cherche à pénétrer d'une façon quelque peu large, en même temps que précise, dans l'essence de la musique, si l'on essaie de déterminer ses limites, sa direction, il ne peut être question que de musique instrumentale. Ce qui lui est impossible ne sera jamais possible à la musique en général, car c'est elle seule qui est la musique pure et absolue<sup>20</sup>.

Hanslick emploie ensuite plusieurs fois l'expression "reinmusikalisch", que Bannelier traduit, dans la plupart des cas, par "la musique pure". Or, à la fin du 19e siècle, les musicologues français, comme Jules Combarieu (1859-1916) ou Maurice Griveau (1851-?), n'ont pas choisi pour traduction "la musique absolue", ni "la musique pure et absolue", mais "la musique pure" : ils ont ainsi supprimé l'adjectif "absolue"<sup>21</sup>. Enfin,

<sup>18</sup> Voir Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue*, Contrechamps, Genève, 1997, p.23.

<sup>19</sup> Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Brandus, Paris, 1877.

<sup>20</sup> Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Ph. Maquet, Paris, 1893, p.34.

<sup>21</sup> Cf. Jules Combarieu, *Les Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'Expression*, Alcan, Paris, 1894 ; "L'Influence de la Musique allemande sur la Musique française", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 2, 1895; Maurice Griveau, "Le Sens et l'Expression de la Musique pure", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1894.



en 1913, J.-G. Prod'homme (1871-1956) en traduisant les oeuvres de Wagner, a rendu "die absolute Musik" par "la musique absolue"<sup>22</sup>.

Consultons les dictionnaires. Dans l'*Encyclopédie de la musique* (1958-1961), on ne trouve pas d'entrée "musique à programme", alors qu'il y a une entrée "musique pure" :

PURE(*Musique*). On parle de musique pure depuis la fin du XIXe siècle : c'est peut-être le wagnérisme qui a suscité chez ses ennemis, "les classiques", un bouillonnement d'idées réactionnaires, encore que nous n'ayons pas cru devoir nous référer aux sources. [...] Selon les uns, il n'y aurait de musique pure que dans les formes instrumentales abstraites (symphonie, quatuors, sonates etc.), selon les autres, toute musique dite à programme ou descriptive serait exclue de la musique pure<sup>23</sup>.

L'opposition est ici bien marquée entre la musique à programme ou descriptive et la musique pure, mais, il est très étonnant que celle-ci soit définie comme une réaction contre le wagnérisme ; et que l'on n'y trouve jamais le nom de Hanslick.

Voici l'entrée "musique pure" dans *Dictionnaire de la musique: science de la musique*(1976) :

PURE (Musique), musique sans aucune relation avec des éléments extra-musicaux, par exemple les préludes et fugues du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach. La musique pure s'oppose donc particulièrement à la musique à programme ou à la musique descriptive et n'existe de façon absolue que dans la musique instrumentale car l'utilisation des mots entraîne inéluctablement des idées étrangères au langage musical. Cette conception fut surtout développée au siècle dernier par les philosophes, poètes, musiciens et critiques (J.G. Herder, E.T.A. Hoffmann, E. Hanslick...). Elle est à rapprocher d'idéaux littéraires similaires (poésie pure de S. Mallarmé, 1870).

Bien que les sources de cette expression ne soient pas notées, et que l'explication du rôle de Hanslick soit insuffisante, l'opposition est explicitement marquée. Par contre, on trouve l'entrée "musique à programme" dans le même dictionnaire :

<sup>22</sup> Par exemple, Richard Wagner, *Opéra et Drame*, traduit par J.-G. Prod'homme Éditions d'Aujourd'hui, 1976, p.63.

<sup>23</sup> Paris, Fasquelle, 1958-1961.



PROGRAMME (Musique à pr.) (angl., program music; all., Programm-Musik; ital., musica a programma; esp., música de programa), expression apparue pour la première fois avec F. Liszt et A.W. Ambros dans des publications allemandes du XIXe siècle pour désigner des oeuvres qui ne se réfèrent pas simplement à un sujet extra-musical, mais qui sont, dans leur qualité et dans leur conduite, continuellement déterminées par un énoncé de faits ou d'états consécutifs. Contrairement à la musique descriptive, la musique à programme comporte donc une succession ininterrompue de moments distincts.

Voici qu'est introduite l'autre opposition entre la musique à programme et la musique descriptive. Cette dernière comporte d'ailleurs une entrée (que ce dictionnaire est le seul à offrir) :

DESCRIPTIVE (Musique), musique qui se propose de transposer, vocalement ou plus souvent instrumentalement, des données sonores (musique imitative), visuelles ou abstraites dans toute leur réalité, s'opposant en cela à musique pure, libérée de toute préoccupation extra-musicale. Si toutefois l'oeuvre est constamment asservie à la description explicite et préétablie d'une action, d'une image ou d'état d'âme, on sera en présence de la musique à programme. — Historiquement, la musique descriptive apparaît très tôt. [...] Le XIXe siècle, qui voit l'avènement du poème symphonique, offre davantage de musique à programme que de musique simplement descriptive. C'est bien à ce dernier genre qu'appartient cependant le *Carnaval des animaux*, grande fantaisie zoologique de C. Sainte-Saëns (1886). Au XXe siècle certains compositeurs, tel O. Messiaen, cherchent encore leurs modèles dans la nature (*Réveil des oiseaux*, 1953 ; *Oiseaux exotiques*, 1955)...<sup>24</sup>

Ainsi apparaît la troisième opposition entre la musique pure et la musique descriptive. D'ailleurs, on peut dire qu'il s'agit ici d'une dialectique, dans la mesure où ces deux musiques sont synthétisées pour aboutir à la musique à programme.

Dans le *Larousse de la musique* (1987), on ne trouve pas d'entrée "musique pure", mais en revanche celle de "musique à programme" y est notée :

---

<sup>24</sup> *Dictionnaire de la musique: science de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, 1976.



PROGRAMME (musique à). Terme général par lequel on a coutume de désigner toute musique d'essence narrative, évocatrice, descriptive ou illustrative, donc renvoyant à une donnée "extramusicale" ; cela par opposition à la musique "pure", qui ne ferait appel qu'à une perception "abstraite", sans référence à aucun élément extramusical<sup>25</sup>.

Voilà une définition qui a le mérite d'être simple.

Dans *l'Encyclopædia Universalis*(2002), enfin à l'entrée, "sonate", on trouve cette définition :

SONATE. [...] Mais peu à peu, et en même temps que se précisait, dans la conscience musicale européenne, la notion de musique pure (absolute Musik), la sonate devint une sorte de principe de composition musicale, un ensemble de systèmes d'architecture sonore au-delà de la simple écriture (tout comme, dans la littérature, la syntaxe est au-delà de la grammaire), un schème formel servant de trame à une quantité énorme d'œuvres très diverses. C'est en ce sens que l'on se mit à parler de la *forme sonate*, indépendamment de la nature des instruments qui étaient utilisés et indépendamment de leur nombre.

Ce qui est intéressant ici, c'est qu'à côté du mot, "musique pure", est ajoutée l'expression originale, "absolute Musik".

Passons aux dictionnaires traduits de l'anglais. Dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), à l'entrée, "Absolute music", on trouve ceci :

Musique absolue. Cette expression d'origine allemande est apparue pour la première fois dans les écrits de philosophes et de critiques romantiques comme J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean Paul Richter et E.T.A Hoffmann. Elle figure dans les controverses du 19e siècle — par exemple, dans la défense par Hanslick de "absolute Tonkunst" contre "Gesamtkunstwerk" de Wagner — et aussi dans les abstractions des esthétiques musicales du 20e siècle. Elle désigne un idéal de pureté musicale, un idéal dont la musique a été amenée à s'écarter par divers moyens : par exemple, par subordination aux paroles (comme dans la chanson), au drame (comme dans l'opéra), à quelque interprétation représentative (comme dans la musique à programme) ou même au besoin vague d'expression émotionnelle. [...] La "Programm-Musik" de Liszt et

---

<sup>25</sup> Paris, Larousse, 1987.



la "Gesamtkunstwerk" de Wagner procèdent toutes deux de l'idée que toutes les musiques sont essentiellement significatives et qu'aucune musique ne peut être considérée comme plus absolue que n'importe quelle autre. Cette idée entraîne à sa suite une définition négative de l'absolu en musique : c'est une musique qui n'a aucune référence externe. L'imitation de la nature en musique s'écarte d'un idéal absolu ; "les Quatre Saisons" de Vivaldi sont moins absolus que l'Art de la fugue. Le poème symphonique est lui aussi teinté d'impureté, comme toute autre forme de MUSIQUE À PROGRAMME<sup>26</sup>.

A l'entrée de "Programme music", voici une remarque :

La musique à programme, que l'on oppose à la MUSIQUE ABSOLUE, se distingue par sa tentative de décrire des objets et des événements<sup>27</sup>.

Ici, le contraste entre ces deux musiques est explicite, et la controverse entre Wagner et Hanslick est notée exactement.

Dans *The Oxford Companion to Music* (1983, traduction française publiée chez Robert Laffont)<sup>28</sup>, on trouve à l'entrée "musique pure" cette définition très courte :

Musique pure. Musique instrumentale sans support ni argument, par opposition, à la musique à programme.

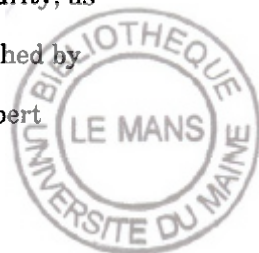
A l'entrée "musique à programme", on trouve cette phrase :

---

<sup>26</sup> Edited by Stanley Sadie. 20 vols. London, Macmillan, 1980 : "The expression is of German origin, first appearing in the writing of Romantic philosophers and critics such as J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean Paul Richter and E.T.A Hoffmann. It features in the controversies of the 19th century — for example, in Hanslick's spirited defence of absolute Tonkunst against the Gesamtkunstwerk of Wagner — and also in the abstractions of 20th-century musical aesthetics. It names an ideal of musical purity, an ideal from which has been held to depart in a variety of ways; for example, by being subordinated to words (as in song), to drama (as in opera), to some representational meaning (as in programme music), or even to the vague requirements of emotional expression. [...] Liszt's Programm- Musik and Wagner's Gesamtkunstwerk both arose from the view that all music was essentially meaningful and no music could be considered more absolute than any other. This view gives rise to a further negative definition of the 'absolute' in music: it is music that has no external reference. So the imitation of nature in music is a departure from an absolute ideal; Vivaldi's concertos the 'Four seasons' are less absolute than the Art of Fugue. The symphonic poem is also tainted with impurity, as is every other form of PROGRAMME MUSIC."

<sup>27</sup> *Ibid.*; "Programme music, which has been contrasted with ABSOLUTE MUSIC, is distinguished by its attempt to depict objects and events."

<sup>28</sup> London, Oxford University Press, 1983. *Dictionnaire encyclopédique de la Musique*, 1988, Robert Laffont.





Musique à programme. La musique à programme, dans un sens plus général, désigne toute composition musicale qui dépeint une idée extra-musicale. [...] La musique à programme est parfois construite sur un modèle formel conventionnel (comme l'ouverture de La Grotte de Fingal de Mendelssohn, une structure de forme sonate), mais elle dépasse généralement la musique absolue en tentant de dépeindre sous forme sonore une image ou une idée extra-musicale<sup>29</sup>.

En tout cas, l'opposition entre musique à programme et musique "absolue" est explicitement marquée ; puis on constate que, pour définir l'idée de musique à programme, est inévitablement nécessaire l'idée extra-musicale, dont l'existence postule la séparation entre l'intérieur et l'extérieur de la musique ; et cela permet d'admettre l'existence de la musique elle-même, qui est son intérieur.

Enfin, dans un dictionnaire allemand, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (1949-1968), à l'entrée : "Absolute Musik", on trouve cette phrase :

Musique absolue. Pour Wagner, la "musique absolue" n'est qu'une étape qu'au cours de son histoire la musique dépasse en allant vers son but : Gesamtkunstwerk, l'art total ; pour Hanslick en revanche, la "musique absolue" est l'essence même de la musique<sup>30</sup>.

Puis, à l'entrée de "Programm Musik", voici une remarque :

Musique à programme. Les problèmes de terminologie ne tiennent pas seulement à l'histoire de la notion et du phénomène en eux-mêmes, mais doivent aussi être ramenés, en particulier dans la musicologie allemande, et sous réserve des recherches entreprises depuis les années 70, à l'escalade de la polémique entre les tenants de la prétendue "musique absolue" et ceux de la "musique à programme", polémique héritée du 19 siècle et dont le retentissement se prolonge jusqu'à nos jours<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Kassel, Bärenreiter, 1949-1968: "Wagner hielt die absolute Musik nur für eine Etappe, über die die Musikgeschichte auf dem Weg zu ihrem Ziel, dem Gesamtkunstwerk, hinweggeht ; Hanslick erklärt sie dagegen zum Inbegriff der Musik". (Nous traduisons.)

<sup>31</sup> *Ibid.*: "Die terminologischen Probleme sind nicht nur in der Geschichte des Begriffs und des Phänomens selbst angelegt, sondern sind auch darauf zurückzuführen, daß insbesondere in der deutschen Musikwissenschaft, unbeschadet der einschlägigen Forschung seit den 1970er Jahren, die polemische Zuspitzung der Diskussion zwischen Anhängern der sogenannten >absoluten Musik< und der >Programm Musik< als Erbe des 19. Jh. bis in die Gegenwart nachwirkt". (Nous traduisons.)



De toutes façons, l'opposition entre les deux musiciens est bien notée, et on trouve toujours la même dichotomie : "Absolute Musik" et "Programmusk".

Résumons maintenant ce que nous avons vu jusqu'ici. Dans les dictionnaires français, le contraste entre la musique à programme et la musique "absolue" est peu explicite. Un dictionnaire français introduit une troisième catégorie, "la musique descriptive", dont la synthèse avec la musique pure donnerait la musique à programme. Un autre dictionnaire définit la musique pure comme simple réaction contre le wagnérisme sans mentionner le nom d'un grand apôtre de cette musique, Hanslick. Enfin, on découvre que le français évite d'associer le mot "musique" à l'adjectif "absolue".

Pourtant, il faut respecter la terminologie originale, allemande mais de source latine : "absolute". Car l'expression "musique pure", désignant le phénomène physique d'une musique purement instrumentale, abandonne le sens philosophique ou esthétique contenu dans l'expression "musique absolue", qui laisse entrevoir l'Absolu. Wagner a d'ailleurs transposé cette expression ; on en trouve entre autres l'origine chez Ludwig Feuerbach ; ce philosophe utilise "philosophie absolue", pour dénommer la métaphysique de Hegel dans un sens négatif, pour critiquer ce dernier<sup>32</sup>. Pourtant, s'il s'agit de retrouver les emplois de cet adjectif en français, on peut noter que l'idée de poésie absolue, chez Paul Valéry par exemple, est bien connue en France<sup>33</sup>. Cet adjectif et ce substantif ne sont pas du tout incompatibles en langue. Néanmoins, le français n'aime pas l'utiliser à propos des autres arts : danse, cinéma et musique. Le génie français n'est-il donc pas trop athée pour admettre l'idée de la musique "absolue" ? Mais, en tout cas, il faudrait au moins savoir ce qu'est l'idée de musique "absolue" : examinons-la de plus près, en étudiant la polémique entre Hanslick et Wagner.

<sup>32</sup> Cf. Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.25: "L'Oeuvre d'art de l'avenir est dédié à Ludwig Feuerbach, dont Wagner reprend ou parodie le titre *Principes de la philosophie de l'avenir*. Sa réflexion sur la « musique absolue » de Beethoven représente le pendant exact de celle de Feuerbach sur la « philosophie absolue »".

<sup>33</sup> Paul Valéry, « Calepin d'un poète », *Œuvres*, tome I, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1957, pp.1457-8.



		la musique descriptive	la musique à programme	la musique absolue (pure)	Wagner	Hanslick
Dictionnaires français	<i>Encyclopédie de la musique</i>	-	-	+	+	-
	<i>Dictionnaire de la musique: science de la musique</i>	+	+	+	+	+
	<i>Larousse de la musique</i>	-	+	-	-	-
Dictionnaires anglais	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	-	+	+	+	+
	<i>The Oxford Companion to Music</i>	-	+	+	-	-
Dictionnaire allemand	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>	-	+	+	+	+



## L'affinité avec la musique "absolue" chez Wagner

Le 8 août 1885, Stéphane Mallarmé fit paraître dans *La Revue wagnérienne* fondée par Edouard Dujardin l'article *Richard Wagner Rêverie d'un Poète français*, où il affirmait :

Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner !<sup>34</sup>

Mais, qu'est-ce que ce défi jeté par le musicien allemand au poète français ? C'est là notre problématique. Nous allons essayer de l'éclaircir.

Commençons par identifier le texte que Mallarmé a lu à ce moment-là et qui lui a permis de connaître la théorie de Richard Wagner (1813-1883). En préparant l'article que Dujardin lui avait demandé, le poète écrivit à Gustave Kahn, le 17 mai 1885 :

Je vais fort étudier le volume de Wagner, un des ces livres que j'ai dû lire, à tout heure, depuis quinze ans, sans le faire, trop le nez sur mon propre papier.

L'éditeur de la *correspondance*, L.J. Austin, fait remarquer deux possibilités : *Le Drame musical* ( I. *La musique et la Poésie dans leur développement historique* ; II. *Richard Wagner*) d'E. Schuré et *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique par Richard Wagner*<sup>35</sup>. On peut supposer que c'est uniquement de ce dernier ouvrage que parle le poète ; car il paraît naturel de considérer que Mallarmé a été stimulé par la découverte directe (si l'on peut parler ainsi à propos d'une traduction) des conceptions de Wagner exprimées par ce compositeur. C'est donc vers le texte wagnérien que l'on peut se tourner pour mieux comprendre la nature du "défi" auquel répond le poète.

On dit souvent que Hanslick tient à l'importance de la forme musicale en niant le sentiment en tant que contenu musical, et que son ennemi Wagner, lui, méprise la musique "absolue". S'il s'agit de la relation opposée entre la musique "absolue" et la musique à programme, et de la dichotomie entre la forme et le contenu, il est vrai que Wagner, qui détestait cette musique, a sous-estimé la forme musicale. Ceci cependant n'est pas entièrement exact. C'est en effet Wagner qui, le premier, a utilisé

---

<sup>34</sup> Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français", dans *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.196.



l'expression de "musique absolue" ; de plus, comme le signale Carl Dahlhaus, l'un des plus grands musicologues au 20e siècle, "La polémique [de Wagner] contre l'expression « musique absolue », que Edouard Hanslick avait reprise entre-temps (en 1854), ne doit pas nous tromper sur l'affinité latente de Wagner avec l'idée de la musique absolue<sup>36</sup>". "Au XIXe siècle, à l'intérieur de la culture musicale de l'Europe centrale, l'idée de la musique absolue — au rebours de la culture de l'opéra dans le domaine italien et français — était à ce point ancrée dans les esprits que même Richard Wagner [...], malgré son apparente polémique contre ce principe, était profondément convaincu de son contenu de vérité"<sup>37</sup>. Il faut faire attention ici au fait que l'idée de musique "absolue" est définie, selon Dahlhaus, en tant que contrepartie de l'opéra italien et français. Il est certain que Wagner méprisait ce spectacle lyrique dans les pays latins ; il parle en effet de l'histoire de la musique européenne en critiquant sévèrement les opéras de ses prédécesseurs pour claironner la supériorité de son drame musical. L'histoire racontée par lui est donc caractéristique : il s'agit d'un article polémique, d'un germanique contre la culture latine. Voyons ce que ce musicien a dit de la musique en apportant des précisions.

Historiquement, le genre de l'opéra est né à la fin du 16e siècle en Italie. Bien que le groupe d'intellectuels florentins, appelé Camerata, dont faisait partie Jacopo Peri qui a, dit-on, créé le premier opéra, ait voulu faire revivre le drame chanté de la Grèce antique, cet art est devenu à l'époque moderne un spectacle irrationnel jusqu'à l'absurde, destiné à divertir le public riche, composé d'abord des rois et des nobles, et par la suite, au 19e siècle, des grands bourgeois qui voulaient les imiter. L'important pour ces spectateurs, n'était pas l'intrigue ni la poétique, mais les dispositifs spectaculaires : chants, danses et décors brillants ; et, malgré plusieurs réformes, — celle de l'opéra seria représenté par Pietro Metastase (1698-1782), librettiste italien, et celle de C.W. Gluck, estimé d'ailleurs par Wagner —, dans la plupart des cas, le but de l'opéra n'était pas d'atteindre le génie de l'art ou des lettres, mais plutôt le pur divertissement. En outre, il est vrai que, même dans l'opéra seria, le compositeur était moins respecté que le librettiste, et celui-ci moins que le chanteur vedette, castrat ou virtuose, qui se trouvait toujours au centre du spectacle, et subjuguait les riches spectateurs. Voici une remarque de Wagner sur l'opéra italien :

En Italie, où s'est constitué d'abord l'opéra, quelle était la mission unique du musicien ? Il avait à écrire pour tels ou tels chanteurs, chez qui le talent

<sup>35</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.289.

<sup>36</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.30.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.10.



dramatique n'avait qu'une place tout à fait secondaire, des airs destinés exclusivement à fournir à ces virtuoses l'occasion de déployer leur habileté. Poème et scène n'étaient qu'un prétexte, ne servaient qu'à prêter un temps et un lieu à cette exhibition de virtuoses ; la danseuse alternait avec la chanteuse, elle dansait ce que la première avait chanté ; et le compositeur avait, pour tout emploi, à fournir des variations d'un type d'airs déterminé. Ici, régnait, vous le voyez, la plus complète harmonie, et jusque dans le plus mince détail : le compositeur écrivait pour tels ou tels chanteurs, et l'individualité de ceux-ci lui indiquait le caractère des variations d'airs qu'il avait à fournir. L'opéra italien était ainsi devenu un genre à part, qui n'avait rien à faire avec le drame véritable, et restait particulièrement étranger à la musique même<sup>38</sup>.

Là, le compositeur devait être subordonné aux chanteuses qui régnaient sur la scène. Tout était organisé en fonction de la vedette qui pouvait plaire au public ; car, celui-ci fournissait de l'argent au théâtre. D'ailleurs, au 19<sup>e</sup> siècle, il est sûr que la montée d'une nouvelle classe de grands bourgeois aussi riches mais moins cultivés a accéléré ce mercantilisme. Bien entendu, ces conditions imposées au compositeur étaient absolument inadmissibles pour le maître de Bayreuth, où il voulait être plus respecté que le roi. Ainsi l'opéra s'est-il éloigné du drame et de la musique même ; autrement dit, d'après Wagner, il n'y est plus resté ni poème ni musique. Quant à l'opéra français :

Le chanteur a vu, aussi bien que le compositeur, grandir sa tâche ; car la coopération du poète dramatique a pris ici une importance infiniment plus grande qu'en Italie. Appropriées au caractère de la nation, à l'état de la poésie dramatique et des arts de représentation qui venaient de prendre un essor remarquable, les exigences de ces arts s'imposaient aussi impérieusement à l'opéra. Au *grand Opéra*, se forma un style fixe qui, emprunté dans ses traits principaux aux règles du *Théâtre-Français*, satisfaisait à toutes les conventions, à toutes les exigences d'une représentation dramatique. Sans vouloir pour le moment le définir avec plus de rigueur, je note encore un seul point : c'est qu'il existait un théâtre modèle déterminé, que dans ce théâtre s'était formé le style qui s'imposait à l'acteur, au compositeur avec une égale autorité, que l'auteur trouvait un cadre exactement circonscrit ; et ce cadre, il avait à le remplir au

<sup>38</sup> Richard Wagner, *Quatre Poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique*, A. Bourdilliat, Paris, 1861, p.v.



moyen d'une action et de la musique, avec le concours d'avance, et en parfait accord avec lui pour réaliser ce qu'il se proposait<sup>39</sup>.

Avant le 19<sup>e</sup> siècle, depuis très longtemps, le livret était écrit en italien et le style italien était la langue commune dans toute l'Europe, avec des exceptions en Angleterre (Purcell), et en France, où, à l'époque de Louis XIV (1638-1715), Jean-Baptiste Lully (1632-1687) a établi un style propre au pays, que Jean Philippe Rameau (1683-1764) a développé. Voici les caractéristiques de l'opéra français : l'obligation du ballet (ainsi, Wagner lui-même a dû intégrer malgré lui une scène de ballet dans *Tannhäuser*, créé à Paris en 1860), l'importance du chœur, l'absence du castrat et entre autres la prédominance de la diction des poèmes, écrits en français, sur l'air brillant ; il s'agit de la tragédie lyrique, qui contraste avec la tragédie dramatique. Bref, la musique devait être asservie aux belles lettres. Le compositeur était donc chargé d'appliquer diverses règles de poésie ; autrement dit, celles-ci, qui étaient bien des éléments extra-musicaux, contraignaient la musique. Par contre, Wagner affirme, à propos de l'opéra allemand :

Quand l'Allemagne reçut l'opéra, c'était un produit exotique, déjà tout développé ; et ce produit était radicalement étranger au caractère de la nation. Des princes allemands avaient appelé à leur cour des sociétés italiennes d'opéra, accompagnées de leurs compositeurs. Les compositeurs allemands devaient aller en Italie pour y apprendre à composer des opéras. Plus tard les théâtres, pour contenter le public, joignirent à cela l'exécution d'opéras traduits, entre autres d'opéras français. Les essais d'opéras allemands n'étaient qu'une simple imitation d'opéras étrangers, ils n'avaient d'allemand que la langue !<sup>40</sup>

L'opéra allemand est un simple succédané ; car cet art est inadapté à la nation allemande. Or, comme on l'a déjà vu, l'opéra est, pour Wagner, "particulièrement étranger à la musique même". Cette musique même est donc tout à fait propre au caractère de l'Allemagne :

Bien loin de l'opéra, entée sur cette branche de la musique que les italiens délaissèrent tout d'un coup à la naissance de l'opéra, la musique proprement dite se développait en Allemagne, depuis Bach jusqu'à Beethoven...<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.vi.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp.vi-vii.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.viii.



Mais, qu'est-ce que c'est cette "musique proprement dite" ? Celle-ci, n'est-elle pas forcément loin de l'idée de la musique "absolue" ? Bien entendu, ce compositeur — c'est bien connu — essayait d'intégrer plusieurs arts pour aboutir à un "Art total" qui serait le drame musical, et on peut légitimement penser qu'il ne souscrit pas à l'idée d'exclure tout élément extra-musical pour ne poursuivre que "la musique même". Malgré cela, il reconnaissait, peut-on dire, sa puissance d'un point de vue moins conscient, dans la mesure où il tient à cette musique se développant en Allemagne.

Pour répondre à ces questions et pour mieux connaître l'idée que se fait Wagner de la musique et du drame musical, il faudrait voir comment il conçoit l'histoire de la musique. D'abord, il évoque l'art de l'Antiquité grecque, où il a entrevu le prototype idéal de l'art scénique :

Nous ne connaissons la musique, chez les Grecs, qu'associée à la danse. Le mouvement de la danse assujettissait la musique et le poème que le chanteur récitait comme motif de danse aux lois du rythme : ces lois réglaient d'une manière si complète le vers et la mélodie, que la musique grecque (et ce mot impliquait presque toujours la poésie) ne peut être considérée que comme la danse exprimée par des sons et des paroles<sup>42</sup>.

La musique et le poème se dissolvaient pour constituer un art unique. C'est la danse qui était le solvant. Autrement dit, "le vers et la mélodie" se pliaient aux "lois du rythme" que l'on percevait dans "le mouvement de la danse" ; et chez les Grecs, celle-ci était donc l'équivalent de la musique et, entre autres, de la poésie. Il s'agit de la métrique, prosodie ancienne : la langue grecque possédait des syllabes brèves et longues avec lesquelles étaient composées les mesures temporelles d'un vers, qui devenaient "les lois du rythme". Puis, comme cette langue avait aussi un accent de hauteur, les vers portaient certaines mélodies régulières et reconnues. Il n'y avait donc pas, peut-on dire, de limite explicite entre ces arts : ces trois ne formaient qu'un. Bien entendu, les motifs de cette "danse exprimée par des sons et des paroles" étaient "attachés originellement au culte païen", puis "conservés par les premières communautés chrétiennes et appliqués par elles aux cérémonies du culte nouveau à mesure qu'il se formait"<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.xxvii.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.xxviii.





Par contre, la gravité du christianisme "proscrivait absolument la danse comme chose profane et impie"<sup>44</sup> ; la mélodie du chant sacré perdait une puissance expressive que le rythme avait donnée. La musique chrétienne au moyen âge restait toujours, cependant, vivante ; car l'harmonie polyphonique se substitue, dit Wagner, aux lois du rythme dans les chants sacrés :

Pour relever l'expression mélodique d'une manière conforme à l'esprit chrétien, on fut conduit à inventer l'harmonie polyphone sur le principe de l'accord à quatre : cet accord, par son alternation caractéristique, servait désormais de motif à l'expression mélodique comme l'avait fait le rythme autrefois<sup>45</sup>.

Et pourtant, le perfectionnement de l'opéra en Italie a entraîné la décadence de cet art ; il s'agit de la séparation du vers et de la mélodie :

Il y avait entre le vers moderne qui s'était formé en harmonie avec la mélodie chrétienne, et la mélodie dansante qu'on lui associait, des incompatibilités étonnantes ; mais je ne veux pas m'y arrêter, et je tiens seulement à vous faire remarquer que cette mélodie et ce vers étaient presque complètement indifférents l'un et l'autre...<sup>46</sup>

Cette décadence est un résultat de la sécularisation de la musique religieuse. Bien qu'en Allemagne, le même besoin de sécularisation se soit manifesté, il a produit un autre résultat :

Les maîtres allemands revinrent aussi à la mélodie rythmique primitive, telle qu'elle s'était perpétuée sans interruption dans le peuple sous forme d'airs de danse nationaux. Mais au lieu de renoncer à la riche harmonie de la musique chrétienne, ces maîtres cherchèrent au contraire à donner à l'harmonie une perfection nouvelle en l'associant à la mélodie rythmique d'un mouvement très-vif ; ils s'efforcèrent de parvenir à combiner étroitement le rythme et l'harmonie dans l'expression mélodique. [...] De là dans le chant d'église même, l'essor lyrique amenait la mélodie rythmique, la possibilité de viser des effets d'une

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.xxix.



puissance irrésistible, d'une variété inouïe et exclusivement propres à la musique...<sup>47</sup>

L'union entre le vers et la mélodie, réussie dans l'Antiquité, s'est fissurée dans les opéras italiens et français ; par contre, les maîtres allemands ont essayé de la restaurer en employant "la riche harmonie de la musique chrétienne" ; autrement dit, en combinant "étroitement le rythme et l'harmonie", ils ont obtenu "la mélodie rythmique primitive", qui serait un art ayant la puissance "exclusivement propre(s) à la musique" : il s'agit d'une dialectique. D'après Wagner, en effet, cette synthèse ne s'est pas développée dans la musique vocale :

Ce perfectionnement de la mélodie rythmique sur la base de l'harmonie chrétienne devait s'achever enfin, et atteindre jusqu'aux nuances les plus délicates et les plus variées de l'expression dans la musique instrumentale<sup>48</sup>.

On peut donc dire que la puissance "exclusivement propre(s) à la musique" se trouve "dans la musique instrumentale." Cela signifie également que l'orchestre, consistant dans des instruments divers, s'est perfectionné et a été relevé "de la position subalterne qui l'avait réduit jusqu'alors [...] au rôle de simple accompagnement rythmique et harmonique"<sup>49</sup>. Ainsi, "s'éleva la symphonie proprement dit"<sup>50</sup>, avec ces trois grands maîtres évoqués par Wagner : Haydn, Mozart et Beethoven<sup>51</sup>. Le maître de Bayreuth distingue, d'ailleurs, ce dernier comme héritier des deux premiers ; chez lui s'est épanoui, selon Wagner, un genre de symphonie:

elle [la poésie] devait se fondre intimement avec la musique, et avec cette musique dont la symphonie de Beethoven nous a révélé la puissance infinie<sup>52</sup>.

D'abord, l'opposition entre le vers et la mélodie s'est résolue dans l'orchestre où sont combinés le rythme et l'harmonie : la puissance que le vers grec avait portée a été récupérée pour parvenir à la mélodie rythmique, en remplaçant l'antique puissance du vers par la moderne puissance de l'harmonie. Ensuite, la poésie s'est intégrée dans

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. xxx-xxxii.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. xxxi. Voir aussi *Ibid.*, pp. lxii-lxiii : "Evidemment le symphoniste ne pourrait former cette mélodie s'il n'avait son organe propre ; cet organe est l'orchestre. Mais pour cela il doit en faire un tout autre emploi que le compositeur d'opéra italien, entre les mains duquel l'orchestre n'était qu'une monstrueuse guitare pour accompagner les airs. Ai-je besoin d'appuyer là-dessus davantage ?"

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. xxxii.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. xxxii-xxxiii.



cette nouvelle musique, symphonique. On constate là une synthèse complexe. Ainsi a été célébré l'hymen entre poésie et musique ; l'idéal de l'art antique a été restauré. Celui-ci n'est jamais, cependant, originel ; c'est qu'une fois une jarre cassée, même si elle est refaite, les fissures ne disparaissent jamais. Il s'agit des passages : du culte païen à la religion chrétienne, du rythme dansant à l'harmonie rythmique, de la musique vocale ou de la musique accompagnant le vers à la musique instrumentale et, surtout, de l'ancien au moderne. Bref, ce qui est mis en scène ici, c'est une modernité<sup>53</sup>. En s'adaptant à cette nouvelle époque, l'union entre la poésie et la musique a pris automatiquement une autre forme ; autrement dit, elles ont été accolées, après avoir été séparées pour obtenir chacune leur indépendance, et un seul art possédant cette indépendance peut être tenu pour "moderne" :

c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que cette limite il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art particulier ; il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. xxxvi.

<sup>53</sup> C'est E.T.A. Hoffmann qui est un des premiers à parler de la modernité de la musique chrétienne et de ces passages, comme le montre Dahlhaus : "Dans la critique de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, publiée par E.T.A. Hoffmann en 1810, analyse dont l'introduction compte parmi les textes fondateurs de l'esthétique musicale du Romantisme, la différence entre musique absolue et musique instrumentale à programme, ou "caractéristique" (représentant des "sentiments déterminables"), est interprétée comme opposition entre deux idées esthétiques, l'idée de ce qui est proprement "musical" et de ce qui est "plastique". [...] Le contexte philosophique qui donne à cette opposition du "plastique" et du "musical" son éclairage et sa signification, déjà défini chez August Wilhelm Schlegel et Jean-Paul, est présupposé par Hoffmann en 1810, avant d'être explicitement exposé en 1814 dans l'essai "*Musique religieuse ancienne et moderne*" : "En matière d'art, les deux pôles opposés du monde antique et du monde moderne, ou du christianisme et du paganisme sont la sculpture et la musique. Le christianisme détruit la première, et créa la seconde". L'idée antique du dieu s'est réalisée dans la statue, l'idée chrétienne est symbolisée par la musique, qui, polyphonie vocale ou musique instrumentale, laisse entrevoir l'infini. [...] Des oppositions telles que "antique et moderne", "païen et chrétien", "naturel et merveilleux", "naturel et artificiel", "rythme et harmonie" ou encore "musique vocale et musique instrumentale" forment un système qui certes n'apparaît jamais en tant que tel, mais qui régit en somme dans les coulisses toutes les argumentations. [...] Son procédé consiste, en gros, à associer si étroitement des oppositions tout à fait convaincantes en elles-mêmes qu'à la fin, chaque catégorie se situant d'un même côté ("antique", "païen", "naturel", "plastique", "rythme", "mélodie", "musique vocale") est entrelacée à toutes les autres sans autre distinction, formant contraste avec toutes celles situées de l'autre côté ("moderne", "chrétien", "merveilleux", "artificiel", "harmonie", "musique instrumentale"). [...] Nous montrons que la préhistoire de l'idée de musique absolue englobe la "Querelle des anciens et des modernes", la polémique autour de la prééminence de l'art antique ou de l'art moderne." Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, pp.43-4.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.xx.



L'existence d'une limite posée à un art particulier, mais aussi la présence d'un autre art voisin auquel le premier, prisonnier de cette limite, demande son aide sont ici affirmées ; cela signifie encore que chaque art possède un "intérieur" et un "extérieur" ; autrement dit, étant donné que ce musicien parle des "rapports de la poésie à la musique", ces deux arts sont, peut-on dire, juxtaposés comme genres différents. Remarquons encore que cette musique qui veut se relier à la poésie est, selon Wagner, "la musique moderne" : la musique wagnérienne, malgré son intention de restaurer celle de l'Antiquité, et dans la mesure où elle reste séparée de la poésie en tant qu'art indépendant et "voisin", n'est pas originelle mais tout à fait moderne. Autrement dit, l'art refait par lui n'est pas le véritable art grec, mais une pure représentation.

La forme musicale soulignée par son ennemi, E. Hanslick, est très connue : la musique obtenant son indépendance ; mais Wagner lui aussi tient à l'importance de cette forme :

Le poète, qui n'était pas lui-même le musicien, trouvait dans l'opéra un ensemble invariable de formes musicales, et cet ensemble lui prescrivait d'avance les lois déterminées auxquelles devait satisfaire l'échafaudage dramatique dont il était chargé.

Le poète ne pouvait rien changer à ces formes, cela n'appartenait qu'au musicien<sup>55</sup>.

Ce qui est intéressant, c'est que pour Wagner, le poète n'arrive jamais à manier cette forme : c'est le musicien qui en est chargé. De ce point de vue, les idées wagnériennes s'approchent au plus près de l'idée de "la musique absolue", selon laquelle l'essence musicale existe, non pas dans la musique vocale, où le poète a un grand rôle, mais dans la musique instrumentale.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.xxiii.



## La notion de musique "absolue" chez Hanslick

Eduard Hanslick (1825-1904) est né à Prague, et mort à Vienne. Il venait d'une famille catholique allemande possédant une ferme près de Rakonitz, en Bohême. Son père avait fait ses études au lycée puis à l'Université de Prague, et gagné sa vie comme bibliothécaire et professeur particulier de musique ; il avait d'ailleurs épousé l'une des ses élèves de piano, fille d'un banquier juif. Leur fils, Eduard apprit la musique avec son père et le français avec sa mère ; tout en étudiant le droit à l'Université, il commença à rédiger des critiques musicales dans les années 1840, et en 1870, devint professeur de musicologie à l'Université de Vienne<sup>56</sup>.

On propose souvent l'interprétation suivante : Hanslick prétend que la musique n'a pas de contenu à transmettre, ni de signification, et que son but au contraire n'est que la forme elle-même. Bien entendu, ce n'est pas entièrement faux. Et quand on qualifie Hanslick de "formaliste", cette étiquette désigne toujours la même idée. Il est indéniable, en effet, qu'il souligne l'importance de la forme musicale :

Le beau n'a en général aucun but, car il n'est autre chose qu'une forme, laquelle, à la vérité, peut être employée aux buts les plus divers, suivant la nature de ce qu'elle enveloppe, mais qui, intrinsèquement, n'a d'autre fin qu'elle-même<sup>57</sup>.

Sa prédilection pour la forme l'amène, en conséquence, à la recherche de la beauté "spécifique à la musique" ; ainsi :

A la proposition négative en correspond une positive, que je formule ainsi : "La beauté d'une oeuvre musicale est *spécifique à la musique*", c'est-à-dire qu'elle réside dans les rapports des sons, sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extra-musicales<sup>58</sup>.

ou encore:

"Quelle est la nature du beau dans la musique ? "

Elle est *spécifique à la musique*, nous avons déjà eu l'occasion de le dire. Par là, nous entendons une sorte de beau indépendant, n'ayant pas besoin de tirer sa

<sup>56</sup> Voir *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1992, à l'entrée : "Hanslick (Eduard)".

<sup>57</sup> Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, Ph. Maquet, Paris, 1893, p.16.



substance du dehors, et existant uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques<sup>59</sup>.

Pour essayer d'atteindre cette beauté intrinsèque, Hanslick distingue l'intérieur et l'extérieur de la musique ; autrement dit, il arrive à obtenir la substance de la musique en en chassant tous les éléments extra-musicaux. On observe ici une métaphysique caractéristique de la culture européenne : l'idée que l'intérieur comme essence de la musique se définit par l'existence de son extérieur.

Mais, quel est cet extérieur, étranger à la musique ? Pour répondre à cette question, voyons comment Hanslick analyse l'art de l'Antiquité grecque :

L'absence d'harmonie, les bornes étroites entre lesquelles se mouvait la mélodie, limitée à l'expression du récitatif, enfin l'impuissance du système tonal à conquérir par le développement un ensemble de formes vraiment musicales, rendaient la musique grecque inapte à exister comme art absolu et indépendant : aussi ne l'employait-on presque jamais seule, mais combinée avec la poésie, la danse et la mimique, c'est-à-dire comme complément des autres arts<sup>60</sup>.

À la différence de Wagner, Hanslick ne pense pas que l'Antiquité soit un idéal. Bien au contraire, la musique grecque était, dit-il, imparfaite, car elle manquait d'un système développé, mais aussi d'harmonie, d'étendue suffisante et de tonalité ; d'ailleurs, dans la mesure où elle était liée à la danse, à la mimique et, surtout à la poésie, elle ne pouvait absolument pas être un art absolu ni indépendant. La poésie, art de langage, était donc rejetée par Hanslick à l'extérieur de la musique. Non seulement son esthétique consiste avant tout à séparer langage et musique, mais pour lui l'analogie même établie par certains entre musique et langues est inadmissible ; et l'art sonore n'est jamais une sous-catégorie de la parole :

Les esthéticiens qui se sont efforcés de faire passer la musique pour une espèce de langue ont suscité les erreurs les plus singulières et les plus nuisibles, dont les conséquences pratiques sont tous les jours sous nos yeux<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.95.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.68.

Il établit une limite stricte entre ces deux domaines. Il est certain que la sonorité est un élément commun, mais celle du langage est un contenant qui véhicule un contenu, tandis que celle de la musique est à la fois première et dernière :

Établissons une bonne fois la différence capitale suivante : dans le langage, le son n'est qu'un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est le but, et il est à lui-même son propre but. La beauté indépendante qui appartient aux formes sonores, d'un côté, et de l'autre, la domination absolue de la pensée sur le son réduit à l'état de simple moyen d'expression, sont deux choses tellement diverses, tellement opposées, que la confusion d'un principe avec l'autre devient une impossibilité logique<sup>62</sup>.

Bref, à la différence de la langue, la musique ne dit rien ; il n'y a rien au delà de la sonorité, qui est la fin de cet art. Ainsi Hanslick parvient-il à une idée qui souligne l'importance de la forme musicale :

Ces théories, poursuivant le fantôme de la "musique parlante", sont destructives de la vie véritable de notre art, qui est la beauté des formes se suffisant à elle-même<sup>63</sup>.

Comme il met la forme en valeur avec une grande d'insistance, quelques-uns donnent de son œuvre une interprétation excessive : Hanslick nierait l'existence du fond ou du sujet dans l'œuvre musicale. Mais cela n'est pas exact ; bien au contraire, Hanslick affirme que la musique est bien un véhicule, comme le montre cette phrase célèbre :

Que contient donc la musique? Pas autre chose que des *formes sonores en mouvement*<sup>64</sup>.

Le contenu de la musique est sa forme elle-même. Ces deux termes ne s'opposent donc pas simplement ; autrement dit, leur opposition binaire n'est que la forme d'un phénomène artistique :

Il n'y a lieu de parler du sujet ou du fond d'une œuvre d'art que quand on a une forme à y faire correspondre. Ces deux idées s'appellent et se complètent l'une

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.49.



l'autre. [...] En musique, il n'y a pas de fond mis en regard de la forme, parce qu'il n'y a pas de forme séparée du fond<sup>65</sup>.

Il ne faut donc pas s'en tenir à ce faux postulat qui considère Hanslick comme un "formaliste" n'admettant aucun contenu musical. Comme le souligne Carl Dahlhaus, Hanslick ne refuse pas l'existence de l'Idée ou du contenu : "Il cherchera au contraire l'idée ou le contenu dans ce qui est spécifiquement musical. Or l'idée qui apparaît dans le matériau musical comme « idée musicale », Hanslick la nomme « forme ». Dans son esthétique, la forme n'est donc pas une forme d'apparence mais une forme d'essence : une « forme intérieure » (selon le terme repris à l'Antiquité et introduit dans l'esthétique moderne par Shaftesbury). La phrase sur les « formes sonores en mouvement », qui seraient le « contenu » de la musique, signifie donc que le mouvement des sons — le substrat acoustique — représente l'élément phénoménal, et la forme en revanche l'élément idéal, le contenu. La forme, telle que la comprend Hanslick, n'est pas la face extérieure, mais la face intérieure de la musique et donc un « contenu » (au sens de Hegel, mais qui n'est repris que pour faire ressortir l'intention polémique)<sup>66</sup> : c'est-à-dire que cet Autrichien, en synthétisant le contenu et la forme pour aboutir à la forme musicale, a établi une esthétique moderne adaptée à la nouvelle époque.

D'ailleurs, on peut dire que ce qui est mis en avant dans cette opposition n'est pas le choix alternatif mais une modernité qui concerne l'effondrement de la *mimesis*. Or, comme on l'a déjà vu, pour Hanslick, l'art grec n'est jamais idéal, car trop primitif à ses yeux ; il affirme en effet :

Les Grecs ne connaissaient pas l'harmonie : ils chantaient à l'octave ou à l'unisson, comme aujourd'hui encore ces peuplades asiatiques chez lesquelles la musique est surtout vocale. L'usage des dissonances (au nombre desquelles on a compté longtemps la tierce et la sixte) a commencé au XII<sup>e</sup> siècle, bien timidement d'abord ; les intervalles usités aujourd'hui ont été conquis un à un, et il en est qui ont mis plus d'un siècle à obtenir leur droit de cité. Le peuple le plus

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp.119-20.

<sup>66</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, p.99. Il est question de l'influence de l'hégélianisme au milieu du 19<sup>e</sup> siècle. Voir aussi *Ibid.*, pp.98-9 : "Dans le contexte historique autour de 1850, la doctrine de Hanslick implique une discussion de l'hégélianisme, philosophie dominante des années 1830 et 1840 (et davantage précisément avec un hégélianisme qui a infiltré le langage courant, qu'avec les textes authentiques de Hegel). Hegel avait défini le beau comme l'« éclat sensible de l'idée », où « éclat » signifie à la fois « apparence » et, dans la traduction néoplatonicienne, « ce qui resplendit ». Hanslick reprendra à son compte la distinction entre idée et apparence afin de pouvoir définir le beau musical, mais à la différence de Hegel, le phénomène sonore n'est pas l'apparence, les « sentiments et les idées » ne sont pas l'idée ou (comme Hegel dit aussi) le « contenu »."





artiste de l'antiquité et les musiciens les plus savants du commencement du moyen âge ne pouvaient faire ce que font tous les jours nos bergères des Alpes : chanter en tierce. L'harmonie n'a pas versé sur la musique un complément de lumière : elle l'a illuminée à elle seule<sup>67</sup>.

On voit quelle est ici la vision historique de Hanslick : d'abord, la musique grecque, pareille à celle des "barbares" contemporains, était assez simple, car elle était restreinte à la voix ; par la suite les accords ont été conquis peu à peu (il est vrai que parmi ceux-ci, c'est surtout la découverte de la tierce qui a perfectionné le système tonal, caractéristique de la musique européenne)<sup>68</sup> ; enfin, cette évolution technique a ouvert la voie à la musique moderne européenne, dont le plus brillant épanouissement est, prétend-il, le développement de la musique instrumentale. Quant à cette technique, il souligne l'importance de l'harmonie et de la mélodie :

Le son est la première et indispensable condition de la musique. Celle-ci le met en oeuvre mélodiquement et harmoniquement ; mais ici, nous arrivons au travail de l'esprit humain, car la nature ne nous donne ni la mélodie ni l'harmonie<sup>69</sup>.

Par contre, selon lui, il existe un élément qui se trouve primitivement dans la nature : le rythme. Ainsi :

L'harmonie et la mélodie manquent donc dans la nature. Mais il y a un troisième élément dans la musique, le support des deux autres, pour ainsi dire, qui existe avant l'homme et en dehors de lui : c'est le rythme<sup>70</sup>.

[...]

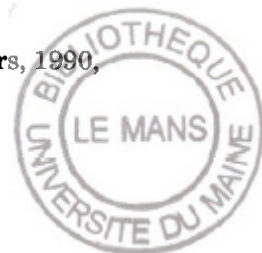
Unique élément musical primordial dans la nature, le rythme est aussi le premier à s'éveiller chez l'homme ; c'est celui qui se développe le plus promptement chez l'enfant, chez le sauvage. Quand les insulaires des mers du Sud frappent en cadence sur des morceaux de métal et des bâtons, en poussant des hurlements, ce bel ensemble sonore est de la musique *naturelle*, et par conséquent ce n'est pas de la musique. Mais ce que nous entendons chanter à un

<sup>67</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, p.104.

<sup>68</sup> Voir Dominique Devie, *Le tempérament musical*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1990, pp.323-5.

<sup>69</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, p.104.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp.104-5.



paysan du Tyrol, auquel aucun principe d'art ne paraît avoir été inculqué, est de la musique *artificielle*...<sup>71</sup>

C'est en parvenant, techniquement, à combiner l'harmonie et la mélodie sur la base du rythme, élément le plus primitif, que l'on arrive à composer un morceau artistique ; en d'autres termes, "la musique *naturelle*" exécutée par "l'enfant", "le sauvage" ou "les insulaires des mers du Sud" qui ignorent cette technique, n'est donc pas de la musique, dans la mesure où elle n'est pas artificielle. Bref, pour parvenir à de la véritable musique, il faut s'éloigner de la nature. En développant des matériaux naturels, l'esprit humain arrive à créer une oeuvre d'art sonore, mais l'art de l'homme est décisif :

Cette rapide revue des éléments qui servent de base à notre art nous a montré que ce n'est pas la nature qui a enseigné la musique à l'homme. L'histoire nous raconte les phases de perfectionnement qu'a traversées notre système musical avant d'arriver à son état actuel. Ce n'est pas ici le lieu de les retracer ; qu'il suffise d'en constater le résultat acquis, à savoir que la mélodie et l'harmonie, que nos intervalles, nos gammes et nos modes, que le tempérament enfin, sans lequel notre musique moderne serait impossible, sont des créations de l'esprit humain, lentement et progressivement apparues<sup>72</sup>.

Résumons la pensée de Hanslick. Le seul élément musical que l'on trouve dans la nature, ou l'élément le plus primitif, c'est le rythme. Mais, celui-ci, à lui seul, n'arriverait jamais à former un morceau de musique, sans l'apport d'autres éléments, qui sont l'harmonie et la mélodie. D'abord, on a commencé à crier en frappant des instruments de percussion simples comme le "sauvage" contemporain ou l'enfant : ainsi le premier être humain a inventé la musique la plus primitive. Ensuite, aux prémices de la civilisation, — chez les Grecs par exemple —, bien que le système des sons ait fait de lents progrès, on ne peut pas dire que la musique se soit bien développée, dans la mesure où elle était liée aux autres arts, surtout à la poésie. Enfin, on a cultivé graduellement et lentement plusieurs théories, dont les deux résultats les plus importants ont été les tempéraments et le système tonal, grâce auxquels la musique est devenue un art absolu et indépendant, dont Hanslick a retrouvé l'essence uniquement dans la sonorité instrumentale.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>72</sup> *Ibid.*



Bref, d'après lui, la musique a progressé à partir de l'état naturel, primitif, jusqu'à l'état artificiel, moderne : dans ce sens, il est typiquement un partisan du modernisme. Il prétend même que pour parvenir à la modernité, il faut s'éloigner de la nature. C'est pour cela que cet Autrichien considère la poésie comme inférieure à la musique, car celle-là a beaucoup à imiter dans la nature ; en d'autres termes, le rôle le plus important du poète est de transcrire et de nous transmettre l'Idée enfouie dans la Création de Dieu :

Nous en dirons autant de la poésie, pour laquelle la nature s'est montrée plus prodigue encore de types et d'images à reproduire. Les hommes et leurs agissements, leurs sentiments, leurs destinées, selon nos observations ou selon la tradition (car celle-ci aussi appartient au poète), sont le matériel offert à l'épopée, à la tragédie, au roman. Le poète ne peut décrire un lever de soleil, une campagne couverte de neige, un état passionnel de l'homme, mettre en scène un paysan, un soldat, un avare, un amoureux, s'il n'en a pas vu et étudié le type dans la nature, ou si son imagination, s'aidant d'une tradition correcte, n'a pas donné à quelqu'un de ces êtres ou de ces phénomènes une existence logique, quoique fictive.

Si maintenant nous plaçons la musique en regard de ces arts, nous reconnaissons qu'elle ne trouve nulle part un modèle ni une matière pour ses œuvres.

Il n'y a pas de *beau naturel* pour la musique<sup>73</sup>.

Tandis que la poésie est dépendante de la nature, la musique instrumentale s'en est, prétend-il, émancipée ; elle est donc, parmi les autres arts, le plus moderne.

Par ailleurs, autrefois, les Beaux Arts étaient chargés de représenter la Vérité, l'Autre ou Dieu, voire de jouer un rôle de médiateur entre l'ici-bas et l'au-delà, ce qui leur assurait un statut respectable dans la société européenne ; le 18<sup>e</sup> siècle entre autres était l'époque où les artistes recherchaient l'imitation de la nature comme leur but réservé : c'est la doctrine de la *mimesis*. On peut donc dire qu'en développant sa propre esthétique, Hanslick a essayé de sortir de l'héritage du siècle précédent. S'il en est ainsi, sa réfutation apparente du contenu musical ne signifie pas qu'il veut nier l'existence même de ce que la musique véhicule, mais qu'il refuse l'idée que l'au-delà se trouve ailleurs que dans ce monde où nous vivons, c'est-à-dire l'ancienne théologie ou le principe de la *mimesis*. Sa célèbre formule : "Que contient donc la musique ? Pas

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.110.



autre chose que des *formes sonores en mouvement*", implique pour doctrine que le fond de la musique n'est pas du tout une idée abstraite appartenant au monde supraterrrestre ; mais que "la forme musicale" est bien un phénomène terrestre, concret. On peut dire qu'il a tenté de dépasser la vieille époque où l'ancienne rhétorique dominait ; autrement dit, pour lui, la relation entre le contenant et le contenu d'une figure, ou entre le signifiant et le signifié, a cessé d'avoir un sens donné : elle est devenue tout à fait arbitraire<sup>74</sup>. Car l'ancien système des symboles s'est effondré. Ainsi par exemple :

Dans un tableau d'histoire, tout ce qui est rouge ne signifie pas la joie, et tout ce qui est blanc l'innocence ; dans une symphonie, tout ce qui est en *la bémol* ne représentera pas davantage une disposition romanesque, ni tout ce qui est en si mineur la misanthropie, ni tout accord parfait la satisfaction, ni tout accord de septième diminuée le désespoir. Transportés sur le terrain esthétique, les éléments indépendants dont nous parlons sont neutralisés et nivelés par des lois supérieures. Il est certain que des phénomènes de ce genre, à l'état de nature, sont loin de pouvoir *exprimer* quoi que ce soit. Nous les avons qualifiés de symboliques, parce qu'ils ne traduisent pas directement ce qui existe dans l'œuvre, son sujet ; la forme sous laquelle ils restent peut en être, au contraire, très différente. Quand nous voyons dans la couleur jaune la jalousie, dans le ton de *sol* majeur la gaieté, dans le cyprès le deuil, notre assimilation a un rapport physiologique et psychologique avec certains caractères de ces sentiments ; mais elle n'existe que pour nous, parce que nous la voulons, et non parce que la couleur, le son ou l'arbre l'établissent eux-mêmes et naturellement<sup>75</sup>.

Pendant longtemps en Europe quand on disait, par exemple, que le cyprès symbolisait le deuil, on croyait que cet objet était lié avec cette notion dans l'univers métaphysique ; et le système du symbole comme tel alimentait la peinture ou la poésie grâce au terrain fécond du figuré. Par contre, c'est, dit Hanslick, l'être humain qui a inventé ce réseau de tropes, alors que ces objets : "la couleur, le son ou l'arbre", ne

---

<sup>74</sup> Jean-Jacques Nattiez aussi retrouve dans le discours de Hanslick la dichotomie entre le signifié et le signifiant. Voir son *Introduction à l'Esthétique de Hanslick*, dans Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, traduit par Charles Bannelier, revue et complétée par Georges Pucher, Christian Bourgois, Paris, 1986, pp.35-6, : "Mais psychologie et neuro-biologie de la musique n'existent pas encore à son époque. Du coup, Hanslick reste fidèle à l'esthétique spéculative. On peut même dire que c'est l'impossibilité de trouver des corrélations stables entre la musique et les sentiments, nous dirons aujourd'hui entre le signifiant et le signifié, qui lui font préférer l'approche transcendantale du beau à l'approche scientifique".

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp.30-1.



signifient rien en eux-mêmes ; et l'être transcendant non plus : il s'agit là d'assimilations humaines.

Dans ce sens, il semble que Hanslick soit "scientiste" au sens actuel, dans la mesure où il nie ce qui n'existe pas dans le monde réel ; on peut dire encore qu'il avait l'intention de se délivrer de la métaphysique ou de l'idéalisme fondés sur la *mimesis*. La problématique est cependant plus complexe : "[...] il est illusoire (du moins jusqu'à un certain point) de penser que l'expression « musique absolue » aurait entièrement perdu son aura métaphysique chez Hanslick, pour n'exprimer rien d'autre que la prétention d'une musique sans texte, sans fonction et sans programme à représenter la « musique véritable ». La première édition du traité *Du beau dans la musique* (1854) s'achève sur un dithyrambe qui trahit la fidélité du « formaliste » Hanslick à la métaphysique romantique de la musique instrumentale ( C.Dahlhaus<sup>76</sup>)" ; sa réfutation contre la métaphysique n'étant qu'apparente, il a essayé d'en établir une autre, mieux adaptée à la nouvelle époque.

Force est de constater la nouveauté de cette métaphysique. Hanslick affirme entre autres que cette musique moderne transcende l'intellectualité :

La musique n'ayant pas de modèle dans la nature, n'exprimant pas de conception intellectuelle, on ne peut parler d'elle qu'avec la sécheresse d'une terminologie technique, ou avec la poésie de la fiction. Son royaume, en vérité, n'est pas de ce monde<sup>77</sup>.

Dans la mesure où la musique n'a pas "de modèle dans la nature", ce qui est en scène ici, c'est l'effondrement de la *mimesis* ; autrement dit, c'est le fait que cet art s'est libéré de l'imitation de la nature. Or, si la technique de celle-ci dépend de la raison, cette émancipation signifie que la musique a réussi à dépasser l'intellectualité. Ce n'est pas non plus le sentiment qui joue un rôle ; ainsi :

La faculté par laquelle nous recevons l'impression du beau n'est point le sentiment, mais l'imagination, c'est-à-dire l'état actif de la contemplation pure<sup>78</sup>.

Ce que Hanslick fait valoir, ce n'est ni l'intellectualité ni le sentiment, mais c'est l'imagination, au travers de laquelle il parvient à "la contemplation pure", qui est son nouveau principe métaphysique. Voilà que ce musicologue a dépassé cette opposition

<sup>76</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, pp. 30-1.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.17.



binaire et a introduit le troisième terme, l'imagination, c'est-à-dire pour lui la contemplation pure : il s'agit ici d'une dialectique. En d'autres termes, si l'on parle de l'autre opposition entre contenu et forme, ce n'est pas que Hanslick ait eu intention de refuser le premier pour distinguer la deuxième, mais il voulait synthétiser cette dichotomie pour aboutir à un état supérieur, que l'on peut considérer comme royaume de la musique. Que celui-ci soit obscur dans ce monde signifie d'ailleurs que son idée, tout à fait métaphysique, transcende "la poésie de la fiction".

Ainsi les musiciens arrivent, dit-il, à avoir une idée purement musicale, qui sublimerait l'idée absolue :

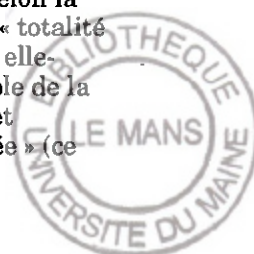
Les idées qu'expose le compositeur sont, avant tout, purement musicales. Une belle mélodie d'un certain caractère se présente à son imagination ; elle ne doit être rien autre chose qu'elle-même. L'examen de tout phénomène concret nous fait remonter à son caractère générique, à l'idée qui le remplit tout d'abord, et, aussitôt après, en s'élevant davantage, à l'idée absolue ; il en est de même pour les idées musicales<sup>79</sup>.

Étant donné que l'absolu signifie, d'après son étymologie, une idée indépendante de toute condition ou de tout lien, Hanslick semble prétendre qu'en excluant tous les éléments "extérieurs", la beauté doit apparaître dans "la contemplation pure" comme effet de l'imagination. Mais, s'il s'agit d'un monde qui obtient son point de perfection en se fermant, ce monde devient une métaphore du Cosmos, qui est un organisme bien ordonné en soi. Pour résumer, Hanslick veut d'abord dégager la musique de la nature, considérée par lui comme son extériorité ; ensuite, il la définit comme une totalité qui s'achève parfaitement par ses propres forces ; enfin, l'existence de cette totalité trahit, cependant, une contradiction de sa logique : c'est que cette totalité peut devenir une métaphore de l'ensemble de la Nature, c'est-à-dire de l'Univers<sup>80</sup>. Ainsi Hanslick a

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>80</sup> En invoquant K.P. Moritz et A.W. Schlegel, Dahlhaus aussi parle de la métaphore du cosmos : "un bref regard sur l'histoire antérieure du « formalisme » en musique fait apparaître que la catégorie centrale de Hanslick, l'idée de la forme parfaite en soi, entretenait justement des rapports étroits avec l'interprétation de la musique comme métaphore du cosmos. L'argumentation non dite, mais bien opérante à l'arrière-plan chez Hanslick, liant la conception de la forme musicale à la prétention métaphysique de la musique, a été développée en 1788 par Karl Philippe Moritz dans son traité *De l'imitation du beau* et en 1801 par August Wilhelm Schlegel dans ses *Cours sur l'art et les Belles Lettres* donnés à Berlin. D'après Moritz, une oeuvre d'art, pour autant qu'elle ne remplit aucun but extérieur — pratique, moral, sentimental — mais existe pour elle-même, est un « tout parfait en soi » qui, selon la formule de Schelling, « demeure dans la sublime indifférence du beau ». Mais au fond, la seule « totalité parfaite en soi » c'est l'ensemble de la nature : l'univers. Afin d'atteindre la perfection close sur elle-même, l'oeuvre d'art doit donc apparaître comme l'illustration et comme l'analogon de l'ensemble de la nature. « Car cette grande liaison des choses entre elles est au fond la véritable totalité, seule et unique ; et chaque totalité en elle, à cause de cette liaison indissoluble, ne peut être qu'imaginée » (ce



liquidé une métaphysique usée pour aboutir à une autre qui s'adapte à la nouvelle époque. Dans la mesure où ce que Hanslick et Wagner voulaient atteindre, c'est la modernité, on peut donc dire que même s'ils s'opposaient en apparence, ils avaient un certain point de vue en commun.

---

qui signifie à la fois « fictive » et « formée du dedans (informatus) par le génie ») ; « pourtant, toute entité imaginée, considérée comme totalité, doit se former dans notre esprit à l'image du grand tout et selon des règles fixes et immuables, qui assurent à celui-ci un centre sur lequel il s'appuie et le repos en lui-même ». L'autonomie de l'art, l'indépendance de fonctions extérieures, est donc liée par Moritz, à travers l'idée d'un tout parfait en soi, à une conception de l'oeuvre comme métaphore de l'univers." (Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, pp. 31-2)



## Le point sur lequel diffèrent Wagner et Hanslick

Il est sûr que malgré leur opposition apparente, ce que Wagner et Hanslick recherchaient n'était pas complètement différent : ce qui est mis en question, c'est une modernité. Pourtant, il y avait quand même un thème à propos duquel leurs idées étaient tout à fait incompatibles : il s'agit du sentiment. Hanslick nie celui-ci comme contenu possible de la musique, tandis que Wagner considère celle-ci comme l'expression d'un langage qui traduit le sentiment.

Ce musicien, comme Jean-Jacques Rousseau, établit une comparaison entre la langue primitive et le chant :

peut-être n'est-il pas si ridicule d'admettre que la première langue humaine doit avoir eu avec le chant une grande ressemblance<sup>81</sup>.

De même que Rousseau, Wagner entrevoit dans l'actualité un indice de décadence ; surtout, il retrouve son symptôme dans la langue moderne :

Issue d'une signification des mots toute naturelle, personnelle et sensible, la langue de l'homme se développa dans une direction de plus en plus abstraite, et finalement les mots ne conservèrent plus qu'une signification conventionnelle ; le sentiment perdit toute participation à l'intelligence des vocables, en même temps que l'ordre et la liaison de ceux-ci finit par dépendre d'une façon exclusive et absolue de règles qu'il fallait apprendre<sup>82</sup>.

De même que la poésie, la musique et la danse, qui formaient un seul art chez les "Grecs", sont actuellement séparées, la langue première aussi a perdu la puissance de maîtriser l'intelligence en même temps que le sentiment ; en se développant, la langue moderne, pense Wagner, en est venue à ne pas pouvoir exprimer suffisamment l'émotion du locuteur, et cela à cause des règles qui dépendent de conventions. L'affaiblissement suscité par celle-ci l'a conduite à la divergence, qui est devenue un obstacle à la communication entre les peuples européens. Coïncée dans des règles fades, elle ne concerne plus que l'intelligence ; et son universalité s'est usée. Le mythe

<sup>81</sup> Richard Wagner, *op.cit.*, 1861, p.xxxiv.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pp.xxxiv-v.





de la tour de Babel peut être évoqué ici. Les arts de l'Antiquité ont été perdus ; la langue originelle aussi. La modernisation a saccagé des cultures fécondes en passant de la Nature à la convention. Il est connu que la linguistique comparée ou la recherche des langues indo-européennes, développée à la suite de la découverte du sanskrit, tentait de reconstituer cette unique langue originelle ; encore que certains chercheurs aient déjà renoncé à cette ambition dans les années 1860<sup>83</sup>.

Mais quel est le devoir des artistes devant cette décadence de la langue ? C'est la problématique du poète au 19<sup>e</sup> siècle, et l'artiste du verbe semble devoir la résoudre grâce à la musique. C'est du moins ce que soutient Wagner :

Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle ; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime, lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique ; et par conséquent l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique<sup>84</sup>.

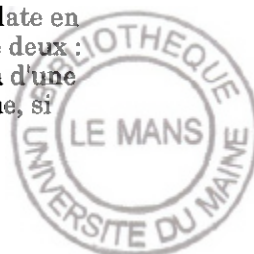
Mais le poète se trouve dans une impasse : n'étant pas lui-même musicien, il ne parvient jamais à maîtriser parfaitement l'art des sonorités ; bien que les effets des vers ou de la rime soient déjà musicaux, il ne peut composer aucun morceau de musique.

En revanche, le musicien le fait ; et il est donc chargé de ce devoir ; bref, c'est lui qui se doit de retremper la langue qui a perdu sa puissance. En jonglant avec les notes, il connaît l'art d'agir sur le sentiment de l'auditoire. Celui qui sauve la civilisation européenne n'est donc pas le poète mais le musicien :

Depuis que les langues modernes de l'Europe, séparées de plus en plus en des branches différentes, ont suivi avec une tendance de plus en plus décidée leur

---

<sup>83</sup> Cf. Marina Yaguello, *Les fous du langage*, Seuil, 1984, p.69 : " Au XIX<sup>e</sup> siècle, les premiers succès du comparatisme font miroiter la possibilité d'établir la généalogie de toutes les langues du monde et remonter enfin jusqu'à la langue-mère unique, car, face aux progrès de la linguistique historique et comparée, les monogénétilistes ne désarment pas. Mais des voix s'élèvent de plus en plus pour dénoncer l'inanité d'une telle entreprise, son caractère chimérique. C'est donc le "ras-le-bol" d'un monde scientifique qui a appris à travailler avec rigueur et méthode sur des matériaux concrets qui éclate en 1866 lors de la fondation de la *Société linguistique de Paris*, dont les statuts précisent à l'article deux : "La société n'admet aucune communication concernant soit l'origine du langage, soit la création d'une langue universelle." Voici les deux chimères, celle de l'unité mythique et celle de l'unité utopique, si constamment associées, objet d'une même condamnation."



perfectionnement purement conventionnel, la musique s'est développée de son côté et est parvenue à une puissance d'expression dont il n'existait encore aucune idée. On dirait que sous la pression des conventions civilisées le sentiment humain s'est exalté, et a cherché une issue qui lui permît de suivre les lois de la langue qui lui est propre, et de s'exprimer d'une manière qui lui fût intelligible, avec une entière liberté et une pleine indépendance des lois logiques de la pensée<sup>85</sup>.

Armée de sa propre langue, la musique vainc les obstacles causés par la convention ; car cette langue, énigmatique pour la raison mais intelligible pour le sentiment, sait transcender les lois de la logique :

la musique, malgré l'obscurité de sa langue selon les lois de la logique, se fait nécessairement comprendre de l'homme avec une puissance victorieuse que ces mêmes lois ne possèdent pas<sup>86</sup>.

Bien entendu, ce qui est mis en avant ici, c'est la musique instrumentale, voire la symphonie :

Les instruments parlent, dans cette symphonie, une langue dont aucune époque n'avait encore eu connaissance ; car l'expression, purement musicale jusque dans les nuances de la plus étonnante diversité, enchaîne l'auditeur pendant une durée inouïe jusque-là, lui remue l'âme avec une énergie qu'aucun autre art ne peut atteindre ; elle lui révèle dans sa variété une régularité si libre et si hardie, que sa puissance surpasse nécessairement pour nous toute logique, bien que les lois de la logique n'y soient nullement contenues, et qu'au contraire la pensée rationnelle qui procède par principe et conséquence, ne trouve ici nulle prise<sup>87</sup>.

Cette langue qui surpasse la logique ou la rationalité émeut l'âme de l'auditeur. Et dans la mesure où "aucune époque n'avait encore eu connaissance" de sa présence, la prétention du musicien, c'est qu'elle est apparue tout récemment : il s'agit de la modernité. Autrement dit, cette nouvelle langue a réussi à restaurer sa grandeur

---

<sup>84</sup> Richard Wagner, *op.cit.*, p.xxv.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.xxxv.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp.xxxiii-iv.



originelle ; mais elle possède aussi une énergie que les autres arts n'avaient jamais eue : totalement moderne, elle a gagné la première place parmi les Beaux-Arts.

Ainsi, elle a atteint à l'universalité :

La valeur immense de cette forme consistait en ce que, dégagée du caractère étroit d'une nationalité particulière, elle doit être accessible à toute intelligence. Si, quant à la littérature, la diversité des langues européennes fait obstacle à cette universalité, la musique est une langue également intelligible à tous les hommes, et elle devait être la puissance conciliatrice, la langue souveraine, qui, résolvant les idées en sentiments, offrait un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime...<sup>88</sup>

Dans la mesure où cette musique "doit être accessible à toute intelligence", on peut dire qu'elle est ouverte non seulement au sentiment mais aussi à la raison ; en d'autres termes, être compréhensible pour le premier n'exclut pas automatiquement la dernière. Bref, en synthétisant la puissance qui dirige la raison et celle qui conduit le sentiment, la musique parvient à transcender la particularité dépendant de chaque nation et devient universelle. Cela signifie que la musique peut faire ce que la littérature n'arrive jamais à faire : cette dernière est prisonnière de la nationalité alors que la musique est "également intelligible à tous les hommes". D'après Wagner, elle est donc la langue universelle. Tel est le défi que ce musicien lance au poète, Stéphane Mallarmé.

\*

Comme le montre le titre du deuxième chapitre du *Beau dans la musique*, "L'expression des sentiments n'est pas renfermée dans la musique", Hanslick refuse catégoriquement l'idée que la musique exprime des sentiments. Et pourtant, il ne nie pas complètement toute relation entre celle-là et ceux-ci ; ainsi :

Tous les arts, sans exception, ont le pouvoir d'agir sur nos sentiments ; mais on ne peut nier qu'il y ait quelque chose de tout spécial dans la manière dont la musique exerce cette action. Aucun art, d'abord, ne touche notre âme avec autant de rapidité. [...]

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.xii.



Mais l'action de la musique n'est pas seulement la plus rapide, elle est aussi la plus directe et la plus intense. [...] Si l'on est obligé d'en entendre ou d'en exécuter alors que certaines douleurs poignantes vous étreignent, elle fait l'effet du vinaigre sur une blessure<sup>89</sup>.

Voilà que la musique peut, admet Hanslick, émouvoir le sentiment plus rapidement, plus directement et plus intensément que les autres arts ; sur ce point, elle est, prétend-il, toujours au premier rang. Néanmoins, ce qu'il met en scène, ce n'est pas le contenu de la musique mais son effet ; autrement dit, on retrouve quand même ici son refus obstiné de considérer le sentiment comme le fondement de l'art musical.

Mais, quelle est la raison de ce refus insistant ? Cela peut être, d'après Jean-Jacques Nattiez, parce que les sciences naturelles comme la psychologie et la neuro-biologie de la musique n'existaient pas encore à son époque. Hanslick lui-même l'affirme :

L'effet de la musique sur le système nerveux est pleinement admis aussi bien par la psychologie que par la physiologie. Malheureusement, il n'est pas encore expliqué d'une façon satisfaisante. La psychologie n'a jamais pu arriver à analyser avec certitude la puissance quasi-magnétique de l'impression que certains accords, certaines sonorités, certaines mélodies produisent sur l'organisme...<sup>90</sup>

Dans la mesure où la psychologie n'était pas assez développée, le musicologue n'avait aucun moyen d'analyser scientifiquement le sentiment suscité par la musique ; il avait pleinement conscience des outils qui lui manquaient. Faisons abstraction des limites de la science actuelle dans ses efforts pour éclaircir l'influence de l'art des sonorités sur l'esprit humaine. Notons que Jean-Jacques Nattiez retrouve dans l'idée de Hanslick la problématique linguistique entre le signifiant et le signifié, et proprement la question de l'arbitraire du signe, toujours cruciale pour les recherches vouées aux lettres et aux Beaux-Arts ; Hanslick affirme que :

[...] la théorie philosophique de la musique aurait d'abord à rechercher ce qui, dans le domaine spirituel, correspond nécessairement à chaque élément musical, et la nature de ce rapport. La double nécessité d'une base rigoureusement scientifique et d'une riche casuistique rendent la tâche fort difficile, mais non

---

<sup>89</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, 1893, pp.77-8.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.79.



impossible. C'est alors qu'on commencerait à réaliser l'idéal de la musique devenue *science exacte*, au même titre que la chimie et la physiologie<sup>91</sup>.

Jean-Jacques Nattiez considère respectivement "le domaine spirituel" comme signifié et "chaque élément musical" comme signifiant<sup>92</sup> ; de son côté, Hanslick pense qu'il reste difficile de retrouver des corrélations nécessaires entre ces deux éléments, en d'autres termes entre la forme et le contenu de la musique. Par ailleurs, il est naturel que Jean-Jacques Nattiez, qui tente d'élaborer une sémiologie musicale en invoquant Saussure ou Jakobson, s'intéresse à cette problématique ; Hanslick lui-même déplore l'arbitraire et les fluctuations des mots :

La facilité avec laquelle les notions de *contenu*, de *sujet*, de *matière*, sont prises les unes pour les autres, est la cause des obscurités qui enveloppent encore la question : tantôt une même idée est exprimée indûment, par des mots différents, tantôt un seul mot sert à rendre des idées diverses<sup>93</sup>.

Précédant Saussure, Hanslick met déjà en question l'arbitraire entre le signifiant et le signifié. Dans la mesure où il considère que la science à son époque est insuffisante pour éclaircir la correspondance de ces deux faces du signe, il se limite à l'analyse du signifiant qui lui permet de fonder sa recherche.

Il est sûr que l'une des raisons pour lesquelles Hanslick a toujours refusé d'entamer l'analyse du sentiment comme contenu musical, c'est que la physiologie qui le déchiffrerait n'était pas assez développée à son époque. Mais on peut en considérer une autre : il s'agit de la problématique de la réception. Pour Hanslick, en effet, il y a deux sortes d'auditeurs, les bons et les mauvais : une manière d'écouter intellectuelle, et une autre "pathologique". Ainsi :

C'est dans la contemplation pure que l'auditeur jouit de l'œuvre musicale. Tout attrait matériel doit lui être étranger ; et c'en est un que la tendance à provoquer en soi-même des émotions. L'action du beau sur l'intelligence seule est du ressort de la logique, non de l'esthétique ; pour l'étudier sur le sentiment seul, il faudrait dévier davantage encore et avoir recours à la pathologie<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>92</sup> Jean-Jacques Nattiez, *op.cit.*, 1986, p.38.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.18.



Ce qui joue un grand rôle chez les auditeurs, c'est "la contemplation pure". Or, avant Hanslick, on mettait uniquement l'accent sur l'esprit de l'artiste, mais Hanslick a mis au premier rang celui de l'auditeur, dont l'imagination fait pendant à celle du créateur :

L'œuvre musicale émane de l'imagination de l'artiste pour s'adresser à l'imagination de l'auditeur<sup>96</sup>.

Comme on l'a déjà vu, chez Hanslick, "l'imagination" et "la contemplation pure" sont la clef pour atteindre au beau musical ; il pose également la question du style de la réception : l'activité de création ne consiste pas seulement à produire une œuvre, mais aussi à la recevoir avec justesse ; les auditeurs ont donc un rôle à jouer, et c'est là une idée nouvelle. Pourtant, un problème subsiste : il s'agit du décalage entre ce que les musiciens pensent et ce que le public ressent, voire de la distance entre la scène et la salle. S'il en est ainsi, le critique qui doit commenter le monde intérieur des compositeurs et des interprètes, connaît les plus grandes difficultés. Il n'arrive jamais à entrer dans l'âme des musiciens et à deviner le sentiment des artistes ; ce décalage persiste. C'est pour cela qu'il évite de parler de cette problématique ; bien plus, comme la différence entre ce qu'éprouvent l'énonciateur et le récepteur lui paraît évidente, il discute l'idée selon laquelle l'expression des sentiments est renfermée dans la musique et il distingue sa propre manière de réception qu'il considère comme intellectuelle, juste et logique.

En revanche, Wagner, pour qui l'art de l'Antiquité est un idéal, revendique la compréhension parfaite du public :

cette population était remplie d'une si haute attente de la sublimité des œuvres qui allaient être représentées devant elle, que les poèmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle et d'un Sophocle, pouvaient être proposés au peuple, et assurés d'être parfaitement entendus<sup>96</sup>.

Le maître de Bayreuth croit à la communication complète, dans laquelle l'énonciateur montre le message, le récepteur étant capable de l'entendre en toute clarté ; la signification d'une œuvre passe du premier au deuxième : il s'agit d'une communication à sens unique. Autrement dit, Wagner postule un classement rigoureux : la primauté est réservée au compositeur ; le critique et l'auditeur lui sont

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.17.



subordonnés. Mais Wagner pense que la relation idéale entre la scène et la salle est déjà perdue, si bien qu'il tente de la restaurer en se donnant pour but la recherche d'une langue universelle.

Autrefois, le public était surtout constitué par le beau monde ; les initiés se connaissaient personnellement ; mais ce que le compositeur et le critique voient naître tous les deux à leur époque, c'est l'apparition du grand public formé par la nouvelle classe bourgeoise. Et cette émergence a provoqué la problématique de la réception : des gens moins cultivés peuvent jouir de l'art n'importe comment, à leur gré, et cette attitude peut être à l'origine du décalage entre ce que le musicien veut dire et ce que l'auditeur ressent. Wagner considère ce décalage comme un signe de décadence et prétend qu'il faut sauver la gloire perdue, tandis que Hanslick l'assume, et bien au contraire, en profite pour établir sa propre esthétique en distinguant la bonne réception. L'autrichien prend donc la décision de se charger de guider sur la bonne route un public mal éduqué. C'est pour cela qu'il essaye de défendre la position du critique face au compositeur.

Quand le public nouveau est apparu, l'ancien système du symbole (*mimesis*) a commencé à s'effondrer ; autrement dit, la rhétorique a perdu son autorité en tant que savoir commun. Du côté du poète, comment Stéphane Mallarmé a-t-il considéré cette transition ? Et comment a-t-il réagi devant la nouvelle musique pour faire rivaliser la poésie avec elle ?

---

<sup>96</sup> Richard Wagner, *op.cit.*, 1861, p.xviii.



## La réception de l'idée de "musique absolue" par un musicologue français, Jules Combarieu

Au 19<sup>e</sup> siècle en France, la voix dans les oeuvres d'opéra était dominante. Malgré cela, un certain nombre de poètes étaient intéressés par la symphonie ; mais c'est Wagner qui les influençait directement, le nom de Hanslick n'étant pas connu : ironie des choses, les poètes reçurent l'idée de "musique absolue" non par le musicologue, mais par son adversaire. Le public français ne connaissait d'ailleurs pas l'expression de "musique absolue". En général, les conceptions de Wagner et de Hanslick, dit-on, s'opposent. Cependant, si, malgré cette apparente incompatibilité, les esprits français ont reçu l'idée de "musique absolue" attribuée à Wagner, s'ils ont ignoré jusqu'au nom de Hanslick, cette fausse réception montre que l'oeuvre de Wagner portait déjà en germe "la musique absolue" ; les morceaux de lui exécutés à Paris laissaient transparaître à la fois l'hostilité et l'affinité entre le critique et le musicien. L'opposition entre "musique à programme" et "musique absolue", paraît irréductible, mais le troisième point de vue, le mode de réception par les idées françaises, amène cependant à réviser cette conception. Certains Français, dont faisait partie Baudelaire, considéraient la musique wagnérienne comme l'un des types de "musique absolue" (étant bien entendu qu'ils ne connaissaient pas cette expression). Cela ne veut-il pas dire qu'un esprit cartésien ne parvient pas à admettre cette musique moderne, à savoir la poésie sans parole ? En somme, en recherchant comment les Français ont reçu l'idée de "musique absolue", on constate que cette réception est complexe : il ne s'agit plus d'une simple opposition, mais de nombreux croisements d'idées. Prenons pour exemple un musicologue français de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Jules Combarieu.

Selon Dahlhaus, l'idée de musique "absolue", considérée comme importée d'Allemagne, s'est surtout répandue en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle ; c'est sans doute lié au fait qu'à cette époque étaient souvent données en concert pour le grand public des symphonies allemandes dirigées par Charles Lamoureux (1834-1899) et d'autres. C'est ainsi que Dahlhaus affirme : "Que le concept de musique absolue (malgré l'immense signification interne dans l'histoire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle, qui allait devenir au XX<sup>e</sup> siècle une signification externe, portant sur son histoire sociale) provienne du romantisme allemand et que son pathos (l'association d'une musique "détachée" de textes, de programmes et de fonctions, avec l'expression ou le pressentiment de "l'absolu") soit irrigué par la poésie et la philosophie allemandes





autour de 1800, a été particulièrement ressenti en France, comme le montre un essai de Jules Combarieu écrit en 1895<sup>97</sup>. Voyons donc ce qu'il écrit en 1895 :

Le génie français semble n'avoir compris la musique qu'associée à des paroles, unie au langage verbal, à la fois pour en fortifier le sens et y trouver un point d'appui. [...] Le rôle de l'art allemand a consisté à nous apprendre que pour avoir un sens, pour satisfaire l'intelligence en même temps que la sensibilité et l'imagination, la musique n'a pas besoin de paroles ; qu'elle est un langage *sui generis*, capable de porter des idées spéciales, ayant même plus à perdre qu'à gagner lorsqu'il s'allie au livret d'un versificateur. Les Allemands ont coupé cette chaîne de servitude qui maintenait la pensée de nos musiciens sous la tutelle de la pensée d'un poète ; ils nous ont élevés à la conception de la musique pure ; ils nous ont appris à *penser en musique*. [...] Je crois que le privilège du musicien, c'est de *penser avec des sons*, comme le littérateur pense avec des mots, en exprimant des jugements que le langage verbal ne peut traduire, mais dont le sens est d'une clarté parfaite pour quiconque a le sens de la vraie musique ; je crois que ce mode nouveau de la pensée, inconnu des lyriques de l'antiquité, ce sont les Allemands qui l'ont créé ; qu'en le créant, les Allemands ont enrichi organiquement l'esprit humain ; et qu'en le faisant connaître au génie français, ils ont promu ce dernier à la conception la plus haute de la musique. Ils l'ont bien plus profondément modifié par leurs fugues et leurs symphonies, que par leur philosophie lorsque les systèmes de Schelling et de Hegel ont été introduits en France par V. Cousin...<sup>98</sup>

Si la musique se comprend comme "un langage *sui generis*", Combarieu succède parfaitement à Hanslick. Le premier cependant critique sévèrement le deuxième : c'est-à-dire que le Français, bien que profondément marqué par les idées du musicologue autrichien, se prononce contre lui pour prendre fanatiquement le parti de son ennemi, Wagner. On trouve là une sorte de quiproquo du contexte.

Comment Combarieu reçoit-il l'idée de Hanslick ? Dans sa thèse parue en 1894, il considère l'Autrichien comme un représentant des formalistes ; c'est ainsi qu'il définit leur position :

<sup>97</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, p.11.

<sup>98</sup> Jules Combarieu, "L'Influence de la Musique allemande sur la Musique française", in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 2, 1895, pp.24-5.



Il y a enfin une catégorie de philosophes dont l'opinion est beaucoup plus radicale : ce sont les formalistes. Pour eux, l'oeuvre d'art est un ensemble qui nous touche, non pas par la nature des éléments qu'il contient, c'est-à-dire par sa matière, mais par les rapports établis entre ces mêmes éléments, c'est-à-dire par sa forme<sup>99</sup>.

L'opposition entre la forme et la matière est explicite. Alors, de quel point de vue Combarieu critique-t-il les formalistes ? Il souligne l'affinité entre Hanslick et Hermann von Helmholtz (1821-1894), physicien et physiologiste. Il affirme que les travaux de celui-ci ne consistent qu'à analyser les sons de la matière musicale et que cet Allemand ne traite en rien de l'expression de la musique, parce qu'il néglige la problématique du sentiment : en un mot, Combarieu lui reproche son scientisme. On peut donc dire qu'il tient Hanslick pour un matérialiste radical qui méprise toutes les questions spirituelles.

Voyons comment il considère la forme et le contenu dans la musique :

Après avoir repoussé toute distinction entre la *forme* de l'oeuvre musicale (les sons) et leur *contenu* (le sujet de la mélodie ou de la symphonie), l'auteur déclare que les sons n'ont d'autre contenu qu'eux-mêmes, et il en donne la raison suivante : si la musique renfermait un objet indépendant des sons qui la constituent, cet objet pourrait être décrit dans un langage précis ; or, cela n'est pas : donc cet objet n'a aucune réalité ; ce n'est qu'une métaphore, un pur fantôme<sup>100</sup>.

On trouve cette formule : la forme = "les sons" / le contenu = "le sujet de la mélodie ou de la symphonie" ; Hanslick met en valeur la première par rapport au deuxième. Cette interprétation n'est pas entièrement fautive ; elle est cependant un peu trop simple. Les conceptions de Hanslick sont nettement plus complexes, on l'a vu. Et pourtant, ces termes montrent que le stéréotype du "formaliste Hanslick" a été déjà élaboré à la fin du 19e siècle ; on peut dire par ailleurs que, résumé ainsi, son formalisme peut se comprendre comme une problématique entre signifié et signifiant, telle qu'on la retrouve au 20e siècle, par exemple chez Jean-Jacques Nattiez<sup>101</sup>.

<sup>99</sup> Jules Combarieu, *Les Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'Expression*, Alcan, Paris, 1894, p.13.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp.14-5.

<sup>101</sup> Voir supra, pp.66-7.



En fait, le but de Combarieu, en présentant ainsi les idées de Hanslick, c'est de le critiquer :

Le principe de ce raisonnement nous paraît être une profonde erreur. Est-ce que l'on peut dire avec des mots tout ce qu'exprime une mélodie ou une symphonie, une statue, un tableau ? Le contenu de l'oeuvre d'art, pourrait-on objecter à Hanslick, est immanent, inséparable de l'oeuvre même, et ne peut être exprimé par aucun moyen étranger. On peut le circonscrire, non le décrire. Celui qui veut le connaître n'a qu'à le laisser agir directement sur sa sensibilité. Les critiques auraient une prétention ridicule s'ils croyaient, avec le langage, nous donner l'expression d'une statue ou d'un poème...<sup>102</sup>

Mais, ne peut-on pas dire que ce reproche de Combarieu à Hanslick est injuste ? Hanslick, on l'a vu, ne refuse pas l'existence de l'Idée ou du contenu et prétend au contraire que la forme et le fond de la musique constituent ensemble un phénomène artistique. S'il en est ainsi, Combarieu a des points communs avec Hanslick, dans la mesure où le Français affirme que "le contenu de l'oeuvre d'art [...] est immanent, inséparable de l'oeuvre même", que le langage n'est pas capable de donner une description parfaite d'"une mélodie ou [d']une symphonie, [d']une statue, [d']un tableau", et que le meilleur moyen d'apprécier une oeuvre d'art est de la "laisser agir directement sur sa sensibilité". Bref, Hanslick et Combarieu ne sont pas complètement opposés.

Alors, quelle est la dissemblance entre ces deux musicologues ? C'est la position sur la problématique du sentiment. Hanslick nie le sentiment en tant que contenu musical, tandis que Combarieu souligne la relation entre le sentiment et la sonorité musicale ; selon lui :

Hanslick va jusqu'à nier que l'émotion puisse être le principe d'une oeuvre ; il n'admet pas que le musicien, comme le poète, puisse écouler dans son coeur l'écho de son génie, et, soit par l'imagination, soit par l'expérience directe, puisse se pénétrer de certains sentiments qui deviennent la source des belles mélodies comme des beaux vers<sup>103</sup>.

Outre qu'il met en valeur le rôle de l'émotion, ce qui est intéressant ici, c'est qu'il utilise les mêmes termes pour le musicien et pour le poète. Il lui paraît évident que les

<sup>102</sup> Jules Combarieu, *op.cit.*, 1894, p.15.



"belles mélodies" et les "beaux vers" ont la même source : le sentiment. Cela permet de dire qu'il postule un centre métaphysique en tant que source de tous les arts, d'où le contenu essentiel s'écoule vers les artistes et s'incarne dans ce monde en prenant sa forme selon son genre d'art. Ainsi, à propos de l'âme :

Si la musique a été tant aimée des peuples, c'est qu'elle a toujours exprimé quelque chose de leur âme. Les anciens ont affirmé son pouvoir expressif plus fortement encore que les modernes. Platon la considère comme une "imitation". Après avoir constaté que, de "l'aveu de tous", elle modifie profondément les âmes, Aristote lui attribue le pouvoir de représenter surtout la colère, la douceur, le courage, la sagesse, et lui fait, à cause de ses rapports évidents avec les moeurs, une place dans l'éducation de l'enfance. Dans les premiers siècles de l'Église, la musique était la voix même du christianisme. Saint Augustin a raconté que, dans l'église de Mailand, elle faisait descendre la vérité dans son coeur, en même temps qu'elle faisait couler les larmes de ses yeux. Plus tard, depuis le temps où Thibaut de Champagne, devenu musicien à la suite d'une passion malheureuse, chantait en des mélodies naïves son amour pour Blanche de Castille jusqu'aux productions récentes et si diverses de l'art contemporain, la musique a toujours été considérée par les artistes comme la langue du sentiment<sup>104</sup>.

Ce qui est mis en scène, c'est l'art d'imitation, c'est-à-dire la *mimesis*. Combarieu trouve le contenu à représenter dans l'âme, mais aussi dans le sentiment, à travers la colère, la douceur, le courage, la sagesse, l'amour ou ce qui fait couler les larmes des yeux. A la différence de Hanslick qui a tenté de dépasser le principe de *mimesis*, Combarieu demeure encore dans le système où gouverne ce principe : bref, Hanslick méprise la description de la musique par le langage, en prétendant qu'elle n'est pas du tout l'original et n'est que sa métaphore, l'objet secondaire par rapport à la sonorité musicale elle-même ; en revanche, Combarieu est convaincu que, si les mots en viennent à composer une bonne métaphore, il est certain qu'ils sont liés à la source du sens.

S'il en est ainsi, ne peut-on pas dire que le musicologue français est conservateur ? N'est-il pas partisan des Anciens ? Pas du tout ! Bien au contraire, il met en valeur la modernité, tout en gardant un véritable respect pour les ancêtres ; c'est ainsi qu'il dit :

<sup>103</sup> *Ibid.*, pp.15-6.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pp.16-7.



Or, les sentiments où se complaît l'âme moderne (au moins celle des poètes) sont des sentiments indéterminés. Il y a là un fait important sur lequel on peut insister, puisqu'on accorde que la musique est un art tout moderne<sup>106</sup>.

Bref, ce qui fait de cette musique "un art tout moderne", ce sont "des sentiments indéterminés". D'ailleurs, cette modernité devient plus explicite, plus facile à comprendre, si on la confronte aux cultures du passé :

Les anciens s'étaient fait une sorte d'idéal positif et tangible ayant les contours arrêtés d'un temple ou d'une statue. Nos classiques, formés à leur école, épris d'ordre et de clarté, ne comprenaient aussi que les passions ayant un objet bien défini<sup>106</sup>.

C'est que les "sentiments indéterminés" chez les modernes dessinent en creux "une sorte d'idéal positif et tangible [aux] contours arrêtés" chez les Anciens et "les passions ayant un objet bien défini" chez les classiques français. En résumé, l'essentiel de la modernité chez Combarieu consiste dans sa tentative pour exprimer le *je-ne-sais-quoi* ; pour lui, la musique est l'art le plus adéquat pour le faire. Il met en valeur la partie obscure que la raison ne parvient jamais à illuminer et met en question la nécessité de transcender une architecture rationnelle et solide qui est l'héritage recherché sous le nom du *Logos* :

Il y a même des sentiments dont le caractère est de ne recevoir aucune lumière de la raison et de rester étrangers à toute fin concrète : la rêverie (sujet cher aux musiciens) n'est-elle pas dans ce cas ? N'y a-t-il pas un état délicieux où le sentiment et la pensée s'affranchissent de toute détermination objective, sans rien perdre pourtant de leur activité et où l'âme, instinctivement rapprochée de la nature, goûte un plaisir profond ? Le sentiment de l'infini, dégagé de tout symbole, est aussi un sentiment moderne<sup>107</sup>.

Comme on a déjà vu, Hanslick caractérise la modernité par le refus du principe de *mimesis* : il récuse l'ancien système de correspondance entre l'idée et sa représentation et retrouve dans la sonorité elle-même la forme et le contenu ensemble. En revanche, Combarieu entrevoit la possibilité de la modernité dans

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.55.



l'expression "des sentiments indéterminés", tout en respectant le principe de *mimesis*. Cela permet de dire aussi que le Français essaie de rechercher une nouveauté artistique sans rupture avec le passé. On retrouve cette attitude dans ses considérations sur la religion :

Au XIXe siècle (interrogez Byron, Musset, Gautier, etc.), la plupart des choses qui suffisaient jadis à la pensée et au sentiment ont été répudiées comme insuffisantes, mais les passions sont restées les mêmes, toujours vives, quoique privées de leurs objets. En religion, par exemple, les dogmes ont disparu, mais le besoin de croire est resté ; beaucoup de gens ont abandonné l'idée du Dieu personnel, mais gardé le sentiment du divin<sup>108</sup>.

Il est certain que vers la fin du 19e siècle, l'autorité du christianisme a déchu ; les sciences naturelles ont pris un empire de plus en plus grand et la république s'est mise à se targuer de la laïcité. Néanmoins, la religiosité est restée vivace . En d'autres termes, bien que les dogmes en tant que contenu de la chrétienté se soient épuisés, la piété ou la morale en tant que formes ont survécu ; il n'est pas exagéré de dire que le christianisme s'est manifesté sous un autre nom ; l'armature de la Foi a subsisté malgré le passage du "Dieu personnel" au "divin".

Dans le domaine des Beaux-Arts, on peut considérer que le nouveau centre métaphysique de Combarieu repose sur les sentiments indéterminés, un je-ne-sais-quoi que quelques-uns nomment Poésie. Dans la mesure où une oeuvre y est liée, elle est tenue pour sublimée en une expression artistique. Qu'il s'agisse de la musique, du poème, de la peinture ou de la sculpture, ce qui est le plus important, c'est de présenter cette essence ; autrement dit, imiter la source reste une visée cruciale et la différence des genres n'est que secondaire. Le principe de *mimesis* survit donc chez Combarieu, mais son objet n'est plus déterminé, solide ou rationnel : il devient flou, ambigu ou sublime, à l'image de l'âme touchée. Dans ce sens, on peut dire que son essai est tout à fait moderne. C'est une tentative pour adapter la *mimesis* à l'époque actuelle. Or, la clef de cette théorie, c'est "traduire" :

on attribue à la musique le pouvoir de peindre les objets extérieurs d'une manière indirecte, non en décrivant les objets eux-mêmes, mais en traduisant les émotions qu'ils font naître dans l'âme humaine<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p.54.



Dans la mesure où il ne s'agit pas de description mais de traduction, la fidélité à l'original est impossible, et n'est donc jamais exigée ; ce décalage est cependant considéré comme un avantage. Car le point fort de l'art moderne consiste en ceci qu'il est capable de traiter les émotions vagues qui sont hors d'atteinte des Scientifiques. Combarieu est très conscient que l'oeuvre d'art n'est qu'une métaphore, qu'elle est indirecte et que l'infidélité de traduction est inévitable ; mais il sait aussi qu'elle peut fonctionner comme un jeu, sans lequel l'architecture solide s'effondrerait tout de suite. Autrement dit, cette ambiguïté lui permet de prétendre que la musique et le poème (et bien sûr, les autres arts aussi) sont liés par une vérité commune. D'ailleurs, grâce à ce jeu, il réussit à marier l'autonomie esthétique et le principe de *mimesis* :

Il est de toute évidence que la musique peut s'imiter elle-même, et qu'on peut reproduire des sons avec d'autres sons<sup>109</sup>.

En résumé, Combarieu est parvenu à opérer la synthèse harmonieuse entre passé et présent, entre *mimesis* et autonomie de l'oeuvre, si opposés en apparence ; d'ailleurs, tout en restant absolument wagnérien, il a incorporé Hanslick, le grand adversaire de son maître, dans sa propre théorie d'une *mimesis* renouvelée ou modernisée.

Actuellement, on considère en principe que l'objet de la polémique entre Wagner et Hanslick est l'opposition binaire entre le contenu et la forme : le maître de Bayreuth met en valeur l'importance du sentiment en tant que contenu de l'expression musicale, tandis que le musicologue autrichien prétend à la prédominance de la forme par rapport au fond. Il est aussi naturel qu'un musicologue français d'aujourd'hui, Jean-Jacques Nattiez, influencé par Saussure ou Jakobson, retrouve dans cette polémique la question des rapports entre signifié et signifiant. Pourtant, on l'a vu, Wagner admet la puissance de la "musique absolue" libérée de la parole, dans la mesure où il la considère comme constitutive de la culture moderne née en Allemagne et comme antithèse précédant la synthèse qui serait l'Art total. De plus, pour Hanslick, la forme musicale n'est pas vide, mais le résultat de la synthèse forme et contenu ; cette musique devient donc métaphore du Cosmos, dans le sens où elle est une totalité parfaite en soi. En dépit de leur incompatibilité apparente, Wagner et Hanslick ont de nombreuses conceptions communes. Leur opposition était plus complexe qu'on ne peut l'imaginer aujourd'hui. Et pourtant, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, le musicologue français a hérité de cette polémique, en intégrant les idées de Hanslick dans la théorie de Wagner ; bien qu'il soit un grand admirateur de Wagner et qu'il

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.58.

critique sévèrement son adversaire, l'idée de "musique absolue" imprègne largement son wagnérisme. On peut donc dire que le rapport entre "musique à programme" et "musique absolue" est devenu plus universel et s'est transmis jusqu'à nos jours grâce à sa traduction dans le domaine français.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.61.





## Deuxième partie : la crise de la communication

### La conception de la musique dans la jeunesse de Mallarmé(1842-1862)

Mallarmé naquit à Paris en 1842. En 1850, il entra dans une pension aristocratique d'Auteuil ; en 1852, dans une pension religieuse à Passy ; et en 1856, au lycée de Sens comme pensionnaire. En 1860, il se mit à travailler chez un receveur de l'enregistrement de Sens comme surnuméraire<sup>1</sup>. Mallarmé aimait la littérature depuis sa jeunesse : on connaît l'existence des poèmes que le lycéen, futur poète, a écrits à l'époque, comme "La prière d'une mère" et le recueil *Entre quatre murs* parmi d'autres. Dans ces oeuvres, il ne cache pas son respect pour Victor Hugo<sup>2</sup>, qui lui offre un modèle idéal d'écrivain. Et pourtant, à la différence de ce romantique, fils d'un général de Napoléon, qui accompagna son père en Italie et en Espagne dans son enfance, Mallarmé n'est qu'un descendant des familles qui "présentaient, depuis la Révolution, une suite ininterrompue de fonctionnaires, dans l'Administration de l'Enregistrement"<sup>3</sup> : entre ces deux poètes, il y a un décalage non seulement de génération mais de classe sociale. Autrement dit, Hugo était né privilégié, destiné à devenir un artiste héroïque, vivant dans le grand monde, tandis que Mallarmé restait un petit bourgeois.

Peut-on dire encore qu'il était un garçon assez médiocre même à l'école ? Le système scolaire du lycée au sens actuel, fondé en 1802, fut mis en place après la Monarchie de Juillet, grâce à Loi GUIZOT du 28 Juin 1833 : François Guizot (1787-1874) ordonna que chaque ville possède au moins une école primaire publique, chaque département une Ecole Normale ; les instituteurs devaient être titulaires du brevet ;

---

<sup>1</sup> Voir "Chronologie" dans Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, tome I, « Bibl. de la Pléiade », 1998, pp. xliii-xlvii.

<sup>2</sup> Voir le poème de jeunesse, "Vers écrits sur un Exemplaire des « Contemplations »"(Février 1859), *ibid.*, p.214 :

"La France, Hugo, déjà d'un noir linceul te voile,  
Comme l'on voile un mort !

La vipère en sifflant bave sur ton étoile,  
Et l'oison-vautour mord

De son bec écumant les cordes de tes lyres !  
Hugo ! Hugo ! la voix

Du luth qui pleure un ange au ciel ravi, ta fille  
Dormant sous une croix,

Est une voix qui met au cœur bien des délires,  
À l'oeil bien des sanglots !

Non ! — Son astre en la nuit plus qu'un soleil scintille,  
« Il vit!.. » chantant les flots ! "

De nombreux chercheurs parlent de l'influence de Hugo sur le jeune Mallarmé. Cf. Guy Michaud, *Mallarmé L'homme et l'Oeuvre*, Hatier-Boivin, 1953, p. 9.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Préface d'Yves Bonnefoy, Édition de



cette loi prévoyait le programme d'enseignement et la gratuité de l'école pour les pauvres (qui constituaient alors un tiers des élèves). Malheureusement, cette loi a oublié les filles.

Le système scolaire, troublé sous Napoléon à cause des guerres, devient peu à peu plus stable grâce à la réforme de Guizot. On peut en effet dire que ce ministre de l'Instruction Publique a préparé les Lois de Jules Ferry (1832-1893) ; de 1881, ce dernier imposa la scolarité obligatoire et gratuite pour tous. En tout cas, il est certain que la réforme de Guizot a apporté un changement dans le système éducatif : en délivrant le brevet, l'Etat fabrique les professeurs et ceux-ci, de leur côté, leurs étudiants : il s'agit d'un espace homogène où les élèves reçoivent une éducation uniforme. L'atmosphère sociale change : l'amitié, la rivalité, la jalousie face aux amis et la surveillance d'enseignants autoritaires sont partagées par les enfants issus, théoriquement, de classes différentes. En fait, ni Stendhal (1783-1842) ni Honoré de Balzac ni Hugo ne suivaient les cours dans un tel environnement ; et historiquement, c'est Gustave Flaubert (1821-80) ou Maxime Du Camp (1822-94) qui appartiennent à la première génération à avoir bénéficié de cette réforme. Notons par ailleurs que le second, dans *Le livre posthume — mémoires d'un suicidé*, imagina un héros désobéissant aux enseignants et isolé de la majorité de ses condisciples, qui considère cette école comme une prison<sup>4</sup> ; même si cette oeuvre n'a pas connu un grand succès, elle est un des premiers romans à décrire ce nouvel environnement. Pour sa part, entouré par ses condisciples de la haute société, Mallarmé se sentait mal à l'aise, car ses origines sociales étaient très modestes. Néanmoins, c'est grâce à ce système pédagogique qu'il a pu recevoir l'éducation aux belles lettres, bien qu'il ne soit pas né privilégié.

Enfin, en 1862, Mallarmé prit une décision : au lieu de "prendre courage et tenter de persévérer dans l'Enregistrement"<sup>5</sup>, il choisit de marcher sur le chemin du poète en gagnant sa vie comme professeur d'anglais. Mais il lui fallait passer une année en Angleterre pour améliorer sa compétence de la langue. Il écrivit alors à son grand-père et sa grand-mère maternels qui s'étaient occupés de son éducation ; dans plusieurs lettres, il leur demandait leur accord pour son projet. De son côté, sa grand-mère, paraît-il, lui proposa de retourner dans une pension anglaise ; ainsi que le montre cette lettre du poète, datée du 10 février 1862 :

---

Bertrand Marchal, collection : folio classique, Gallimard, 1995, p.584.

<sup>4</sup> Maxime Du Camp, *Le livre posthume — mémoires d'un suicidé*, de Septembre, 1991, p.32 : "Deux ans plus tard, un lundi du mois d'octobre, ah ! le jour maudit ! on me conduisit dans une grande vieille maison de la rue Saint-Jacques qui ressemblait à une caserne ou à une prison ; c'était le collège."

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* I, Gallimard, 1959, p.15.



Comme c'est de toi qu'est venue la première idée d'un collège catholique [...] Si tu entends que je sois séquestré pendant une année entière entre les quatre murs d'un collège, malheureux et seul, que je recommence à manger dans un réfectoire, à me coucher à huit heures dans un dortoir pour me lever à six, à me promener le long d'une cour de récréation, soumis à des maîtres d'études et mêlé à des gamins (je dis gamins car l'enseignement des collèges finit en Angleterre à la seconde, les autres classes se faisant comme étudiant dans une université) si tu veux me voir privé de lire aucun journal, sans mes livres et ne pouvant ni écrire à mes amis ni recevoir de lettres sans une lecture préalable, ânonnant des choses inutiles au lieu d'apprendre l'anglais, détestant cette prison et vivant en désespéré, si tout cela, dis-je, constitue l'internat d'un Collège catholique, il est évident que je ne puis, moi, ayant joui deux ans de la vie, m'y remettre<sup>6</sup>.

Le jeune poète manifeste clairement sa répulsion envers la pension scolaire, qui est pour lui une sorte de "prison", symbolisée par l'expression "entre les quatre murs". Mallarmé était, en effet, un étudiant quelque peu rebelle ; c'est ainsi qu'il était considéré par ses maîtres comme "insoumis et vain"<sup>7</sup>. Ce tempérament instable peut s'expliquer par un profond sentiment de deuil que les chercheurs précédents ont déjà discuté : deuil de sa mère morte en 1847, de sa petite soeur, Maria, morte en 1857, deuil aussi d'Harriet Smythe, morte en 1859, une jeune fille suggérée dans ses poèmes de jeunesse, "Sa fosse est creusée!..." et "Sa tombe est fermée!..."<sup>8</sup>. Mais il est vrai aussi que sa solitude face à ses condisciples, ses professeurs, la profonde aliénation éprouvée dans cette "prison" ont nourri la poétique mallarméenne à venir : un jeune révolté timide deviendrait le maître du symbolisme. Prendre une attitude défiante à l'école n'est cependant, qu'un des types de comportements des élèves que l'on retrouve dans la société contemporaine : bien que le futur poète ait appartenu à une minorité, celle-ci est constamment présente au lycée depuis les années 1830. Mallarmé n'était pas seul. Mais ce révolté timide est un élève assez médiocre.

À Sens, il se passionne pour les grands écrivains et rêve de devenir leur égal mais à l'intérieur : "entre quatre murs" est ainsi le titre d'un recueil manuscrit de poèmes rédigés en 1859. En décembre de cette même année, il reçoit les *Poésies complètes* de Théophile Gautier. En 1860, à travers un survivant de la génération romantique, Émile Deschamps, le voisin de ses grands-parents maternels à Versailles, il a entrevu sans doute l'héritage des belles lettres françaises ; c'est ainsi que le jeune poète a

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp.22-23.

<sup>7</sup> Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p.16.

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, tome I, *op.cit.*, pp.198-205.



constitué une anthologie poétique où l'on retrouve François Villon, Théophile de Viau, Lamartine, Musset, Sainte-Beuve, Hugo, Auguste Barbier, Baudelaire, Edgar Allan Poe etc. : il s'agit de deux cahiers, titrés *Glanes*, datés de 1860. En 1861, il a rencontré Emmanuel des Essarts, de trois ans plus âgé que lui, nommé professeur de seconde à Sens ; il fut le premier ami avec qui Mallarmé pouvait discuter de littérature ; et cet ami qui avait fait ses études à l'École Normale et dont plusieurs poèmes avaient déjà été publiés dans des revues parisiennes, a apporté l'air frais du monde lettré de la capitale<sup>9</sup>. En 1862, Mallarmé a fait connaissance d'Henri Cazalis, que lui avait présenté des Essarts, et d'Eugène Lefébure ; il correspondit fréquemment avec eux durant les années 1860 ; ils parvinrent à concevoir leur propre poétique : ils s'attachaient surtout aux grands thèmes de la mort de Dieu, du Néant et de l'Absolu. Le 15 Septembre 1862 a été publié l'article *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, où Mallarmé, à 20 ans, parle déjà de la musique :

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens.

La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur oeuvre un oeil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.

J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi<sup>10</sup>.

L'essentiel de cet extrait concerne la "vulgarisation de l'art"<sup>11</sup> et surtout, la déchéance de l'art majeur pour Mallarmé : la poésie. À la différence de la musique dont le non-initié ne peut déchiffrer la partition, nombreux sont ceux qui savent lire un poème ; car celui-ci se compose de l'alphabet dont on se sert dans la vie quotidienne. De plus, certains poètes, Hugo en tête, ont voulu rendre leurs œuvres accessibles au plus large public. C'est l'une des raisons qui l'opposent aux conservateurs dans la très

<sup>9</sup> C'est lui qui a présenté au poète la revue, *Le Papillon*, qui a publié les premières oeuvres signées de Mallarmé : il s'agit du poème, "Placet" (10 janvier) et de l'article sur *les Poésies parisiennes* des Essarts (25 février).

<sup>10</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.360.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.363.



symbolique bataille d'*Hernani* : c'est que ce romantique, au lieu de la périphrase que seule une élite intellectuelle arrivait à comprendre, a commencé à revendiquer dans ses oeuvres dramatiques et poétiques l'emploi du mot propre que tout le monde connaît. Grâce à cet essai, au moins en France, la littérature a pris de plus en plus d'empire pour conquérir un vaste public (cette réforme a favorisé bien sûr le genre littéraire romanesque). C'est cette vulgarisation (au noble sens du terme ici) que le jeune Mallarmé déplorait aussi à l'époque : il pensait que le poème en subissait les conséquences les plus sévères. Or le futur symboliste invoque la musique ; il remarque sa puissance mystérieuse qui protège cet art sacré contre les profanes : dans la mesure où la partition de "ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus" n'est comprise que par celui qui a reçu une éducation spéciale, la musique se trouve, comme la religion, "à l'abri d'arcanes" protégée contre la vulgarisation. Mallarmé met d'ailleurs Verdi en parallèle avec Hugo :

Il faudrait qu'on se crût un homme complet sans avoir lu un vers d'Hugo, comme on se croit un homme complet sans avoir déchiffré une note de Verdi<sup>12</sup>.

Le contraste entre "lire" et "déchiffrer" au sens de "décoder" permet de dire d'une part que les opéras de Verdi sont bardés de musique, bien qu'ils aient des paroles (à la différence des symphonies de Mozart ou de Beethoven) ; d'autre part que les vers sont, au contraire, plus accessibles au profane. Bref, la poésie, prétend-il, devrait elle aussi être armée du mystère ; elle doit être sacrée : les chefs-d'oeuvre doivent être "accessibles aux seules âmes d'élite et négligés par ce vulgaire dont ils auraient dû être ignorés"<sup>13</sup>. Il est sûr que le poète manifeste ici une sorte d'élitisme : c'est ce que l'on peut appeler l'aristocratie des lettres. Bien entendu, politiquement il n'est pas aristocrate, mais démocrate ; c'est ainsi que la méthode pédagogique, selon lui, doit être ouverte à tous :

Il faudrait [...] qu'une des bases de l'instruction de tous ne fût pas un art, c'est-à-dire un mystère accessible à de rares individualités<sup>14</sup>.

Pourtant, ce que ces mots désignent est, dans un certain sens, tout à fait paradoxal ; car, dans cette expression même, Mallarmé admet l'existence d'un art qui n'est pas accessible à tout le monde et rêve toujours de sa nécessité : il s'agit de la poésie, qui

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.362.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.363.



serait le plus grand art. Mais malheureusement, cet art, pense-t-il, s'encanaille, à cause du système scolaire, qui serait justement dans l'idéal l'instruction pour tous :

une idée inouïe et saugrenue germera dans les cervelles, à savoir, qu'il est indispensable de l'enseigner dans les collèges, et irrésistiblement, comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science. Elle sera expliquée à tous également, également, car il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline<sup>15</sup>.

Il pense que l'école a gâté la poésie, et que celle-ci ne doit pas exister pour tous ; pour lui, elle doit prendre ses distances avec une science ouverte à tous les étudiants. Il déclare donc victorieusement et solennellement :

O poètes, vous avez toujours été orgueilleux ; soyez plus, devenez dédaigneux<sup>16</sup>.

Ainsi, il brandit la fierté du poète :

L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate<sup>17</sup>.

On constate ici que le jeune poète portait en lui une contradiction entre ses exigences démocratiques et aristocratiques ; celle-ci pourra être représentée aussi dans les titres suivants : les "Hérésies artistiques" et "L'Art pour tous". Ainsi, son énoncé est sûrement contradictoire, mais on peut dire encore qu'il est assez faux et qu'il est injuste : faux, parce qu'il ne connaissait pas du tout le vrai monde de la noblesse dans la mesure où il n'était qu'un petit bourgeois ; et injuste, parce que, malgré son origine de roturier, c'est grâce à l'éducation reçue au lycée qu'il est parvenu à apprendre les belles lettres. D'ailleurs, à la différence de Baudelaire, le futur symboliste ne connaissait pas non plus les salons où discutaient les lettrés : il communiquait avec ses amis par lettres pour parler des problématiques littéraires et restait dans son bureau, prisonnier chez lui, tout seul "entre quatre murs". Bref, il ne connaissait pas du tout le monde réel des aristocrates, qu'il s'agisse de la classe privilégiée ou de l'élite intellectuelle. Ainsi élaborée, cette contradiction le hantera toute sa vie.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.362.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.361.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.364.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.362.



De même, le jeune Mallarmé ne connaissait guère non plus de musique réelle ; on ne peut pas dire en effet qu'il ait eu beaucoup d'occasions d'aller l'écouter. Son prédécesseur Baudelaire, qui habitait Paris, avait des amis du grand monde ; parmi ceux-ci, il y avait des musiciens, comme J.H. Champfleury (1821-1869) qui était écrivain de romans réalistes en même temps que violoncelliste amateur, et chez qui le poète pouvait jouir d'un petit concert privé. Mallarmé n'avait pas ces privilèges : il vivait en province et avait peu d'amis musiciens. De plus, à Paris même, première société de concerts ouverte à un vaste public, venait à peine de commencer son activité (au cirque d'Hiver, en 1861<sup>18</sup>) : pour le jeune symboliste qui habitait à Sens, il était d'autant plus difficile d'assister aux concerts de "Mozart, Beethoven ou Wagner" : c'est qu'au moins jusqu'au début des années 1860, même dans la capitale, ceux qui jouissaient de la musique classique restaient des privilégiés<sup>19</sup>. Cela permet de dire que pour Mallarmé, habitant en province et simple petit-bourgeois, la musique réelle ne faisait guère partie de son environnement<sup>20</sup>.

Il ressort de là que Mallarmé, dans l'article cité plus haut, ne met pas en valeur la sonorité d'une œuvre musicale elle-même, mais l'écriture de sa partition, qu'il compare avec le missel. Il montre en effet sa prédilection pour ce livre liturgique, fané ; c'est ainsi qu'il le glorifie :

Ô fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus !<sup>21</sup>

Ces missels et ces hiéroglyphes symbolisent une figure mystique, dont les entrelacs des lignes et motifs ont un sens que l'on ne peut pas déchiffrer au premier coup d'oeil ; c'est grâce à ce mystère que l'artiste parvient donc à s'éloigner des profanes. Cela permet de dire qu'il s'intéresse uniquement à l'effet d'une écriture énigmatique ; en d'autres termes, quand bien même il parle de la musique, il ne l'entend pas, mais il la

<sup>18</sup> Il s'agit des "Concerts populaires de musique classique" fondés par J.E. Padeloup (1819-1881). Paul Valéry dit : "Comme Baudelaire eut les Concerts Padeloup, Mallarmé et ses suivants eurent les Concerts Lamoureux." dans "Au concert Lamoureux en 1893", *Oeuvres*, « Bibl. de la Pléiade », 1960, tome II, p.1273.

<sup>19</sup> Par exemple, les concerts de la Société des Concerts du Conservatoire étaient réservés aux abonnés de la haute société. Même dans la première moitié du 19e siècle, il existait quand même quelques concerts ouverts aux classes modestes ; néanmoins, ils n'ont pas obtenu un grand succès. On peut donc dire que la société de Padeloup a été la première à conquérir un vaste public.

<sup>20</sup> Par contre, devant son logement en Angleterre, "9, Panton Square, Coventry Street, W. London", s'écoulaient les sons de l'orgue de barbarie, instrument suggéré dans son poème en prose, "Plainte d'automne". Voir la Lettre à Henri Cazalis le 27 Novembre 1862, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance* I, 1959, p.57 : "Nous demeurons dans un square qui donne dans Coventry Street. J'ai Londres à deux pas, et ici, je suis en province. Je n'entends pas un chat — mais, en revanche, c'est le rendez-vous de tous les orgues de barbaries, les singes en casquette rouge, les nègres gratteurs de guitare, les bandes de Lancashire ; Polichinelle y donne chaque jour une représentation."

regarde : ce qui est important pour lui, ce n'est donc pas l'ouïe mais la vue. Bref, la notion de musique dans sa jeunesse est une pure métaphore de l'énigme ou du mystère.

En résumé, le jeune Mallarmé, d'origine sociale modeste, avait néanmoins, l'ambition de devenir poète. Ses premières remarques sur la musique sont associées, dans le texte publié en 1862, à une révolte devant la banalisation de la poésie, qui serait le plus grand parmi les arts. Pareille à la musique protégée des profanes par une notation spéciale réservée aux seuls initiés, la poésie aussi doit s'éloigner du vaste public ; les poètes doivent le dédaigner et constituer une aristocratie intellectuelle : Mallarmé veut restaurer l'élitisme. Il se montre donc attiré par la puissance mystérieuse et sacrée du christianisme (certaines expressions sont révélatrices de cet attrait : "un religieux étonnement", "le missel vierge" ou "les impiétés"). Mais pendant les années 1860, il perd la Foi. Renonçant à l'Idée de Dieu, il trouve le Rien là où on avait cru avant lui qu'il existait un contenu à décrire. Ainsi, il a commencé à concevoir sa propre poétique.

---

<sup>21</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p. 361.





## La Crise mallarméenne

En 1864, Mallarmé avait entamé son *Hérodiade* ; à travers cette création, il a tentait littéralement de mettre en oeuvre sa propre poétique ; ainsi dit-il dans une lettre à Henri Cazalis, datée du 30 octobre 1864 :

J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*<sup>22</sup>.

Ce travail en hiver lui était pénible (lettre à Henri Cazalis, datée du 30 mars ou du 6 avril 1865) :

J'avais voué ma soirée au travail, aussi, malgré la cruelle migraine qui me prive de ce bonheur, ne sais-je me résoudre à entrer dans mon lit sans toucher à ma plume. Je te griffonne donc quelques lignes.

Je suis triste. Un vent glacial et noir m'empêche de me promener, et je ne sais que faire à la maison, quand mon faible cerveau m'interdit le travail. Puis, j'ai le dégoût de moi : je recule, devant les glaces, en voyant ma face dégradée et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc. Être un vieillard, fini, à vingt-trois ans, alors que tous ceux qu'on aime vivent dans la lumière et les fleurs, à l'âge des chefs-d'oeuvre ! Et n'avoir pas même la ressource d'une mort qui aurait pu faire croire, à vous tous, que j'étais quelque chose et que, si rien ne reste de moi, le Destin seul qui m'eût emporté doit être accusé !<sup>23</sup>

Mais il finit par laisser cette oeuvre en suspens, abordant un travail estival *l'Après-Midi d'un Faune* pour changer d'air. Il termina en effet pendant cette saison la première version de cet intermède héroïque (dont la représentation au Théâtre-Français sera refusée par Banville et Coquelin). Et pourtant, dès la reprise d'*Hérodiade*, la douleur est aussi revenue (lettre à Henri Cazalis, datée du 5 décembre 1865) :

<sup>22</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.206.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 235.



j'ai souffert toute ma semaine d'une atroce névralgie qui battait à mes tempes et tordait les nerfs de mes dents, le jour et la nuit : aux minutes de répit, je me jetais en maniaque désespéré sur une insaisissable ouverture de mon poème qui chante en moi, mais que je ne puis noter<sup>24</sup>.

Il se plaint encore dans une lettre à Théodore Aubanel, datée du 6 décembre 1865 :

Pardonne-moi mon silence. Une atroce névralgie a battu à mes tempes et tordu les nerfs de mes dents pendant toutes les minutes, matinales et nocturnes, de ma semaine. Aux rares heures de répit, je me jetais en maniaque désespéré sur mon poème, ne voulais vivre pour autre chose, malgré ma fatigue, et désolé du temps perdu !<sup>25</sup>

Ainsi, a commencé l'époque de ce qu'on appelle "la Crise", pendant laquelle Mallarmé a perdu la Foi, vers la fin des années 1860<sup>26</sup>. En terrassant "ce vieux et méchant plumage", Dieu<sup>27</sup>, il a réussi à élaborer un nouveau principe des lettres ; en d'autres termes, il a conçu sa propre poétique, inaugurant ainsi la modernité. Aujourd'hui encore, nombre de chercheurs se consacrent à l'analyse de ce processus de déchristianisation intime. Par exemple, Bertrand Marchal attache une grande importance à la découverte de la Nature, à travers le paysage divin du ciel et de la mer méditerranéens. De fait, en 1866, à l'occasion des vacances de Pâques, le poète a visité Lefébure, qui habitait alors à Cannes ; il souhaitait se guérir de la maladie causée par la création d'*Hérodiade* :

Je ne devais vous crayonner qu'une ligne, en costume de voyage comme vous cet automne, avant de prendre le train de Nice où m'invite mon ami Lefébure, épuisé que je suis, usé de travail malheureux et stérile. Je compte sur une vraie résurrection, là-bas, au soleil pascal, parmi les lauriers méditerranéens<sup>28</sup>. (lettre à Catulle Mendès, datée du 20 mars 1866)

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 260-1.

<sup>26</sup> En invoquant Nietzsche, Jean-Paul Sartre parle de la déchristianisation : "Plus et mieux que Nietzsche, il a vécu la mort de Dieu", "Mallarmé (1842-1898)" dans *Mallarmé La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, 1986, p.167.

<sup>27</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 342.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 287.



Il semble que ses vœux se soient accomplis ; en témoigne une lettre à sa femme datée du 31 mars 1866, pendant un périple qui le conduisait à Cannes, aux îles de Lérins, à Nice et Monaco :

J'ai dû [...] sortir avec le cher Lefébure. Hier et aujourd'hui ont été consacrés à visiter Cannes, le port, et la plage, qui sont autant de merveilles. Lundi, j'irai aux îles en bateau, et mardi à Nice.

Ma pauvre chérie, que nous te regrettons à toute minute, devant cette mer bleue et divine, qui joue à nos pieds, et se perd à l'infini ! [...] Que cet air et ce soleil te seraient bons. Déjà, avec tant d'heures de paresse et de promenades, choyé par le bon Lefébure, il me semble que je ressuscite. Le ciel est un azur de Pâques<sup>29</sup>.

Mallarmé avait espéré ce retour de sa santé, qu'il vécut comme une véritable renaissance. D'ailleurs, c'est à la suite de ce voyage qu'il parvint, en luttant pour *Hérodiade*, à la fameuse découverte du "Néant", comme le montre cette lettre à Cazalis, datée du 28 avril 1866 :

— J'ai donc à te raconter trois mois, à bien grands traits ; c'est effrayant, cependant ! Je les ai passés, acharné sur *Hérodiade*, ma lampe le sait ! [...]

Pour te parler avec cette assurance, moi qui suis la victime éternelle du Découragement, il faut que j'entrevoie de vraies splendeurs !

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. 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 toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 288-9.



titre, *La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré !<sup>30</sup>

A la fin de cette même lettre, il évoque encore une fois les splendeurs de la Méditerranée :

Je m'aperçois que j'ai laissé aller ma plume, et ne t'ai rien dit de mon voyage enchanté. Lefébure m'a levé le rideau qui voilait à jamais le décor de Nice, et je me suis follement enivré de la Méditerranée. Ah ! mon ami, que ce ciel terrestre est divin<sup>31</sup>.

Considérant cette découverte du Néant, il est juste que Bertrand Marchal insiste sur la révélation apportée par la nature méditerranéenne ; et il n'est guère étrange qu'il remarque l'influence de la philosophie allemande sur Mallarmé, par le truchement de son ami Lefébure, hégélien passionné ; selon le critique, il est aussi possible que la maladie de Baudelaire ait catalysé ce "Découragement", (car Mallarmé en parle dans la même lettre : "Ne t'afflige pas, non plus, de ma tristesse, qui vient peut-être de la douleur que me cause la santé de Baudelaire, que deux jours j'ai cru mort, (Oh ! quels deux jours ! je suis encore atterré du malheur présent).")<sup>32</sup> Il est tout à fait raisonnable de supposer que le paysage de la côte d'Azur ait révélé au poète le secret du mystère de ce monde ; qu'il ait entrevu là, pour reprendre une expression de Bertrand Marchal, "la nature comme le théâtre où se jouent désormais son destin, et le destin de l'homme"<sup>33</sup> ; et qu'il soit parvenu, en conséquence, à creuser les vers au point de penser que l'être humain, "vaine[...] forme[...] de la matière" a inventé "Dieu et notre âme", est justement sublime par cette création. Tout comme au 18<sup>e</sup> siècle les Anglais avaient trouvé du sublime en contemplant les Alpes, Mallarmé a aussi entrevu la sublimité, qui s'était cachée jusque-là, à travers l'azur méditerranéen.

Malgré cette révélation, son atroce névralgie n'a pas cessé pour autant et a persisté vers la fin des années 1860. Le poète écrit, en effet, dans cette même lettre : "Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement ni avec la volupté du bien-être"<sup>34</sup> ; en août il est allé à Avignon consulter un médecin homéopathe : il croyait que sa maladie de poitrine était assez grave. Mais elle ne l'était pas, comme il l'avoue dans une lettre à sa femme

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 297-8.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 300.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>33</sup> Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 62.

<sup>34</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 298.



datée du 12 août : "J'ai consulté hier le docteur Béchet qui a été fort aimable, et très-sérieux. Il m'a dit que je souffrais des nerfs, mais que ma poitrine n'était pas attaquée, que je n'avais aucune crainte à avoir"<sup>35</sup>. Il s'agissait d'une maladie psychosomatique. Quoi qu'il en soit, la santé du poète était toujours mauvaise durant ces années-là. C'est ainsi qu'il révèle, dans une lettre à Léon Dierx datée du 8 Août 1867 :

Car la vraie cause [...] a été une saison de maladie qui, attaquant le "saint des saints", le cerveau même, lui eût fait vingt fois préférer le sanglot définitif de la folie à sa douleur funeste et unique — *spirituelle* à force d'intensité<sup>36</sup>.

Ainsi, sa maladie nerveuse est "montée" de la poitrine au cerveau. Parmi de nombreuses notations dans sa correspondance, retenons une lettre à François Coppée, datée du 20 Avril 1868 :

Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Oeuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières<sup>37</sup>.

Bien entendu, il ne faut pas surestimer la musique dont il parle ici ; car celle-ci n'est qu'une simple métaphore du mystère : elle est une sorte de rideau dont le rôle est de cacher la "nudité idéale" du Rêve, ou l'"Oeuvre pure". Ce qui est le plus important, c'est que le malaise causé par "la vision horrible d'une Oeuvre pure" lui a ôté "la raison et le sens des paroles les plus familières". Bien que le poète ait écrit à William Bonaparte-Wyse le 23 avril 1868 : "Thank Heaven, the Crisis Is over at last !"<sup>38</sup>, la Crise n'a pas cessé. C'est ainsi qu'au début de 1869, il est tombé finalement dans l'angoisse qui l'a empêché d'écrire lui-même, comme le montre cette lettre à Cazalis datée du 19 Février, qui était de la main de sa femme :

Je pourrais te dire [...] que le simple acte d'écrire installer [sic] l'hystérie dans ma tête, ce que je veux éviter à toute force pour vous, mes chers amis à qui je dois un Livre et des années futures ; je ne suis pas encore tout à fait quitte de la crise puisque la dictée à mon bon secrétaire et l'impression d'une plume qui

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 363.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 383.



marche par ma volonté, même grâce à une autre main, me rend mes palpitations<sup>39</sup>.

Même si elle était psychique, cette agonie était si cruelle que l'esprit du poète a été tout à fait paralysé, au point qu'il en a perdu la parole et qu'il n'arrivait même plus à faire le geste d'écrire : ainsi a évolué sa Crise. Il est vrai que le voyage en Méditerranée de 1866, au cours duquel Mallarmé avait découvert les splendeurs de la Nature, n'a pas réussi à guérir cette Crise ; bien au contraire, il l'a aggravée : on peut en découvrir une preuve dans une lettre à Eugène Lefébure, datée du 3 Mai 1868 :

je ne saurai quoi vous dire, (car je passe d'instant voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes), si ce n'est que je suis dans un état de crise qui ne peut durer, d'où vient ma consolation : ou j'irai plus mal ou je me guérirai, je disparaîtrai ou je resterai, ce qui m'est parfaitement égal pourvu que je ne demeure pas dans l'angoisse anormale qui m'opprime. — Décidément, je redescends de l'Absolu, je n'en ferai pas, suivant la belle phrase de Villiers, "la Poésie" ni ne déroulerai "le vivant panorama des formes du Devenir" — mais cette fréquentation de deux années (vous vous rappelez ? depuis notre séjour à Cannes) me laissera une marque, dont je veux faire un Sacre. Je redescends, dans mon moi, abandonné pendant deux ans : après tout, des poèmes, seulement teintés d'Absolu, sont déjà beaux, et il y en a peu — sans ajouter que leur lecture pourra susciter dans l'avenir le poète que j'avais rêvé<sup>40</sup>.

Comme dans la lettre du 20 Avril 1868 (voir *supra* : "voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale"), ces mots : "cette fréquentation de deux années (vous vous rappelez ? depuis notre séjour à Cannes)", montrent que depuis le voyage de Pâques 1866, Mallarmé a abordé une nouvelle problématique, qui l'a accablé plus qu'auparavant : il s'agit de celle de l'Absolu, à laquelle beaucoup de chercheurs tiennent obstinément. Bertrand Marchal fait cette analyse dans la section de son livre intitulée "L'impasse de l'Absolu" : d'après lui, cet absolu se substitue à Dieu qui est mort ; autrement dit, au lieu de Dieu, c'est l'Absolu qui hante le poète<sup>41</sup>. Certainement, on peut parler de l'influence de Hegel pour ce terme. Notons cependant

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 425.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 384-5.

<sup>41</sup> Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p. 78 : "Si Dieu est mort — et bien mort désormais, comme l'indique la lettre du 14 mai 1867 —, le poète a ressuscité, comme la rançon même de sa logique réflexive, une idole ou un monstre de substitution : l'Absolu. Influence de Hegel ? Il est possible que la découverte du système hégélien, quelles qu'aient pu en être les voies, ait contribué à constituer la notion d'Absolu en

que le destinataire de cette lettre est hégélien et qu'en plus de celle-ci, on trouve deux autres lettres où Mallarmé utilise le mot "absolu", et dont le destinataire, Villiers de l'Isle-Adam<sup>42</sup>, est aussi hégélien. On peut donc dire que le poète s'est servi de cette expression en tenant compte de l'hégélianisme de ses amis. Par contre, dans sa correspondance avec son ami le plus intime, Henri Cazalis, il a choisi d'autres termes ; ainsi dans une lettre datée du 13 juillet 1866 :

En vérité, je voyage, mais dans des pays Inconnus, et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, — et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure<sup>43</sup>.

Que l'on peut placer en regard de ce passage daté du 14 Mai 1867 :

J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté ; — et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie. Tout le reste, est mensonge — excepté, pour ceux qui vivent du corps, l'amour, et cet amour de l'esprit, l'amitié<sup>44</sup>.

C'est qu'il s'agit du Beau ou de la Beauté. En somme, souligner l'importance du terme *Absolu* n'est pas entièrement faux ; mais il ne faut pas trop insister. L'essentiel reste qu'à la suite de la découverte du Néant, une autre idée métaphysique, allégorique, qu'il s'agisse de l'Absolu ou du Beau, s'est substituée à Dieu prématurément disparu, s'est mis à hanter le poète et à l'affliger.

Ainsi, la crise se prolonge pendant toutes les années 1860 ; c'est seulement vers 1871 que le poète a recouvré la santé : il s'agit du moment où il a déménagé à Paris.

---

figure intérimaire d'un dieu prématurément disparu."

<sup>42</sup> Il s'agit de la lettre datée du 24 Septembre 1867 : "J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit — et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu.) Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant de Nuits innommées.", Stéphane Mallarmé, *op.cit.*, pp. 366-7, et de la lettre datée du 30 Septembre 1867 : "C'est simplement « la symbolique du bourgeois, ou ce qu'il est par rapport à l'Absolu. » Lui montrer qu'il n'existe pas indépendamment de l'univers — dont il a cru se séparer, — et ce qu'il représente dans ce Développement. S'il le comprend, sa joie sera empoisonnée à jamais.", Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 369.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 310.



Mais pourquoi a-t-il guéri entre la fin des années 1860 et le début des années 1870 ? Bertrand Marchal insiste sur la découverte du *Cogito* en 1869. Dans la mesure où le poète affirme qu'il est redescendu dans son moi après avoir découvert le Néant, il est évident que ce qui est mis en scène ici, c'est la problématique du moi ou de la conscience, et il est naturel que B. Marchal, mallarméen français, tienne au *Cogito*. Mais, de notre côté, nous allons essayer de nous diriger vers une autre piste.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 344.





## Où va l'extérieur de la pensée du poète ?

Mallarmé a vécu la mort de Dieu, comme le montre cette lettre très connue à Henri Cazalis, datée du 14 Mai 1867 :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.

Malheureusement, j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité, et il est temps que je l'enveloppe d'une indifférence extérieure, qui remplacera pour moi la force perdue. J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force — incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai, victorieux, éperdument et infiniment — jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant.

J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries [sic] de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et se développer, à travers ce qui fut moi<sup>45</sup>.

Pareil à Dieu terrassé, le poète lui-même est aussi "parfaitement mort" et devient "impersonnel". Immanquablement, les mallarméens citent cette lettre et parlent de la mort de Dieu et de la dépersonnalisation de l'auteur, "Stéphane". Envisageons à notre tour ces questions.

---

<sup>45</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.342-3.



Le poète a donc perdu la Foi en Dieu, à la fin du 19e siècle, ce mot désigne, en général, une entité extérieure et objective<sup>46</sup>. Celle-ci est la valeur généralement répandue à notre époque ; cette idée est reçue comme tout à fait normale par nous : c'est ainsi que le Créateur est toujours symbolisé par les termes *ciel* ou *au-delà*, qui soulignent une distance "géographique" avec l'ici-bas où nous vivons, un "en-dehors", un extérieur. En revanche, où se trouvent l'intérieur et le subjectif ? Bien entendu, dans notre âme : il s'agit de la conscience psychologique, telle que Descartes l'a formulée dans le *Cogito*. Perdre la Foi signifie donc couper le lien entre le moi qui pense et Dieu qui nous voit depuis l'ailleurs, mais aussi entre l'espace intérieur de notre réflexion et son extérieur, où se trouve l'être transcendant qui nous juge. Le mot "subjectif" signifie bien ici "ce qui est propre à un ou plusieurs sujets déterminés, non à tous les autres"<sup>47</sup> ; il est étroitement lié à l'affectivité de celui qui pense ; il est donc presque synonyme d' "individuel" ou "personnel", et parfois même, d' "arbitraire". Le terme "objectif", porte l'idée d'indépendance vis-à-vis de l'esprit humain ; il désigne une conception "scientifique" et accessible à tous : on sait que ces deux termes constituent une paire oppositive, du moins à notre époque. Soit par exemple un arbre dont la hauteur est à mesurer : sans règle ni système métrique, l'estimation dépendra de chaque personne, tandis que si l'on dispose de ces deux instruments, une valeur numérique tout à fait universelle sera donnée par convention. L'être qui se libère parfaitement du subjectif accède à la solution absolue du point de vue objectif. Cet être doit donc se trouver à l'extérieur de notre monde : il ne s'agit pas du monde du sujet, mais de celui de l'objet, qui peut s'identifier, dans le cas de Mallarmé à la "région" où habite Dieu ; autrement dit, en face du sujet, l'objet désigne simplement la matière ; mais cette opposition à l'être humain comme conscience peut aussi concerner une entité totalement "extérieure", qu'on l'appelle Dieu, Saint-Esprit, ou le *Logos* ; celle-ci nous fournit le critère pour mesurer le monde. Par ailleurs, la philosophie moderne, peut-on dire, a inventé le principe du *Cogito*, en retrouvant l'objectivité dans la subjectivité ; en d'autres termes, elle prétend que l'on est capable d'obtenir la vérité réelle en donnant une valeur objective ou scientifique à une pensée de la première personne du singulier en tant que "res cogitans" : ce qui est mis en scène, c'est l'axiome de la philosophie moderne que Descartes a conçu sous le nom de *Cogito* et

<sup>46</sup> Cf. Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p.66, : "Il y a cependant une logique de la métaphore : quel est en effet ce Secret, ce centre de soi, ce mystère de l'homme qui doit s'émaner en un fort beau ciel, sinon la conscience nouvelle que Mallarmé a prise du divin ? Le divin n'est plus pour lui cette entité extérieure et objective que l'on nomme communément Dieu et à laquelle l'humanité a fait allégeance depuis des millénaires ; il n'est plus dans le ciel, mais désigne dans l'homme cette source inépuisable du Rêve qui nie le néant."

<sup>47</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1998, à l'entrée "subjectif".



que Kant a développé. Bref, cette attribution d'une valeur objective au jugement subjectif, a inauguré les temps modernes. Et on peut dire encore qu'en synthétisant le sujet et l'objet, l'être humain est parvenu à concevoir le moi moderne<sup>48</sup>.

S'il en est ainsi, le fait que Mallarmé a vécu la mort de Dieu signifie qu'il s'est détaché de cet Autre, transcendant, qui se trouve à l'extérieur ou au-delà de ce monde. Et il semble qu'il ait alors tenté de se renfermer en lui-même, dans sa pensée subjective. C'est ainsi qu'à la suite de la découverte du Néant, il écrit dans une lettre à Théodore Aubanel, datée du 16 juillet 1866 :

Il me faut vingt ans, pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis<sup>49</sup>.

Se cloîtrer en soi, cela est un des principaux thèmes de la poétique mallarméenne, surtout dans la deuxième moitié des années 1860 ; dans les manuscrits de plusieurs poèmes on retrouve la question de l'intériorité, symbolisée par l'expression, "entre quatre murs" et métaphore de son esprit. La clé de ces poèmes est, pour reprendre une expression de Bertrand Marchal, "refermer le poème sur lui-même" en jouant sur "l'effet de miroir" ou "la mise en abyme"<sup>50</sup> ; c'est ainsi qu'en élaborant le "SONNET allégorique de lui-même", Mallarmé écrit, dans la lettre à Henri Cazalis datée du 18 juillet 1868 :

J'extrais ce sonnet [...] d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes<sup>51</sup>.

En se détachant de l'entité extérieure et objective, la pensée du poète tente de se cloîtrer en elle-même. S'il y réussissait, sa réflexion deviendrait une totalité parfaite en soi qui serait l'Univers à soi seule : il s'agirait alors d'une création poétique

---

<sup>48</sup> Cf. Bertrand Marchal, *op.cit.*, pp. 87-8 : "Mais de ce fait, la science du langage décroche aussi, par ce jeu réflexif, la notion de science de son paradigme traditionnel tel qu'il s'est constitué à travers les sciences de la nature : parce qu'elle ne peut se faire que de l'intérieur du langage, la science du langage annule en effet la dualité postulée par les sciences naturelles du sujet observateur et de l'objet observé, sur la stabilité de laquelle se fondent la représentation traditionnelle du monde et la métaphysique dualiste. En prenant son instrument même pour l'objet, la science est forcée de se reconnaître comme langage, et perd ainsi cette extériorité qui la validait comme discours de vérité, si bien qu'en lieu et place du face à face éternel de l'homme et du monde, elle met en évidence le jeu d'une fiction totalitaire, celle du langage, constitutive à la fois de l'un et de l'autre : c'est mon langage qui me constitue comme sujet ; c'est mon langage qui objective mes représentations."

<sup>49</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 312.

<sup>50</sup> Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p.77.

<sup>51</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 392.



indépendante et autonome, tout à fait *moderne*. Mais, dans ce cas-là, que faire de l' "extérieur" ? Est-il vrai que celui-ci est complètement négligeable ?

Pour répondre à cette question, le retour à l'étymologie peut-être utile<sup>52</sup>.

Attachons-nous d'abord au mot "conscience". Actuellement, il possède à la fois un sens psychologique et moral, mais avant le 17<sup>e</sup> siècle au moins, seule la valeur morale lui était associée. À l'origine, le verbe latin, *conscire*, composé de *cum* "avec" et *scire* "savoir", a été substantivé en *conscientia* (qui correspond au grec *suneidésis*) ; ce mot est devenu le mot français "conscience" vers 1165. Il signifie proprement "le savoir en commun" ; "appliqué à la connaissance de soi-même, il a pris un sens moral" : la "connaissance intuitive du bien et du mal". Or, le passage de la valeur morale à la valeur psychologique s'est produit entre le 16<sup>e</sup> siècle, l'âge de la Réforme, et le 17<sup>e</sup> siècle, l'âge de Descartes ; "le sens de « faculté qu'a l'homme d'appréhender sa propre réalité » a été amené par la réflexion des philosophes classiques (1676, Malebranche) et a fait du mot un concept philosophique". Par la suite, les philosophes allemands, Kant ou Hegel, ont hérité des idées cartésiennes.

L'opposition binaire entre "sujet" et "objet" est d'une telle richesse qu'on ne peut espérer ici qu'en dire quelques mots. Le mot "sujet" est soit dérivé du bas latin *subjectum*, substantivation du neutre du latin classique *subjectus* — "soumis", "assujetti" — soit de *subiectum*, traduction littérale du mot grec *hypokeimenon* qui signifie "ce qui est placé dessous". Le mot "objet", du latin scolastique *objectum* ou *obiectum*, est la traduction du mot grec *antikeimenon*, "ce qui est placé devant". Ces deux mots grecs, repris d'Aristote, ne se faisaient pas pendant ; et ce n'était pas non plus le cas de leurs équivalents latins, excepté pour le sens grammatical. Le mot *subiectum* a d'abord signifié "chose qui a une nature propre" et emprunté par les philosophes au XIV<sup>e</sup> siècle, il a fini par désigner "une entité ou un être quelconque, soumis à la réflexion, considéré comme une substance support de qualités ou exerçant des action, à laquelle s'attachent des accidents (v. 1370)". Quant au mot *objectum* ou *obiectum*, il a d'abord signifié "ce qui est projeté sur l'intelligence" (*quod obiicitur intellectui*) chez les scolastiques et a été introduit par le philosophe Nicole Oresme (1320-1382) pour désigner "ce qui affecte l'un des cinq sens" ; dans le domaine abstrait, il renvoie à "une réalité mentale, désignant dès les premiers emplois ce qui occupe l'esprit, la pensée, sens introduit lui aussi par Oresme (1370-1372)". Parmi les cinq sens, le 16<sup>e</sup> et le 17<sup>e</sup> siècles, à la suite de Platon, ont privilégié la vue ; c'est ainsi que le mot est devenu synonyme d'"aspect", apparence, spectacle (d'un être ou d'une chose)" et aussi, au sens abstrait, "vision, image mentale" ; finalement, il reçoit "une

---

<sup>52</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*, 1998.



définition philosophique dans son opposition à sujet (av. 1650, Descartes)". D'ailleurs, l'adjectif correspondant, *objectivus* ou *obiectivus*, signifie bien "qui appartient à l'objet de la pensée" et, surtout chez Duns Scot (1266-1308), "qui constitue une idée, une représentation de l'esprit (et non une réalité subsistant en elle-même)". En somme, dans les âges où le moi moderne, la *res cogitans*, ne s'est pas encore formé, la conscience ne se cloîtrait pas dans la pensée de la première personne du singulier ; bien au contraire, elle signifiait "le savoir en commun" ; et le "sujet" ne désignait pas non plus celui qui pense, mais une "chose qui a une nature propre", "une entité" ou "une substance", tandis que l'"objet" n'avait pas le sens de chose indépendante de la connaissance ou de l'idée à laquelle les sujets pensent, ni de "réalité subsistant en elle-même", mais de la représentation de l'esprit ; dans ce contexte, le sujet n'était pas forcément opposé à l'objet. En revanche, la découverte du *Cogito* au 17<sup>e</sup> siècle a provoqué un changement de valeur : à cette époque, la conscience enfermée dans l'esprit d'un individu en tant que moi transcendant est devenue le point d'origine de la philosophie ; et la dichotomie entre le sujet comme intérieur de la réflexion et l'objet comme son extérieur a été inaugurée. Néanmoins, notons que c'est chez Descartes même que l'adjectif "objectif" est d'abord relevé en philosophie dans le sens de : "qui constitue un concept, une représentation de l'esprit et non une réalité formelle" : le créateur du *Cogito* ne donnait pas à cet adjectif le sens moderne. C'est chez Kant que ce mot a pris définitivement le sens de "qui a une réalité en lui-même, indépendamment de la connaissance, de la volonté d'un sujet". C'est ainsi que la "*realitas obiectiva*" dont Descartes parle signifie, comme chez les scolastiques, ce qui est projeté sur l'esprit humain, ou la représentation mentale, tandis que l'"objektive Realität" de Kant signifie ce qui se réalise avec objectivité. Bref, vers la fin de 18<sup>e</sup> siècle ou le début de 19<sup>e</sup> siècle, l'axiome de l'Égo-centrisme est parachevé.

Étant donné ce que l'étymologie et l'histoire nous ont appris de la notion du moi, comment peut-on relire la mort de Dieu ou la Crise mallarméenne ? Ce que l'on peut affirmer immédiatement, c'est que Dieu n'égalise pas forcément une entité extérieure et objective. En effet, si la limite du sujet comme intérieur de la pensée d'un individu ne se détermine pas, on ne saurait jamais deviner où est le territoire de cet intérieur ; or, sans le connaître, son extérieur n'existera jamais non plus. Dans la mesure où l'homme garde sa Foi en Dieu, le Saint Esprit peut fonctionner comme dispositif qui lie les individus par l'intermédiaire de la conscience — au sens du "savoir en commun" — ou de la morale ; dans ce cas, même si le Ciel se trouve en dehors de l'ici-bas, si le Père peut toujours intervenir dans notre esprit, le sujet en tant que *Cogito* ne parvient jamais à s'enfermer sur soi-même ; en d'autres termes, s'il le veut de son côté, l'"azur



méchant" peut venir trouver sa coquille à n'importe quel moment<sup>53</sup>. Malgré cela, le fait qu'après avoir terrassé Dieu, le poète s'est cloîtré en dans de son bureau, symbole même de son esprit, démontre éloquemment qu'il existe un autre extérieur, en dehors de la maison, quand bien même "ce vieux et méchant plumage" ne désignerait pas l'entité extérieure et objective. Mais, qu'est-ce que cet extérieur ?

L'une des réponses pourrait se trouver dans la notion de public. Le poète est bien l'énonciateur qui réfléchit sur l'art "à l'intérieur" par ses textes, toujours déjà adressés à un récepteur qui se trouve "à l'extérieur". Evoquer la littérature comme communication est sans doute un truisme, mais dans la mesure où l'artiste écrit "quelque chose", il présuppose peu ou prou l'existence de ceux qui jouissent de ses oeuvres. Qui veut lire ses poèmes ? Par le canal des belles lettres, avec qui compte-t-il communiquer ? Si le bureau où le poète crée ses poèmes est le dedans, on peut peut-être considérer que le public symbolise le dehors. Mais qui est le public ?

Pour mieux répondre à ces questions, il faut découvrir le lieu de célébration de la littérature. Autrement dit, où est la scène sur laquelle jouent les acteurs-écrivains ? Le cas de Baudelaire, plus âgé que Mallarmé de 21 ans et dont on connaît l'influence majeure sur l'auteur d'*Hérodiade*, est instructif. Né dans la bonne bourgeoisie, l'auteur du *Spleen de Paris* était familier du grand monde depuis son plus jeune âge ; il savait donc déjà qui lisait ses poèmes : les membres de l'élite sociale. Dans ce monde où presque tous les participants se connaissaient en principe de nom et de visage, les vers circulaient : le lien direct entre le poète et ses lecteurs était postulé et assuré. Les relations entre Baudelaire et Madame Sabatier en donnent un bon exemple : la certitude qu'il appartient au même monde qu'elle lui permet de lui envoyer des lettres anonymes ; s'il le veut de son côté, il peut se présenter à elle à tout instant ou presque, compte tenu des strictes règles de courtoisie. De plus, Baudelaire pouvait attendre de son public un minimum de culture. Il est vrai que tous les membres de cette élite n'étaient pas toujours très cultivés ; on considérait cependant que celui qui n'avait pas assez de connaissances ne méritait pas de se lancer dans ce monde et dans la mesure où cette société restait très fermée, il était facile d'éliminer ceux qui ne satisfaisaient pas aux exigences tacites du groupe. Face à Baudelaire, il suffit de rappeler que Mallarmé, simple petit bourgeois, était prisonnier dans sa maison en province et avait peu d'amis lettrés ; même avec ces derniers, il communiquait par la poste. Il ne pouvait presque pas avoir de lien direct avec les destinataires choisis ou non de ses écrits. Le contraste entre les deux poètes est flagrant. Pour l'illustrer, qu'il suffise de comparer leur attitude devant Wagner.

---

<sup>53</sup> Voir *L'Azur*, Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. I, *op.cit.*, pp.14-5.



Baudelaire écrivit une lettre à ce musicien, datée du 17 février 1860<sup>54</sup>. Il est vrai qu'à cette époque, la majorité des Parisiens n'estimait guère la musique de Wagner. Mais Baudelaire, entouré par "les imbéciles" qui faisaient "tous les efforts possibles pour diffamer" le génie du maître de Bayreuth, exprima son admiration et sa reconnaissance dans cette lettre :

je vous dois *la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée.*

Il fait à la fois preuve de discrétion et d'ironie en affirmant :

Je suis d'un âge où on ne s'amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres.

Et il termine sa lettre par cette formule:

« Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander. »

Il semble que le poète n'attende pas la réponse ; on peut dire encore qu'il s'agissait de reconnaissance gratuite. Toutefois, c'était seulement en apparence. Si Baudelaire sacrifie de façon exquise aux règles de la politesse propres à son milieu, c'est aussi parce qu'il sait parfaitement que R. Wagner pouvait aisément obtenir ses coordonnées, parce qu'ils avaient un ami commun, J.H. Champfleury. Et c'est en effet ce qui s'est produit : le musicien lui a répondu et l'a remercié par l'intermédiaire de ce romancier, défenseur de Courbet et de Daumier<sup>55</sup>.

Quant à Mallarmé, il n'a jamais rencontré Wagner et ne lui a jamais écrit non plus, bien qu'ils aient des amis communs : il s'agit de Catulle Mendès, Judith Gautier et Villiers de l'Isle-Adam, qui sont allés, en 1870, à Tribtschen pour voir directement le maître du drame musical et sont passés à Avignon chez Mallarmé au retour<sup>56</sup>. Ils ont probablement parlé devant le poète avec enthousiasme de leur entretien avec ce musicien. Néanmoins, peut-être n'ont-ils pas réussi à susciter l'intérêt de Mallarmé, car il ne s'intéressait guère à la musique à cette époque. C'est seulement après 1885 que le poète tombera sous l'influence du wagnérisme, fréquentera les concerts Lamoureux et que la Musique deviendra l'un des principaux sujets de ses poèmes critiques. Or, Wagner est décédé en 1883. Cela veut dire que quand sa musique a

<sup>54</sup> Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes* II, « Bibl. de la Pléiade », 1976, pp.1452-3.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp.1456-7.

<sup>56</sup> Au cours de leur séjour, Mallarmé a lu *Igitur* devant eux.



commencé à subjuguier Mallarmé, le musicien était déjà mort : le maître du symbolisme a perdu à jamais toute possibilité de le rencontrer. Il fallait être Baudelaire, Parisien, grand bourgeois, à l'avant-garde, pour s'intéresser de façon précoce au génie novateur de Wagner et lui écrire d'égal à égal.

Entre ces deux poètes, la différence de génération et de classe est frappante. La lettre de Baudelaire, poète parisien qui fréquentait les salons ou les théâtres, montre son aisance : c'est qu'il avait le sentiment qu'il n'était pas nécessaire de mettre son adresse pour que le destinataire sache comment lui répondre, et cette réponse était attendue. De son côté, Mallarmé aurait pu aller voir Wagner grâce à ses amis dans les années 1870. Il n'a cependant jamais visité l'Allemagne, ni ne lui a écrit, bien que sa femme soit allemande, et qu'il ait tenté d'apprendre l'allemand et la musique avec sa fille en 1869<sup>57</sup>. Pourquoi ? Il n'était sans doute pas assez riche voyager en Allemagne, encore moins pour y séjourner un certain temps. La médiocrité de sa situation financière l'a même conduit à demander — en vain — à sa grand-mère de lui prêter de l'argent à la fin des années 1860<sup>58</sup> ; c'est pour cela que ce professeur de lycée, qui ne pouvait voir ses amis à son gré, attendait sincèrement leur visite chez lui. Ensuite, il est vrai que dans l'environnement où vivait ce simple petit bourgeois à cette époque, la musique n'avait guère de place, si bien qu'il ne connaissait guère les enchantements nouveaux de la musique wagnérienne. Baudelaire, lui, entrait en contact direct avec ceux qu'il admirait ; ainsi Delacroix<sup>59</sup>. Mallarmé, lui, n'a même pas rencontré l'auteur des *Fleurs du Mal* qu'il respectait. En un mot, pour le jeune symboliste, les relations épistolaires avec des amis comme Villiers de l'Isle-Adam (d'ailleurs dans une situation économique toujours précaire) étaient plus importantes que la rencontre

---

<sup>57</sup> Voir Lettre à Madame Desmolins, datée du 27 Avril 1869 : "je te rassurerai au sujet des deux heures que je donne par semaine à la musique, avec Marie et Geneviève, en te disant que l'étude de ses notes et de ses combinaisons a été destinée par moi à fortifier ma mémoire un peu affaiblie, [...] Pour l'Allemand, je ne vais pas plus vite que Vève, [...]" dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p.430.

<sup>58</sup> Le poète a écrit à Henri Cazalis, d'abord, dans la lettre datée du 7 Janvier 1869 : " — Autre histoire : j'ai écrit à ma grand-mère pour la sonder. Si tu peux la voir, (Rue de Maurepas, 2, à Versailles ; — tu sais son nom : Madame Desmolins), dis-lui, comme moi, que nous vivrons, en le voulant, avec notre traitement écorné, mais à l'unique condition de n'avoir aucun reliquat de dettes, qui n'étaient qu'un arriéré alors qu'elles s'accordaient avec nos émoluments. Peins surtout notre perplexité devant la nécessité d'un emprunt. — Cela comme de toi, et quand tu seras mis (inévitablement) sur le chapitre de la réduction. Pardon, ami, de ces rôles, en faveur de la peine que nous sentons d'user de détours avec la pauvre et digne femme. Nous t'embrassons, nous groupant autour de toi comme quand tu nous arrives." ; puis dans la lettre datée du 24 Janvier : "Mais, sont revenues les préoccupations anxieuses à notre égard, que j'ai dû (la seule humanité m'y obligeait) apaiser définitivement, en lui apprenant qu'un ami — Bour — dont sa mémoire d'insomnie retrouvait quelque vieille dette apocryphe contractée envers nous, (faible lointaine d'une heure d'embarras,) nous avait subitement payés. C'était décliner tout recours à notre pauvre petit trésor, inutile en la rare traverse de notre existence où il nous serait de la plus grande aide, [...]" dans *ibid.*, pp.417-19. L'annotateur, Bertrand Marchal, dit dans la note de cette édition : "Un capital, géré au profit de Stéphane par Mme Desmolins, et qui ne devait lui revenir qu'après la mort de celle-ci."

<sup>59</sup> Voir surtout l'article, *L'Oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix*.





avec un artiste célèbre, comme Wagner ; car il n'appartenait pas au même milieu que ce musicien. La timidité du petit bourgeois devant plus "grand" que lui socialement parlant a sans doute joué un grand rôle. Autrement dit, c'est par l'intermédiaire de la publication que Mallarmé était lié à ses aînés, Baudelaire, Wagner ou Edgar Allan Poe : il ne les connaissait pas personnellement. Bref, pour Baudelaire, la "scène" des belles lettres était le grand monde parisien, tandis que celle de Mallarmé vivant en province dans les années 1860 était principalement les livres, les revues et les correspondances. Ces relations indirectes sont pour beaucoup dans l'évolution de son génie et dans sa façon d'appréhender son "extérieur".



## La peur face au public

On peut désormais revenir à la question : qui est le public ? Jusqu'à la génération de Baudelaire, celui-ci était surtout composé des habitués d'un endroit particulier : le salon littéraire ou même le cabinet de lecture ; et ces lieux étaient réservés aux gens de certaines classes. En revanche, la situation change à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avec l'apparition de la masse. La majorité de lecteurs à l'époque post-mallarméenne est dorénavant constituée de gens que l'auteur ne rencontre jamais directement : il ne connaît ni leur nom ni leur visage, et s'il croisait ses amateurs dans la rue, il ne pourrait les reconnaître ni les saluer. Même si cela est un peu exagéré, ce qui est certain, c'est que le public est devenu extraordinairement vaste à l'époque de Mallarmé. Peut-on donc dire que ce nouveau récepteur des lettres est devenu une entité impersonnelle ? L'exemple du changement produit dans le monde du journalisme peut être ici éclairant.

Dans la première moitié du siècle, les journaux s'occupaient, en principe, de la propagande politique ; les tirages étaient limités comparativement à la période qui suit l'année 1863. Voici le tirage moyen des trois premiers grands journaux pour l'année 1846 : *Le Siècle*, 32885 exemplaires ; *Le Constitutionnel*, 24771 ; *La Presse*, 22170 ; le total des 23 principaux quotidiens de Paris est de 145307<sup>60</sup>. Il est bien connu qu'au Second Empire, Napoléon III, qui se méfiait de la presse, l'a opprimée et a interdit tous les articles de politique et d'économie politique et sociale, en prenant le Décret du 17 février 1852<sup>61</sup>. Bon nombre de journaux ont connu des temps difficiles ; c'est surtout après l'attentat d'Orsini en 1858 que l'oppression a été renforcée<sup>62</sup>. Mais, les autorités ne les ont pas complètement anéantis ; bien au contraire, avertis maintes fois par le pouvoir et obligés de s'abstenir de publier des articles politiques, ils sont cependant devenus progressivement plus puissants. Voici les tirages d'août 1861 : *Le Siècle*, 52300 exemplaires ; *Le Constitutionnel*, 19448 ; *La Presse*, 17740 ; et le total

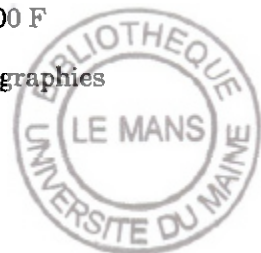
---

<sup>60</sup> *Histoire générale de la presse française, tome II : de 1815 à 1871*, PUF, 1969, p.146. Voici les autres 20 journaux dont il s'agit : *L'Époque*, *Journal des Débats*, *Le National*, *L'Univers*, *L'Esprit public*, *L'Estafette*, *La Patrie*, *La Quotidienne*, *Le Commerce*, *Gazette de France*, *Le Charivari*, *Le Courrier français*, *L'Écho français*, *Le Moniteur universel*, *Le Moniteur parisien*, *La Réforme*, *La Démocratie pacifique*, *La France*, *Le Corsaire* et *Le Messager des Chambres*.

<sup>61</sup> Art. 1 : autorisation préalable du gouvernement pour : a) tout journal ou écrit périodique traitant de matières politiques ou d'économie sociale; b) tout changement opéré dans le personnel des gérants, rédacteurs en chef, propriétaires et administrateurs (amende de 100 à 2000 F et un mois à deux ans de prison) responsables solidairement avec celui qui aura publié et imprimé (art. 1) ; c) circulation des journaux politiques d'économie sociale publiés à l'étranger (1 mois à 1 an de prison et 100 à 5000 F d'amende aux introducteurs ou distributeurs) (art. 2).

Art. 22 : autorisation du ministre de la Police ou des préfets pour tous dessins, gravures, lithographies (confiscation — 1 mois à 1 an de prison — amende de 100 à 1000 F). *Ibid.*, p. 394.

<sup>62</sup> Cf. *Ibid.*, pp.249-258.



des 23 journaux est de 236510<sup>63</sup> exemplaires. Bref, les 2 derniers journaux, impérialiste et progressiste, ont diminué, tandis que le premier, républicain, a progressé ; d'ailleurs, le total des publications a augmenté aussi.

Pourtant, alors que le développement marchait jusqu'ici pas à pas, une révolution d'une autre envergure s'est produite en 1863 : l'apparition du *Petit Journal*, presse populaire, quotidien non politique et à bon marché (5 centimes), qui consacrait beaucoup de colonnes au fait divers et au roman-feuilleton. En juillet 1863, celui-ci a tiré à 38000 exemplaires, en octobre à 83000 et à la fin de 1865, à 259000<sup>64</sup>. C'est ainsi que, par rapport aux journaux précédents, *Le Petit Journal* a multiplié par dix le nombre de ses lecteurs. C'est un indice qui tend à prouver que la lecture a gagné un nouveau public : des couches sociales humbles, qui jusque là n'avaient pas eu l'habitude de lire les imprimés, se sont mis à acheter la presse quotidienne. C'est ainsi qu'Emile Zola a affirmé :

Le fait est que *Le Petit Journal* répondait à un besoin, d'où son colossal succès. J'ai déjà dit qu'un journal ne pouvait réussir que s'il s'adressait à un groupe déterminé de lecteurs. *Le Petit Journal* visait précisément une masse énorme de gens pauvres et incultes qui, jusqu'alors, n'avaient pas de journal à eux. On a dit, non sans raison, qu'il avait créé une nouvelle classe de lecteurs. A ce point de vue, cette feuille, dont on s'est tellement moqué, avait rendu un réel service : elle apprit à lire, donna le goût de la lecture. Évidemment, la nourriture offerte n'était pas toujours de choix, mais c'était tout de même de la nourriture spirituelle. Dans les coins de province les plus reculés, on pouvait voir des bergers surveiller leur troupeau en lisant *Le Petit Journal* ; ce fait est caractéristique pour la France, où les paysans lisent peu<sup>65</sup>.

Notons par ailleurs que le changement produit par ce journal est non seulement quantitatif mais qualitatif. Apolitique et vendue à petits profits et en grande quantité, telles étaient ses caractéristiques ; en d'autres termes, comme il éliminait tous les articles politiques, il a réussi à baisser son tarif : dans la mesure où il ne s'occupait

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp.259-260. Voici les autres 20 journaux dont il s'agit : *Le Moniteur universel*, *La patrie*, *Le Pays*, *La Revue contemporaine*, *La revue européenne*, *Le Charivari*, *L'Opinion nationale*, *La Revue nationale*, *L'Ami de la Religion*, *Le Correspondance*, *La Gazette de France*, *Le Journal des villes et des campagnes*, *Le Monde*, *L'Union*, *Le Courrier du dimanche*, *Le Journal des Débats*, *La Revue des Deux Mondes*, *La Semaine financière* et *Le Temps*.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 327-8.

<sup>65</sup> Emile Zola, *La presse française*, dans *Oeuvres Complètes*, Cercle du Livre Précieux, tome 14, 1969, pp.278-9. Cet article a d'abord été publié dans la revue russe *Le Messager de l'Europe*, en août 1877, puis, la traduction française d'Alexandre Trifounovitch a paru dans la revue *Études de presse*, dirigée par Jacques Kayser en 1956.



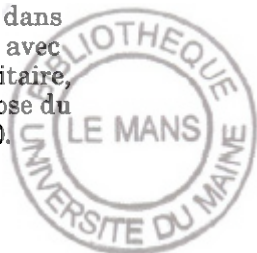
que de sujets qui n'étaient pas désagréables pour le gouvernement, le fait divers ou le roman-feuilleton, il en est venu de fait à échapper à la fiscalité impériale ou à être exempté de timbre. Le prix à 5 centimes et les articles "faciles d'accès" ont ouvert un nouveau marché, formé des basses classes qui dans la plupart des cas ne s'intéressaient pas trop à discuter des actes du gouvernement. Décrire des faits quotidiens avec des expressions compréhensibles par tout le monde : cette attitude ne semble guère politique ; en fait, ce journal l'est tout à fait, en ce sens que le silence de la presse sur le problème social était ce que voulait absolument l'empereur ; autrement dit, le style ouvert même aux gens non-cultivés n'était qu'un produit inventé à la demande du pouvoir politique. On peut donc dire que l'augmentation des lecteurs à l'époque a signifié la baisse brusque de leur niveau d'éducation.

D'ailleurs, l'apparition de ce nouveau journalisme dont la cible était le grand public a provoqué aussi un changement de qualité dans la littérature, qui a stupéfié la plupart des écrivains ; c'est ainsi que Maxime Du Camp a écrit à Gustave Flaubert le 13 septembre 1866 :

Ce que tu me racontes pour ta féerie ne me surprend nullement : la littérature est l'ennemie publique, elle est subversive au premier /ill./ chef et mérite la mort. Ce qui le prouve c'est que le succès des *Thugs* a valu 83.000 abonnés au *Petit Journal* et que la seule annonce du *Dernier mot de Rocambole* par ce Ponson du Terrail qu'on t'a fait l'infamie de décorer en même temps que toi, a valu à la *Petite Presse* 50.000 abonnés. C'est joli — Mon vieux, nous sommes dans la société française, comme les Osages venus en France sous Louis XIV : des bêtes curieuses, à qui on tire les cheveux pour savoir s'ils tiennent<sup>66</sup>.

Bien entendu, l'effusion du sentiment de solitude en face de la masse était assez banale chez les artistes depuis le romantisme ; en outre, on sait que ce n'est pas *Le Petit Journal* qui a inauguré le roman-feuilleton. *La vieille fille* d'Honoré de Balzac avait paru en effet dans les colonnes de *La Presse* dès la fin d'octobre 1836 ; surtout, Eugène Sue (1804-1857), dont les oeuvres ont réussi à apporter le premier grand succès aux journaux, est le vrai romancier qui mérite le nom du roi de ce genre ; c'est ainsi que son *Juif errant* qui passionna les lecteurs du *Constitutionnel* de juin 1844 à

<sup>66</sup> Maxime Du Camp, *Lettres inédites à Gustave Flaubert*, Edas, 1978, p.290. Mallarmé dit aussi dans l'article, *Hérésies artistiques. L'Art pour tous* : "Les *Fleurs du mal*, par exemple, sont imprimées avec des caractères dont l'épanouissement fleurit à chaque aurore les plates-bandes d'une tirade utilitaire, et se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M.Legouvé." Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p. 360.



juillet 1845 a contribué à faire passer le tirage de 3600 à près de 25000 exemplaires<sup>67</sup>. Beaucoup de gens ont commencé à s'abonner à ce journal, non pas parce qu'ils soutenaient sa position politique, mais parce qu'ils voulaient lire ce feuilleton. Il n'empêche que Sue n'était pas étranger aux débats sur les problèmes sociaux. Bien au contraire, c'était un militant intellectuel qui éduquait et guidait ses lecteurs ; c'est ainsi qu'en 1848, il adhéra au parti républicain socialiste et s'est présenté aux élections dans le Loiret, en vain ; puis, en 1850, il fut élu député de Paris ; et il s'exila en Suisse ou en Angleterre sous le règne de Napoléon III, qui se méfiait des hommes qui influençaient l'opinion publique. Bien qu'il fût le roi de la littérature populaire, ou plutôt parce qu'il l'était, il peut être considéré comme un maître à penser de l'opinion française. En revanche, les oeuvres de Pierre Alexis Ponson du Terrail(1829-1871) étaient un simple divertissement, n'avaient en apparence aucune teinte politique, bien que cette indifférence au problème social fût tout à fait conforme aux désirs du gouvernement. Bref, fournir des romans amusants et apolitiques, ouverts même aux incultes, a provoqué la multiplication du nombre des lecteurs par dix (de 25000 à 250000) ; cela s'est accompagné automatiquement d'une baisse de qualité de la littérature. Dans cette situation, les écrivains en sont venus ainsi à devoir affronter une majorité massive et anonyme ; et les vraies "belles lettres" sont devenues l'ennemi du peuple, prolongeant ainsi la tradition récente inaugurée par l'élitisme romantique. Ecrire sans savoir explicitement qui était récepteur et sans avoir d'opinion politique au moins en apparence : cette posture a commencé à être l'un des comportements des hommes de plume à partir de l'apparition du *Petit Journal*. En somme, l'époque des années 1860, où Mallarmé s'est mis à la création poétique et où il a connu ce que l'on appelle la Crise, est exactement celle où s'est inauguré ce nouveau type de journalisme qui visait la masse des ignorants.

Peut-on dire que Mallarmé avait peur en face de ce nouveau public, massif et anonyme ? Il s'agit de la peur d'être vu par un inconnu : les oeuvres de Mallarmé sont publiées sous son nom. Il est donc "connu" sans pouvoir connaître son public. Pour confirmer cette hypothèse, on peut évoquer ici la manière dont le poète français a reçu et perçu l'œuvre d'Edgar Allan Poe.

Les huit poèmes de Poe traduits par Mallarmé ont d'abord été publiés dans *La Renaissance artistique et littéraire* d'Émile Blémont en 1872<sup>68</sup> ; ensuite, l'éditeur Richard Lesclide a donné *le Corbeau* avec les illustrations d'Édouard Manet en 1875 ; puis, sous le titre général d'*Oeuvre poétique d'Edgar Poe*, ont paru les traductions,

<sup>67</sup> *Histoire générale de la presse française*, pp. 120-2.

<sup>68</sup> Cf. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.1754.



dans *la République des Lettres*, de Catulle Mendès du 6 août 1876 au 27 mars 1877<sup>69</sup> ; enfin, l'édition de luxe, *Les Poèmes d'Edgar Poe*, est sortie chez Edmond Deman en 1888 et son édition courante chez Léon Vanier en 1889. Or, Mallarmé s'était déjà intéressé à ce poète américain depuis le début des années 1860 ; dans la bibliothèque littéraire Jacques Doucet sont conservés trois volumes d'une anthologie poétique, titrée *Glanes* et datée de 1860, où plusieurs poèmes de Poe donnent lieu à un essai de traduction littérale<sup>70</sup>. Mais on ne sait pas quelle édition Mallarmé a consultée à l'époque. En fait, au moins 2 ans plus tard, il est sûr qu'il s'est référé aux livres que lui a laissés Eugène Lefébure, qui avait déjà essayé de traduire les poèmes de Poe :

Je reçois votre lettre à l'instant et comme je vois que vous tenez beaucoup aux poésies d'E. Poe, je m'empresse de vous répondre que je ne les ai plus ; je les ai remises précisément hier à Courtois qui part ce matin et doit vous les porter [...] Vous avez bien raison de publier ces poésies, elles sont fort belles, excepté *Al Aaraf* dont je n'ai lu que la moitié, mais qui ne m'a guère plu. Je crains que mon édition ne soit pas complète. [...] Il y a dans l'E. Poe que je vous envoie deux nouvelles qui n'ont pas été traduites et dont vous pourriez faire votre profit [...] Il y a aussi au commencement du premier volume une notice très détaillée sur E. Poe, elle est précisément de ce Griswold que Baudelaire traite de chien, tout en le pillant<sup>71</sup>. (Lettre datée du 9 avril 1862)

Étant donné la présence de la biographie par Griswold, on peut identifier cette édition à *The works of the late Edgar Allan Poe*, paru en 1853 aux États-Unis<sup>72</sup>. Cela permet de dire que Mallarmé est parvenu à consulter presque toutes les oeuvres principales de Poe en 1862.

Or, on trouve ces mots dans l'édition de Deman :

## NOTES SUR LES POÈMES

"Ces riens sont recueillis et publiés une fois de plus,  
"en vue principalement de les soustraire aux nom-  
"breuses améliorations auxquelles ils ont été soumis en  
"faisant à l'aventure "le tour de la presse". Je suis natu-

<sup>69</sup> Cf. *ibid.*

<sup>70</sup> *Glanes-1*, MNRMs1168: *A Hélène, Ulalume, À quelqu'un qui est dans le paradis, Annabel Lee, Eulaly[sic], Le Colisée* (fragment), *Corbeau, Lénore, Les Cloches*. Cf. *ibid.*, pp.789-820.

<sup>71</sup> Henri Mondor, *Eugène Lefébure sa vie — ses lettres à Mallarmé*, Gallimard, 1951, pp.169-170.

<sup>72</sup> Edgar Allan Poe, New York, Redfield, 1853.



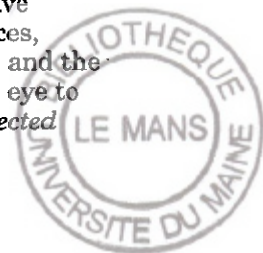
"rellement désireux que ce que j'ai écrit circule tel que je  
 "l'écrivis, s'il doit le faire aucunement. Pour la défense  
 "de mon propre goût, néanmoins il m'incombe de dire  
 "que je ne crois pas que rien en ce volume soit d'un  
 "grand prix pour le public, ou me fasse grand honneur.  
 "Des événements situés en dehors de toute maîtrise  
 "m'ont empêché de faire à aucune époque aucun effort  
 "sérieux dans un champ qui, en des circonstances plus  
 "heureuses, aurait été celui de mon choix. Pour moi la  
 "poésie n'a pas été un but qu'on se propose, mais une  
 "passion ; et il faut traiter les passions avec le plus  
 "grand respect ; elles ne doivent pas, elles ne peuvent  
 "pas être suscitées à volonté, dans l'espoir des chétifs  
 "dédommagements, ou des louanges plus chétives en-  
 "core, de l'humanité. E.A.P. <sup>73</sup>

Voilà la traduction de la préface du recueil de poésie, *The Raven and Other Poems*, publié d'abord en 1845<sup>74</sup>, puis réapparu dans l'édition de 1853 ci-dessus<sup>75</sup>. Cela signifie que Mallarmé l'a déjà lue au moins depuis le début des années 1860. Pourquoi Mallarmé l'a-t-il, en effet, traduite, encore que cette édition contînt quelques poèmes qui ne se trouvent pas dans son livre ? N'est-ce pas parce qu'il s'est soucié lui-même des "nombreuses améliorations" causées par "le tour de la presse" ? Bien qu'il y ait une différence entre la situation en France à l'époque mallarméenne et celle aux États-Unis dans la première moitié du siècle, ce que le maître du symbolisme met en question, c'est le fait que des intermédiaires altèrent l'intention originelle de l'écrivain. Dans le Nouveau Continent où le grand monde ne se développait pas encore comme en Europe, sans doute la presse, était-elle plus inculte ; ne respectait-elle donc pas trop l'honneur de l'auteur. Mais le journalisme américain et sa situation sont

<sup>73</sup> *Les Poèmes d'Edgar Poe*, Bruxelles, Deman, 1888, p.158. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.769.

<sup>74</sup> Edgar Allan Poe, *The Raven and Other Poems*, New York, Wiley and Putnam, 1845.

<sup>75</sup> Edgar Allan Poe, *op.cit.*, t. II, *Poems and tales*, 1853, p. iii: "PREFACE TO THE POEMS. / THESE trifles are collected and republished chiefly with a view to their redemption from the many improvements to which they have been sub-jected while going at random <<the rounds of the press.>> I am naturally anxious that what I have written should circulate as I wrote it, if it circulate at all. In defence of my own taste, nevertheless, it is in-cumbent upon me to say that I think nothing in this volume of much value to the public, or very creditable to myself. Events not to be controlled have prevented me from making, at any time, any serious effort in what, under happier circumstances, would have been the field of my choice. With me poetry has been not a purpose, but a passion ; and the passions should be held in reverence ; they must not at will be excited, with an eye to the paltry compensations, or the more paltry commendations, of mankind. E. A. P." Voir *Collected*



d'une importance secondaire pour nous ; et ce qui est plus essentiel ici, c'est le fait que le poète français a réagi fortement à cette préface, en la confrontant aux désordres arrivés en France dans les années 1860 à la suite de l'apparition du journalisme qui avait inauguré la vente à petits profits et en grande quantité. C'est pour cela que Mallarmé, qui s'inquiétait un peu trop à l'époque devant l'apparition de ses lecteurs anonymes, tenait à cette préface. En somme, Mallarmé était en train de vivre le temps de la crise de communication.

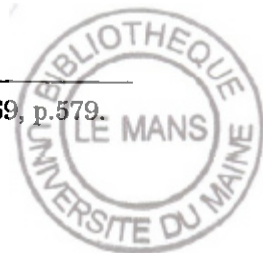
Quand le grand monde fonctionnait encore comme scène de la littérature, que l'on discutait les Arts dans les milieux privilégiés et que les belles lettres circulaient uniquement dans un espace dont tous les membres se connaissaient, en principe, de visage et de nom, les auteurs s'inquiétaient beaucoup moins du malentendu commis par leurs lecteurs. S'il y en avait, les premiers pouvaient aller chez les seconds, les corriger et se disputer avec eux ; et encore, si la conversation s'envenimait, le duel même pouvait être provoqué. Bien entendu, il était bel et bien possible qu'il y eût quelques-uns parmi les membres de cette société qui ne se rencontraient jamais de toute leur vie ; il n'en demeure pas moins que l'on croyait toujours habiter dans un espace où on pouvait se voir si l'on voulait, dans la mesure où on se trouvait dans le monde réservé aux classes particulières, privilégiées. Ce qui est mis en scène, ce n'est pas la rencontre réelle, mais la conscience que tous les membres possédaient le même horizon en commun, que les auteurs et les lecteurs vivaient tous au sein d'un monde fermé. C'est ainsi que dans la phrase : le moulin est la métaphore d'un dragon, ce qui est important, ce n'est pas l'existence même de ce monstre derrière cette figure, mais le fait que le système symbolique permet d'enrichir le discours et que la foi en l'autre monde se cachant derrière l'ici-bas peut féconder le territoire des lettres. Bref, les énonciateurs postulaient que les récepteurs se trouvaient à la portée de leur regard et de leur connaissance, même si cela était tout à fait virtuel : il s'agit de la Foi en un monde partagé avec les autres habitants des hautes sphères.

En revanche, d'après son *autobiographie*, si Mallarmé n'avait pas insisté sur le désir de succéder à Hugo, Baudelaire ou Poe, il aurait été fonctionnaire dans l'Administration de l'Enregistrement, la carrière à laquelle sa famille l'avait destiné<sup>76</sup> ; autrement dit, bien qu'il fût doué, il ne serait pas parvenu à se lancer dans le monde. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas né privilégié, et qu'il n'avait pas de prérogative en tant que lettré. Réaliser son rêve, c'est-à-dire prendre rang parmi les écrivains, cela était "trop compliqué pour être mis à exécution" ; mais, il a "longtemps essayé dans

---

*Works of Edgar Allan Poe* v.I, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1969, p.579.

<sup>76</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.584.





cent petits cahiers de vers", qui ont été, dit Mallarmé, confisqués<sup>77</sup>. Bref, il tenait toujours à la plume et faisait tous ses efforts pour devenir poète : d'abord, il avait dû convaincre ses grands-parents maternels qui voulaient lui imposer un travail à l'Enregistrement ; puis, il avait été contraint de trouver un autre gagne-pain, avec lequel il pourrait continuer parallèlement à faire des poèmes. Sinon, il serait resté toute sa vie à l'extérieur du monde des lettres, car il n'était qu'un simple petit bourgeois.

Ainsi, en gagnant sa vie au lycée, Mallarmé a entamé sa carrière de poète. D'après Antoine Compagnon, "il fut même le premier d'un nouveau modèle d'écrivain qui devait se répandre sous la III<sup>e</sup> République : le professeur-écrivain"<sup>78</sup>. Il considère qu'il est littérairement doué. Pourtant, qui connaît son talent ? Qui l'estime ? Qui l'apprécie ? S'il avait déjà fait partie du monde, il y aurait eu là quelqu'un pour le soutenir. Car il s'agit d'un milieu assez petit et fermé, où le niveau de culture des membres peut être plus ou moins exigé, présupposé et attendu. Malheureusement, il habite en province, se trouve tout seul dans son bureau et désire monter à Paris pour faire partie du milieu artistique. Mais dans la mesure où il n'est pas un descendant de famille privilégiée, et où il s'éloigne de la vie mondaine, même s'il réussit à faire un chef-d'oeuvre, qui saura en effet sa présence dans le monde ? Quelqu'un parviendra-t-il à le trouver chez lui ? Où peut-il trouver quelqu'un qui le soutienne ? Bien entendu, il a des amis, avec lesquels il correspond, et qui lui font des compliments. Mais, le problème, c'est qu'il ne sait pas s'ils sont sincères ou non<sup>79</sup>; d'ailleurs, la communication indirecte par la poste, la distance entre lui et ses amis, le temps d'attendre leur réponse l'impatientent énormément. Dans la vie en province, n'éprouve-t-il pas toujours un sentiment d'isolement et ne se demande-t-il pas souvent : qu'est-ce qui prouve mon génie ? Cette question le tourmente. Il a donc absolument besoin de l'amitié qui peut calmer son inquiétude et assurer sa confiance en lui-même ; autrement dit, il a soif de la parole de ses meilleurs amis, qui peut lui

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.585.

<sup>78</sup> Antoine Compagnon continue : "Jusque là, les écrivains, quand ils avaient fait des études, ce n'était pas à la faculté des Lettres (Mallarmé n'y est d'ailleurs pas passé non plus), mais plutôt à celle de Droit ou de Médecine, et en tout cas ils ne gagnaient pas leur vie dans les lycées et collèges". *La place des Fêtes : Mallarmé et la III<sup>e</sup> République des Lettres*, in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, 1999, pp.39-40.

<sup>79</sup> Mallarmé lui-même n'est pas toujours sincère. Par exemple, Voyons son avis sur *Calendau* de Frédéric Mistral. En août 1867, il écrit : "je reprenais votre beau livre [...] Aujourd'hui je profite d'une excessive fatigue, qui, par sa tension suprême, m'arrache aux tourments quotidiens, non pour vous parler de ce beau poème qui s'ouvre sur la vie de l'homme comme son décor sur la mer lointaine de Provence, mais pour vous serrer simplement la main, avec toute l'émotion que mes yeux fixes, quand je venais de vous lire, ont souvent plongée dans la rivière qui coule sous ma fenêtre vers ce Midi que vous êtes et que je regrette tant." Mais Mallarmé avait déjà écrit à Cazalis, le 14 mai : "J'ai lu ces temps-ci le poème de Mistral, que je n'ai pas lu, plus tôt, mais qui m'a semblé vraiment faible". Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, pp.364-5 et p. 346.



servir de fil d'Ariane dans le labyrinthe de ses angoisses. Bref, ce qui est mis en avant ici, c'est la problématique de la communication avec ses lecteurs. N'est-elle pas la vraie cause de sa Crise ?



## A la recherche des possibilités de Salut

S'il avait gardé toujours la Foi en Dieu, Dieu lui aurait donné le salut ; même si personne ne le comprend, dans la mesure où Dieu, croit Mallarmé, l'observe sans cesse, le poète se sent absolument en confiance : le Seigneur regarde tout le temps ce qu'il fait, entend toujours tout ce qu'il dit, sait aussi ce qu'il pense à tout moment et, bien entendu, a le pouvoir de juger la valeur de ses actes. En d'autres termes, même s'il ne se tient pas du tout au courant des autres d'ici-bas, dans la mesure où il garde la Foi et où Dieu en est témoin, la création même solitaire lui permet d'avoir le contentement, le bonheur et le salut. Bref, c'est là le secret du *CREDO*. On connaît, par exemple, l'anecdote de Blaise Pascal(1623-1662) : il s'agit de la "nuit de feu". Le 23 novembre 1654, il a fait une expérience d'extase mystique vers minuit pendant environ dix heures ; cela a décidé de sa seconde conversion. Après cette nuit, il a quitté définitivement la vie mondaine et s'est donné entièrement à Dieu. Le Père Guerrier, un domestique de la maison, a trouvé à sa mort un papier qu'enveloppait un parchemin plié, une copie fidèle de ce papier qui relate l'extase religieuse de cette nuit de la main de Pascal lui-même ; cet illustre défunt avait caché d'ailleurs ces deux pièces que l'on appelle le *Mémorial* dans la doublure de son pourpoint. Cela veut dire que toute sa famille, tous ses amis, tous les autres ont ignoré l'existence de ce texte de son vivant ; il le gardait toujours sur soi pour conserver le souvenir du feu qu'il a vu cette nuit sans mettre personne au courant. À part lui-même, Dieu seul connaît la présence de ces pièces qui est le signe de la pénitence de Pascal ; ce n'est donc pas la peine que les autres personnes connaissent sa fidélité : ce qui est le plus important, c'est la communication directe entre lui et son Maître. Celle-ci lui donne la confiance et le salut.

De son côté, un malaise indéfinissable hante le jeune Mallarmé qui a pris la décision de vivre comme professeur-écrivain et qui assiste à l'apparition des lecteurs massifs et anonymes. Pourquoi ? Parce qu'il n'est pas sein de la classe privilégiée où les membres se connaissent en principe et ont assez d'occasions de discuter directement, et qu'un lecteur quelconque que le poète n'a jamais rencontré peut interpréter son oeuvre n'importe comment : le malentendu est inévitable ; en plus, l'auteur n'a aucun moyen de le corriger. Il semble que le Ciel non plus n'ait pas l'intention de lui tendre la main ; bien au contraire, le ciel est méchant, comme le montrent ces vers : "De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le



poète impuissant qui maudit son génie / À travers un désert stérile de Douleurs"<sup>80</sup>.  
D'ailleurs, vers la fin des années 1860, il perd la Foi en Dieu. S'il en est ainsi, il n'est guère étonnant que le poète ait l'impression de se trouver dans l'impasse absolue. Cette situation, n'est-elle pas une cause de la Crise ? On peut donc dire que la Crise mallarméenne est celle de la communication entre le poète et Dieu, en même temps qu'entre l'auteur et ses lecteurs.

Si Mallarmé venait d'une famille fortunée, ou s'il parvenait à vivre aisément de sa plume, sa douleur de la Crise s'apaiserait. Il n'est cependant qu'un simple petit bourgeois ; le problème financier hante toujours le poète depuis sa jeunesse : en un mot, l'activité des lettres est difficilement compatible avec le gagne-pain. Après avoir convaincu ses grands-parents maternels, Monsieur et Madame Desmolins, il commence sa carrière de professeur-écrivain en novembre 1863. 22 ans plus tard, il écrit dans la lettre à Paul Verlaine(1844-1896) connue sous le titre d'*Autobiographie* :

Il y n'avait pas, vous le savez, pour un poète à vivre de son art, même en l'abaissant de plusieurs crans, quand je suis entré dans la vie ; je ne l'ai jamais regretté.<sup>81</sup>

S'il réussissait une oeuvre qui ravisse le lecteur des journaux, comme *Le Petit Journal*, il arriverait sans doute "à vivre de son art"; mais cela s'accompagnerait automatiquement de l'abaissement de la qualité "de plusieurs crans". De son côté, il ne le veut pas ; du reste, même s'il le faisait, son poème n'intéresserait pas la masse des gens : il se résigne, en effet, au fait que sa plume elle-même ne lui permette pas de gagner suffisamment sa vie. D'où ce "je ne l'ai jamais regretté." Néanmoins, cette parole exprime-t-elle vraiment son sentiment ? N'est-elle pas une sorte de désir de prouver ? Ne s'agit-il pas d'une rodomontade en face du grand poète Verlaine ? C'est qu'il faut faire attention au fait que ces mots ne sont pas complètement un courrier personnel, mais un article qu'a écrit Mallarmé, à qui l'auteur des *Poèmes saturniens* avait demandé des renseignements biographiques pour la notice des *Hommes d'Aujourd'hui* : il s'agit d'une autobiographie officielle. L'expression : "jamais regretté", ne trahit-elle donc pas le fond de son cœur ? N'est-il pas vrai qu'il a une petite ambition ? Si possible, ne veut-il pas gagner la vie avec sa plume ? Par exemple, encore qu'il dise dans cette lettre sur les écrits de l'anglais et de la mythologie :

<sup>80</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres I.*, 1998, p.14.

<sup>81</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p.585.



J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres et voilà tout (Dieux Antiques, Mots Anglais) dont il sied de ne pas parler : mais à part cela, les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n'ont pas été fréquentes.<sup>82</sup>

c'est sûr qu'il a rédigé sérieusement ces livres, dont il sied donc de parler ; comme les derniers chercheurs le soulignent, là se trouvent certainement le secret et le noyau des idées mallarméennes.<sup>83</sup> Il ne faut donc pas prendre ces mots à la lettre. En fait, il a voulu vivre de sa plume, comme le montre entre autres la lettre à Henri Cazalis datée du 15 janvier 1865 :

Je me suis mis sérieusement à ma tragédie d'*Hérodiade* : mais que c'est triste de n'être pas homme de lettres exclusivement !<sup>84</sup>

De toutes les façons, ce qui est important, c'est que dans la mesure où penser toujours au gagne-pain est le destin de notre professeur-écrivain, il est inexact de dire que le revenu produit par ses écrits ne l'intéresse pas.

Or, si ses poèmes réussissaient à acquérir énormément de lecteurs, la publication apporterait au poète non seulement beaucoup d'argent, mais aussi la renommée. Cela signifie d'ailleurs que s'achèverait la communication entre l'énonciateur et le récepteur. S'il en était ainsi, au lieu de Dieu, "ce vieux et méchant plumage" qu'il terrasserait, son public pourrait lui procurer le Salut. Il semble cependant que notre pauvre poète se résigne à l'apathie de la majorité des lecteurs sur sa poésie. Voyons, par exemple, la genèse de *L'Après-Midi d'un Faune*. Il a commencé cette oeuvre parallèlement à *L'Hérodiade*, comme le montre cette lettre à Henri Cazalis, datée du 15 ou 22 juin 1865 :

J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers : cette oeuvre solitaire m'avait stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes oeuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame. Quand tu

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.587.

<sup>83</sup> Cf. TAKEUCHI Nobuo, "De la notion de divinité chez Mallarmé — Un essai d'approche de la pensée mallarméenne —", dans *L'Étude de Langue et Littérature françaises* No.32, La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1978, pp.46-77. Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, pp.104-155.

<sup>84</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.220.



viendras, je crois que tu seras heureux : l'idée de la dernière scène me fait sangloter, la conception est vaste et le vers très travaillé. Je ne te dis rien de plus, et ne t'ai parlé de cela que pour m'en débarrasser. J'ajoute que je compte le présenter en Août au Théâtre Français.<sup>85</sup>

Et celle-ci à Eugène Lefébure, datée du 30 juin :

Je suis, depuis une quinzaine et pour quelque temps encore, en pleine composition théâtrale. Voilà qui vous surprend ? Moi, qui étais presque une ombre, donne la vie. Oui, je la donne. A force d'étude, je crois même avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sont servilement calquées sur le geste, sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connus, elle-même. Mon sujet est antique, et un symbole. Vous marchez de surprises en surprises, mais que je voudrais vous le montrer quand vous viendrez. Si je l'ai terminé ! Il n'y a pas quatre cents vers, mais vous savez ce que c'est pour moi ! Je compte porter cela à la *Comédie Française*. [...]

= Hérodiade, oeuvre solitaire, m'avait stérilisé : je la réserve pour les cruels hivers. Dans mon *Faune*, (car tel est mon héros) je me livre à des expansions aestivales que je ne me connaissais pas, tout en creusant beaucoup le vers, ce qui est bien difficile à cause de l'action.<sup>86</sup>

Et encore, celle-ci à Henri Cazalis, datée de juillet 1865:

Voici mes rêves. Pourvu que j'aie terminé dignement l'histoire de mon Faune ! Tu ne saurais croire comme il est difficile de s'acharner au vers, que je veux très neuf et très beau, bien que dramatique (surtout plus rythmé encore que le vers lyrique parce qu'il doit ravir l'oreille au théâtre), tu ne saurais croire comme il est pénible, et souvent impossible, de suivre sa pensée avec lucidité, par cette chaleur du midi, tantôt brûlante, tantôt étouffante, toujours victorieuse de la bête.<sup>87</sup>

Ces trois lettres expliquent que Mallarmé a conçu cette oeuvre comme une pièce de théâtre ; ces vers ont été originellement destinés à être représentés par un acteur et deux actrices se trouvant sur la scène : il a voulu que celle-ci fût créée à la Comédie-

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp.242-3.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp.244-6.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp.247-8.



Française. Par ailleurs, mettons en avant surtout l'expression : "je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre", dont tant de mallarméens ont parlé. Mais, qu'est-ce que c'est que ce "théâtre" ? Pour développer cette problématique, envisageons-la en plusieurs étapes. D'abord, il est évident que le poète tente d'adapter la poésie au drame. Puis, les tragédies classiques qui sont écrites en alexandrin et rimées et dépendent de l'art poétique, peuvent donc être considérées comme une série de poèmes, tandis que la poésie dont Mallarmé parle et qui se base sur la méthode conçue par lui-même sous une grande influence de Poe<sup>88</sup> est tout à fait nouvelle en ce sens qu'il présuppose une catégorie ou un topos pour la poésie elle-même à l'extérieur du théâtre : bref, la première est indépendante du deuxième ; et synthétiser ces deux genres d'art qui possédaient beaucoup en commun et qui, malgré tout, se sont divisés, voilà ce que le poète tente au travers de la création du *Faune* et *l'Herodiade*. Enfin, ce qu'il veut faire, ce n'est pas du tout une oeuvre qui est un poème en même temps qu'une pièce de théâtre, mais bien un type de poésie qui ne s'achèverait jamais sans la scène. Ce qui est mis en valeur ici, c'est en effet le lieu où s'incarnent ses vers : en somme, non seulement les alphabets inscrits sur le papier sont chantés par la voix des comédiens, mais aussi les rythmes des syllabes et des rimes sont exprimés par leur geste. Ne peut-on pas dire du reste que ce théâtre fonctionne comme le seuil qui fait communiquer l'auteur et son public ? Autrement dit, les corps humains sur les planches devraient être le moyen qui véhicule aux spectateurs ses oeuvres, et par là même son génie.

Mais, malheureusement, bien qu'il croie après un gros travail "avoir trouvé un vers dramatique nouveau", le comité de la Comédie-Française refuse son rêve, comme le montre la lettre à Théodore Aubanel datée du 16 octobre 1865 :

Les vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes.

J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir, pour le refaire librement plus tard, [...] <sup>89</sup>

Pourquoi le refuse-t-elle ? Parce que cette pièce manque de "l'anecdote nécessaire que demande le public" : il s'agit de l'action dramatique. D'abord, on trouve en effet que de Banville et Coquelin postulent l'incompatibilité entre l'intrigue qui plaît à la salle et ce qui intéresse les poètes ; et que Mallarmé lui-même se résigne à cette idée. N'est-ce

---

<sup>88</sup> Voir *ibid.*, p.206.



pas dire, en somme, que l'essence de la poésie existe loin du théâtre ? S'il en est ainsi, que faire des alexandrins et des rimes que présentent les vers des tragédies classiques ? Ensuite, on trouve aussi l'opposition entre le public et les poètes, soit entre l'anecdote et la poésie. Or on peut considérer que "le public" représente la masse de gens anonymes et incultes, et "les poètes", les initiés des belles lettres. Peut-on donc dire que la majorité s'occupe de l'action dramatique, et que la minorité, les *happy few*, la poésie. Rappelons-nous que la poétique mallarméenne consiste en cette expression : "*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*"<sup>89</sup>. Cela signifie que ce que le poète vise ici, ce n'est pas le contenu que les vers véhiculent, mais l'effet qu'ils produisent. Cet effet n'arrivera donc jamais, à lui tout seul, à satisfaire suffisamment la plupart de spectateurs. Ainsi, la poésie aboutit à une conception abstraite et devient un objet de culte pour quelques privilégiés, qui peuvent jouir de la haute et fine culture ; autrement dit, connaître mieux cet élixir des lettres devient comme la condition et le signe de l'appartenance au milieu des artistes ; on peut dire encore que le génie de la plume cesse de se succéder de père en fils, mais se met à dépendre du goût pour cette poésie. N'est-ce pas que cette idée pénétra bel et bien la société française à la fin du 19<sup>e</sup> siècle ?

De toutes façons, le fait est que ce refus par la Comédie-Française a privé Mallarmé de l'occasion de communiquer directement avec ses lecteurs : au théâtre, il aurait vu ses vers s'incarner dans les corps des comédiens sur la scène ; il aurait possédé un espace et un temps en commun avec les spectateurs par le canal de la représentation de sa pièce. Mais malheureusement, son rêve est repoussé ; il met son sujet dans un tiroir ; il se renferme sur lui-même dans sa maison provinciale. Dans la mesure où il n'a pas le moyen de rencontrer directement le public, il n'a plus qu'à se cloîtrer chez lui et qu'à correspondre avec ses amis lettrés par la poste. Notons par ailleurs que vers la fin des années 1860, il perd la Foi en Dieu, qui lui aurait procuré le Salut. Ainsi, il en vient à se trouver coincé dans une impasse absolue.

Sa crise serait moins grave s'il héritait d'une belle fortune ; même sans cela, une grande vente de ses écrits lui apporterait de l'argent, qui pourrait apaiser la difficulté de sa vie. Même si la vente était petite, la publication de son recueil augmenterait sa renommée de poète ; soit, la représentation de sa pièce lui offrirait l'occasion de rencontrer directement son public dans une salle ; sinon, au lieu de cela, la communication avec Dieu sans intermédiaire pourrait aussi lui fournir une issue : un être absolu connaissant l'existence de son chef-d'oeuvre lui permettrait de se cloîtrer complètement chez lui sans souci, et d'avoir la conviction qu'il est un des élus, même

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.253.



sans que personne ici-bas soit tenu au courant de sa présence. Voilà la signification de la Foi. Ou encore, une oppression par l'autorité — comme Baudelaire, condamné à 300 francs d'amende et forcé de supprimer six poèmes à la publication des *Fleurs du Mal* de 1857 — pourrait être un signe de son importance littéraire, de son génie. Toutefois, ni la politique, ni la police, ni l'Église ne s'inquiètent de ses poèmes blasphémateurs. Car notre poète n'est pas un homme important et n'est qu'un simple petit bourgeois.

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.206.



## La reconnaissance de l'amitié

Après avoir terrassé Dieu en 1867, Mallarmé en vient à être de plus en plus coincé dans un cul-de-sac spirituel ; or il est en voie de guérison vers le début des années 1870. Mais, pourquoi va-t-il mieux ? Comme raison, Bertrand Marchal insiste sur la découverte de Descartes et de son *Discours de la méthode* en 1869. De notre côté, au lieu du *Cogito*, nous allons parler d'une autre problématique : il s'agit de l'amitié du poète avec ses amis. On va voir donc encore une fois les expressions que l'on a déjà citées en partie ; d'abord, il dit dans la lettre à Théodore Aubanel, datée du 16 juillet 1866 :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j'ai travaillé toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'un oeuvre magnifique. Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Casette spirituelle. A moi maintenant de l'ouvrir en l'absence de toute impression empruntée, et son mystère s'émanera en un fort beau ciel. Il me faut vingt ans, pendant lesquels je vais me cloîtrer en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis.<sup>91</sup>

Il est très raisonnable que Bertrand Marchal qui se concentre sur l'expression : "je vais me cloîtrer en moi", développe son argumentation en maniant les expressions, "l'auto-réflexivité" et le "repliement sur soi"<sup>92</sup> ; et notons encore que cette problématique peut se lier à une autre : l'autonomie de l'oeuvre d'art. Bref, ce qui est mis en scène, c'est l'idée qu'en rejetant l'extérieur en tant que Dieu, et en refermant le poème sur lui-même, le poète réussit à concevoir la nouvelle poésie que l'on peut appeler aussi la fiction, ou le "Glorieux Mensonge", consistant purement en des effets

<sup>91</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.312.

<sup>92</sup> Bertrand Marchal, op.cit., 1988, pp.76-7: "C'est par la poésie, et non par quelque avatar de l'Esprit hégélien, que Mallarmé veut retrouver la constitution logique de l'univers et la loi du développement humain. Encore faut-il comprendre que cette corrélation de la poésie et de l'univers ne passe pas par une ouverture maximale de la poésie sur le spectacle de l'histoire et du monde, à la façon de la *Légende des Siècles* ou de la *Bible de l'Humanité*, mais au contraire par une recherche paradoxale de l'auto-réflexivité. De la même façon que le poète, au niveau de la pure sensibilité, est arrivé à l'idée de l'univers non pas en scrutant désespérément le livre du monde, mais dans le moment même où son moi en crise se vouait, comme celui d'Hérodiade, à la plus solitaire des réclusions, c'est par une semblable logique de clôture et de repliement sur soi qu'au niveau symbolique cette fois, la poésie, libérée du « Rêve et du Hasard », peut se concevoir comme le microcosme spirituel de l'univers."



de langage<sup>93</sup>. Mais, s'il était vrai qu'il se retirait complètement dans son esprit interne, son malaise n'a-t-il pas produit une auto-intoxication ? Même si son moi, recherchant une solution, aboutissait dans l'âme qui est le trésor inconscient des "divines impressions [...] qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges"<sup>94</sup>, son stress n'aurait-il pas absolument besoin d'une issue où s'évacuer ? Il est certain qu'en atteignant les profondeurs de son propre esprit, il peut toucher la mémoire de l'être humain, la plus ancienne et commune en nous. Pourtant, dans la mesure où le *Cogito* est la pensée de la première personne du singulier, la même découverte de l'inconscient peut-elle résoudre parfaitement sa Crise ? Est-il vrai qu'aucune caution extérieure ne soit nécessaire au poète ? De notre côté, soulignons les mots voisins : "renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis". Ceux-ci ne permettent-ils pas de dire que Mallarmé ne s'est pas cloîtré absolument en son moi, mais qu'il a voulu rester lié au monde extérieur ? Il s'agit du lien avec ses amis, donc de l'amitié. Ensuite, voyons l'autre lettre à Cazalis datée du 19 Février 1869 :

Je pourrais te dire [...] que le simple acte d'écrire installer[sic] l'hystérie dans ma tête, ce que je veux éviter[sic] à toute force pour vous, mes chers amis à qui je dois un Livre et des années futures[sic] [...] <sup>95</sup>

Il est sûr que ce "Livre" très connu est le résultat du travail de toute sa vie et peut être identifié à l'"oeuvre magnifique" dont il a jeté les fondements durant l'été 1866, comme le montre la lettre citée plus haut. Ces mots qu'il "doit" ce Livre à ses amis signifient en effet que celui-ci ne se renferme pas du tout sur lui-même ; bien au contraire, il est lié à un monde extérieur, consistant en ses amis-lecteurs. Autrement dit, bien que le poète tente d'être fermé au grand public, anonyme, il veut rester ouvert à ses camarades des belles lettres.

Bien entendu, il avait déjà des amis ; mais il communiquait avec eux par la poste, car il vivait en province. Ce dont il a besoin du fond du coeur, c'est donc d'une scène où ils puissent discuter ensemble, et où se trouvent beaucoup de tableaux et de livres : il ne peut s'agir que de Paris. Il veut donc monter à la capitale, comme le montre la lettre à Victor Pavie, datée du Février 1866 :

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp.77-8: "Dieu, absent de l'univers, s'absente aussi du poème, qui devient le lieu privilégié d'une liturgie de l'immanence où le sens, rejetant toutes les cautions extérieures et les illusions réalistes, n'est plus en définitive qu'un effet de langage, ou qu'un « mirage interne des mots mêmes »."

<sup>94</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p. p.298.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.425.



Entré dans un lycée, grâce à quelques mots d'anglais appris à Londres, uniquement parce que la vie d'homme de lettres n'assurait pas l'existence de ma femme et d'une charmante petite enfant, je n'ai aucune ambition d'avancement dans une carrière qui n'en est pas une pour moi, sérieusement, et, satisfait d'un intérieur où je puisse rêver, surtout si les croisées donnent sur un magnifique horizon comme celui du Rhône, je m'abstrais et m'isole dans le travail. Paris seul, où sont mes amis, des tableaux, et des livres, pourrait me faire abandonner mon exil indifférent.<sup>96</sup>

Le métier de professeur de lycée, qui permet au poète d'entretenir sa famille, l'ennuie énormément ; il le fait, non pas parce qu'il l'aime, ni qu'il a de l'aptitude pour cela, mais parce qu'il n'a pas d'autres moyens de gagner son pain. D'ailleurs, à Tournon où il habitait à l'époque, il n'a rien trouvé qui l'intéressait sauf le paysage de la nature comme "celui du Rhône" ; et les visites de ses amis sont rares. C'est pour cela qu'il s'ennuie de plus en plus : c'est qu'il est coincé entre le travail fait sans goût et la vie provinciale. En ce qui concerne les autres villes, la situation est toujours pareille : Besançon ou Avignon ne lui ont pas du tout plu non plus. Dans un tel environnement, il n'y a qu'à rêver, à s'abstraire, à s'isoler à l'intérieur, à s'adonner au travail poétique. Ainsi, il pense tout seul, et écrit ses poèmes, prisonnier de la mélancolie entre quatre murs. On peut dire que cette pièce est le symbole de son *Cogito*. Dans ce sens, il est certain qu'il se cloître absolument en lui-même. Mais, dans un autre sens, il est vrai qu'il cherche toujours une issue vers l'extérieur. Ce qui peut la procurer au poète, c'est de déménager à Paris ; il n'y a pas d'autres moyens. Toutes les villes à l'exclusion de la capitale ne lui valent donc qu'un exil indifférent. Il veut échapper à la vie campagnarde ; et il fait des démarches pour rejoindre le monde citadin, comme le montrent plusieurs lettres.

Voyons-les chronologiquement. Le 19 septembre, Mallarmé a obtenu le certificat d'aptitude pour l'enseignement de l'anglais ; et il voulait avoir un poste dans une ville proche de Paris, d'après la lettre au Ministre de l'Instruction publique, datée de la mi-septembre 1863 :

Admis, cette année, à l'examen exigé pour l'Enseignement des Langues Vivantes dans les Lycées, je vous sollicite de votre Excellence la faveur d'être chargé du cours d'Anglais dans un Lycée, et, particulièrement, je désignerais au choix de

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.283.



Votre Excellence, si la chaire d'anglais y était vacante, le Lycée de Saint-Quentin.<sup>97</sup>

Contre son voeu, le 3 novembre, il a été nommé chargé de cours au lycée de Tournon ; et le 6 décembre, il a emménagé 19 rue de Bourbon. Mais, cette ville l'a lassé tout de suite ; et il s'est mis à avoir envie de déménager dans une ville plus civilisée ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Henri Cazalis, datée du 30 mars ou 6 avril 1865 :

Pourtant nous avons eu, hier, une lueur d'espérance. Le vieux docteur qui nous soigna, pour rien presque, rue des Saints-Pères, est resté notre ami. Cet excellent vieillard, ayant appris, par mes compliments de bonne année, que nous languissons dans une contrée sauvage, a été voir un des ses clients qui est un des gros bonnets de *mon* ministère, et a intercédé pour moi. Il lui a été dit que, trop nouveau pour un avancement, je pouvais cependant avoir aux vacances une ville civilisée où serait un collège semblable au mien. Je vais donc demander, près de Paris, Évreux ou une suppléance à Versailles, et, si cela ne se peut, loin, Avignon ou, au moins, Grenoble.<sup>98</sup>

Et, il a sollicité le Ministre de l'Instruction publique de le nommer à un poste à Sens dans la lettre du 6 juillet 1866:

Un motif qui me guida dans le choix de la carrière de l'Enseignement, fut, après le désir de remplir ses fonctions, la possibilité entrevue de vivre près de ma famille à *Sens*. J'ai passé, comme professeur d'Anglais (muni du certificat d'aptitude), trois ans à *Tournon*, séjour dont le climat vif et variable menace enfin d'altérer ma santé, excellente tant que je fus dans ma famille.

Je viens, obligé pour ma santé de solliciter un changement de résidence, demander à Votre Excellence si je ne pourrais obtenir *Sens*, qui, dans le cas d'un autre déplacement, demeurerait mon voeu, et, accordé, me fixerait pour tout le temps que Votre Excellence daignerait me maintenir.<sup>99</sup>

Ainsi, il a demandé un changement de résidence, en prétextant que "le séjour de Tournon pendant la saison froide" était devenu, "par le voisinage du Rhône et les

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.149.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp.233-4.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.314.



vents violents, dangereux<sup>100</sup> pour sa santé. Toutefois, son souhait ne s'est pas réalisé ; bien qu'il ait réussi à quitter Tournon, il a été nommé à Besançon, comme le montre la lettre au Ministre de l'Instruction publique, datée du 28 Octobre 1866 :

J'ai l'honneur d'adresser à Votre Excellence l'expression de ma reconnaissance pour l'arrêté par lequel Elle vient de m'appeler au Lycée de Besançon en qualité de chargé de cours d'Anglais.<sup>101</sup>

Le 26, il s'est installé 36, rue de Poithune. Mais, cette ville aussi était néfaste pour sa santé ; c'est ainsi qu'il dit à Henri Cazalis, le 14 mai 1867 :

Je souffre toujours beaucoup de la poitrine, non qu'elle soit attaquée, mais elle est d'une horrible délicatesse, qu'entretient le climat, noir, humide et glacial, de Besançon. Je veux quitter cette ville pour le Midi [...] Cela est nécessaire, car je mourrais d'un second hiver à Besançon. Malheureusement, je n'aurais pas l'argent d'aller à Paris, vivant très-misérablement, ici, où tout est fort dispendieux, même les côtelettes.<sup>102</sup>

Heureusement, il a réussi à être nommé au lycée d'Avignon, comme le montre la lettre au Ministre de l'Instruction publique, datée du 6 Octobre 1867 :

elle [Votre Excellence] vient de m'appeler, sur ma demande d'un climat plus favorable à ma santé, au Lycée d'Avignon.<sup>103</sup>

Et le 12, il s'est installé 8, place Portail-Matheron. Il ne s'est cependant pas refait une santé même dans le Midi ; c'est ainsi qu'il a dit à Henri Cazalis, le 18 Juillet 1868 :

Je suis encore trop la proie de mon malaise nerveux [...]<sup>104</sup>

et, le 7 Janvier 1869 :

je suis toujours sous l'influence de ma crise la plus funeste : je me démène, à tâtons.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.326.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.327.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp.343-4.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.370.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.390.



Ainsi, comme on l'a déjà vu, ce qu'il appelle son "hystérie" l'a troublé au point qu'il en est venu à ne pas pouvoir mettre la main à la plume lui-même et à demander à sa femme d'écrire sous sa dictée.

Le 6 Décembre, il a donc sollicité un congé au Ministre de l'Instruction publique sous prétexte de sa mauvaise santé, en même temps qu'il lui est venu l'idée de préparer une thèse de linguistique :

J'ai l'honneur de vous demander d'urgence, jusqu'à la fin de l'année scolaire 1869-70, un congé, que motive le mauvais état actuel de ma santé.[...]

Si je résigne en ce moment la partie active du concours qu'accepte de moi l'Université, je suis dans l'intention d'employer à la préparation d'examens, qui m'attachent à elle davantage, le temps que je ne puis lui consacrer autrement ; et d'affermir de la sorte, par le repos et l'étude, à la fois ma santé et ma position.

Dans ces circonstances, Monsieur le Ministre, et mes ressources personnelles de père de famille n'atteignant pas un quart du traitement auquel je me vois obligé de renoncer, j'ose prier Votre Excellence qu'elle veuille bien me conserver, pendant la durée de mon congé, la portion de ce traitement qu'Elle jugera convenable.<sup>106</sup>

Il a réussi à avoir un traitement de mille francs et un congé du 21 janvier au 30 septembre 1870, et celui-ci sera renouvelé jusqu'en septembre 1871. En en profitant, il avait l'intention d'obtenir la Licence et le Doctorat, qui lui permettraient d'avoir un poste à l'Université. Il n'y a pas de doute que cette étude se lie profondément à sa propre poétique, celle qu'il était précisément en train d'élaborer<sup>107</sup>, mais elle peut être aussi un prétexte pour fuir son travail au lycée. Ayant du mal à concilier ses tâches d'écrivain et de professeur, il se démenait pour trouver une solution ; or un poste universitaire pourrait sans doute résoudre son problème.

De toute façon, il avait envie de quitter le lycée, comme le montre la lettre à Eugène Lefébure, datée du 20 Mars 1870 :

Maintenant tant de choses ont été interrompues par un petit cours d'Anglais que je fais tantôt à de jeunes personnes, tantôt à des jeunes gens, dans une salle

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.417.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pp.454-5.



de la ville ou à la maison. Cela me donne plus de cent cinquante francs, en pièces de cent sous, chaque mois. Si cela pouvait continuer, avec quatre cents francs du bureau de tabac que possède Marie à Arles, rente annuelle, nous serions à l'abri du besoin : sinon, j'ignore ce que nous ferons, mais je ne rentrerai pas au Lycée. Écrasement pour écrasement, j'aime mieux succomber sous ma pensée ; je puis même échapper à ce dernier, pas à l'autre.<sup>108</sup>

Il ne faisait plus de cours au lycée ; mais, dans la mesure où il enseignait l'anglais ailleurs, il n'avait pas cessé complètement le travail. Cela signifie que ce qu'il désirait vraiment, c'était de quitter le lycée ou de partir d'Avignon : bref, il recherchait un autre mode de vie comme professeur-écrivain, qui serait plus facile. Toutefois, un an était insuffisant pour le trouver ; il a donc demandé encore la prolongation de son congé ; c'est ainsi qu'il écrit au Ministre de l'Instruction publique, le 25 Juillet 1870 :

Ma santé, fort affaiblie à cette époque par les devoirs de l'Enseignement, s'est sensiblement améliorée dans le repos et la préparation tranquille d'exams universitaires ; mais elle est, à mon regret, loin encore de me permettre de reprendre mon service.

Je sollicite de Votre Excellence la prolongation de mon congé pendant l'année scolaire 1869-70 ; [...] j'ose vous, prier [...] de ne pas me retirer les quelques ressources dont il m'a été permis de jouir pendant cette première partie de mon congé.<sup>109</sup>

Il a encore réussi à l'obtenir. Il semble cependant que ses études n'aient pas bien avancé, probablement à cause de la guerre contre la Prusse à partir du 19 juillet 1870 et de la naissance de son fils Anatole le 16 juillet 1871. En dépit de cette situation difficile, il s'est mis à envisager de déménager à Paris. Notons par ailleurs qu'il dit à l'époque : "je vois les difficultés particulières que j'éprouve, et par quelles ruses régulières triompher de l'empêchement qui m'a accablé ces dernières années"<sup>110</sup> ; comme on l'a déjà vu, une de ces ruses les plus importantes était de prendre la décision de faire des poèmes en visant non pas le public anonyme mais ses amis<sup>111</sup> ; et

---

<sup>107</sup> Cf. ODE Atsushi, "Une linguistique de poète : Mallarmé — Autour de « Notes sur le langage »", *L'Étude de Langue et Littérature françaises*, No.80, La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 2002, pp.63-75.

<sup>108</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, pp.467-8.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.482.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.493.

<sup>111</sup> Les autres ruses sont la création d'*Igitur* et le projet de sa thèse; c'est ainsi qu'il dit à Henri Cazalis, le 14 Novembre 1869: "c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance,





cela nécessite donc d'établir sa résidence à la capitale. De leur côté, les amis, Mendès, Cazalis, Augusta Holmès, l'aideront à trouver une place à Paris, comme le montre la lettre à Mallarmé de Mendès, datée du 26 février 1871 :

Ce commis vient dans le but de vous sonder sur la place que vous pouvez occuper, grâce à votre connaissance de l'anglais, soit dans la maison même, soit dans un lycée de Paris, soit à Londres. (Mais vos amis vous prient d'opter pour une place à Paris.)<sup>112</sup>

Mais, avant que ce vœu se soit réalisé, une expérience affreuse va lui arriver : il s'agit de la mort de son meilleur ami. Cet événement lui apportera pourtant une belle occasion d'obtenir le poste dont il rêve à Paris et un coup de pouce qui le fera sortir définitivement de sa Crise : contre la rançon de ce deuil, le poète aura une issue vers une nouvelle vie.

---

son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte) je suis guéri ; *similia similibus*."(*Ibid.*, pp.451-2) ; puis, le 31 Décembre 1869, à Cazalis: "je m'étais initié à des études (de linguistique), mon refuge au cas échéant. Puis pour maintenir la machine, j'ai quitté la fainéantise excédante du Lycée, stupeur quotidienne et secours de mon mal, [...] Ne t'effraie pas; l'étude n'est que l'humble servante de l'Imagination, elle collabore indirectement à mon conte interrompu[*Igitur*]; et, si j'en ai la force, me laisse entrevoir les résultats possibles de la Licence et du Doctorat."(*Ibid.*, p.457.) ; ou encore le 20 Mars 1870: "J'avais donc songé, quand ma débilité m'a contraint à demander un congé, à profiter de ce repos pour refaire un peu ma vie, et santé et carrière. Dans ce dernier but, je devais préparer un examen de licence ès-lettres et envisager une possibilité de thèses de doctorat. Pour ne faire qu'un effort du tout, j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant, du reste, que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse."(*Ibid.*, p.466.)

<sup>112</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance I*, Gallimard, 1959, p.341.



## La mort d'un ami et le déménagement à Paris

On connaît bien la Crise de Mallarmé dans les années 1860 ; les chercheurs accumulent les thèses sur les causes de cette crise et essaient d'expliquer pourquoi et comment le poète a réussi à en sortir. Mais, dans beaucoup de cas, ils se battent avec cette problématique en se focalisant sur son *Cogito*, le mot-clef étant bien entendu l'Absolu. Ils pensent que le poète tentait de rechercher la beauté suprême dans la solitude, c'est à dire sans aucune relation au monde extérieur ; autrement dit, il créait sa poésie en s'enfermant chez soi. Ils n'ont pas tort. Mais, nous venons, pour notre part, de constater que le lien entre le poète et sa société est important dans la quête de sa nouvelle poétique ; et que l'apparition du grand public a joué un grand rôle dans la découverte du Néant par le poète ; ce processus peut en effet se résumer en ces mots : d'abord, les lecteurs sont devenus vides dans le sens où ils forment une masse anonyme et ensuite, ce vide s'est reflété dans l'esprit de Mallarmé. Nous avons remarqué d'ailleurs qu'en se battant contre cette maladie nerveuse, le poète a essayé de quitter le travail au Lycée, de trouver un autre moyen de gagner sa vie dans la capitale.

Et pourtant, au début du 1871, avant que le poète ait déménagé à Paris, un autre Néant l'a frappé brusquement : il s'agit de la mort de son meilleur ami, Henri Regnault, décédé lors de la guerre contre la Prusse. Dans la mesure où son corps est resté sur le champ de bataille, on peut dire que sa présence est devenue tout à fait vide. Ce qui est d'ailleurs plus intéressant, c'est que cet ami n'est pas mort comme une personne ayant pour identité Henri Regnault, mais comme un soldat national, inconnu. Cela permet en effet de dire que la problématique, la peur du poète provoqué par l'apparition du public de masse et anonyme qui le hantait et se développait dans son imagination dans les années 1860, s'est matérialisée dans le corps de son ami, décédé au début des années 1870. Cette affaire douloureuse a provoqué en lui un déclin : la fiancée de cet ami a aidé le poète qui voulait trouver un poste à Paris. Or, nous vérifions ici notre hypothèse : en dehors de la lecture de Descartes, l'installation à Paris et la relation directe à ses amis lui donneront un remède définitif. Nous allons donc examiner cette partie de sa biographie.

Parmi ses amis les plus chers, Mallarmé comptait le peintre Henri Regnault qui avait obtenu le Prix de Rome en 1866. Or le 19 janvier 1871, Henri Regnault meurt à la bataille de Buzenval, dans les derniers jours de la guerre contre la Prusse. Le 2 Février 1871, Mallarmé écrit à Henri Cazalis :



J'apprends, par un journal, ce matin, la fatale nouvelle. Notre pauvre Henri, mort !

Tu sais par toi, en ce moment, comme la blessure faite à notre affection est durable. Et que de révoltes !

Voilà cinquante ans de vie aimante et glorieuse, et toute la profonde pensée d'une jeunesse qui la prépara !

Et ne fût-ce pas lui (cet être exquis) comme ce premier vide parmi nous, qui savons maintenant ce qu'est perdre un ami, devient une souffrance inconnue !

Tu sais, d'après les quelques lignes relues, que son corps même est perdu, enfoui parmi des dépouilles de soldats. Veux-tu, cher, l'ensevelir au moins dans les plis de notre meilleure pensée ; lui dédier, à nous deux, certaines pages qui disent ce qu'il n'aura pas fait ? Je songeais à cela tout à l'heure. (Nous nous entendrions, si tu le veux, pour nous diviser le pieux et fraternel devoir.)

Pour Henri, pour lui, je suis heureux de penser que de nombreux coeurs se désolent en ce moment et ne seront jamais oublieux. Je doute que quelqu'un ne l'ait pas aimé.<sup>113</sup>

Constatons entre autres qu'il met en scène l'amitié entre trois personnes, Mallarmé, Cazalis et Regnault. Stéphane dit qu'au milieu d'eux la place d'un ami est devenue vide ; cela signifie non seulement que Henri est mort, mais que son corps n'a pas été retrouvé et que son nom aussi s'est perdu ; ils ne savent même pas où on l'a enterré : cela veut dire qu'il est décédé non pas comme Henri Regnault, mais comme soldat inconnu, dont la mémoire funéraire collective formera l'une des bases de l'État-Nation à travers l'époque de la IIIe République. On peut donc dire que sa mort est tout-à-fait impersonnelle. Or, rappelons-nous que le poète a écrit en 1866 dans la lettre citée plus haut que "Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière Casette spirituelle"<sup>114</sup>. Le pauvre Henri est-il parvenu à trouver son secret ? N'a-t-il pas succombé à mi-chemin dans ses recherches ? Son corps a disparu ; sa vie est restée inaccomplie : jamais il n'a ressuscité, ni atteint son secret. De son côté, Stéphane a réussi heureusement à ressusciter, après avoir été comme mort, vide et impersonnel vers la fin des années 1860 : il a donc atteint le sien. C'est pour cela qu'en ressentant le deuil, Mallarmé propose à l'autre Henri de s'occuper tous les deux ensemble de parachever la vie d'Henri : cela veut dire qu'ils tentent à la place du mort de trouver son secret et

<sup>113</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.490-1.



s'engagent à l'ensevelir dans les plis de leur mémoire. Car, tel est le devoir des survivants. C'est ainsi qu'il continue dans la lettre suivante à Henri Cazalis, datée du 3 Mars 1871 :

D'abord et toujours un serrement de main douloureux. Non, cher ami, ne désespère pas de toi. Il n'y a qu'un moyen de venger notre frère, de faire que le crime ait été moins irrémédiablement accompli. N'est-ce pas de l'incarner dans nos natures différentes ? Et cela se peut ! Je t'assure que, moi-même, je commence, avec cette pensée, qui aide prodigieusement et — c'est bien simple, — vivifie.

Mais il veut donc aussi, avec notre vie, influencer notre existence, le pauvre enfant. Il est exquis à l'infortunée jeune fille d'avoir entrevu cela.

Tu sais que j'ignore tout, mon ami. Comment a-t-il été tué ? Je crois que c'est une balle, que je reçois en plein coeur à des heures inattendues, accompagnée d'un jaillissement de larmes.

Je n'ai d'autre consolation que de songer que l'horrible première émotion est durable et que le moment où j'ai appris notre malheur demeurera le même pendant les années.

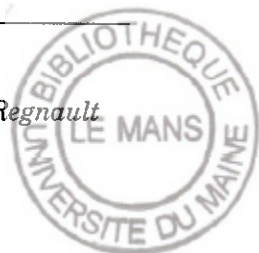
Ainsi, nous pouvons presque causer de nous. Tu me diras tes grands projets, *qui seront*. Moi, me voici. Un suprême hiver d'anxiétés et de lutte, cette dernière contre la vraie et bonne misère qui, enfin, en me promenant par la nuque (tu vois, il y avait encore un peu de névrose mêlée,) à travers tout ce qui n'est pas ma vocation, m'a fait, déjouée, en une seule fois, épuiser les vilenies et les mécomptes des choses extérieures.<sup>115</sup>

Il faut, dit Stéphane, absolument venger Henri qui a été tué. Cela ne nécessite cependant pas du tout d'attaquer les prussiens militairement, mais de dédier des pages à leur ami. Et encore, cela ne signifie pas forcément de rédiger un livre qui explique ce qu'était ou serait ce jeune peintre, mais de réaliser respectivement leurs propres projets : en faisant leurs oeuvres, il faut incarner leur frère dans leurs écrits, soit dans leur mémoire. Autrement dit, même là où on ne trouve pas le nom de ce peintre<sup>116</sup>, s'exerce son influence : désormais, Henri est omniprésent dans les plis de leurs livres. Bref, il devient impersonnel dans les écrits de ses amis ; on peut dire

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pp. 495-6.

<sup>116</sup> Au fait, un an après sa mort, Mallarmé a rédigé l'article, *L'anniversaire de la mort d'Henri Regnault* qui a apparue dans le *National* du 23 janvier 1872.



encore que sa mort a éternisé sa vie, comme le montre la lettre à Cazalis, datée du 23 avril 1871 :

Car tu comprends, cher ami, tout nous dit de nous réunir. Même l'Absent ; celui qui revivra beaucoup avec nous deux. Je ne m'afflige pas, vraiment, de penser qu'Henri s'est sacrifié pour la France, et que celle-ci ne soit plus. Sa mort a été plus pure. Il y aura eu plus d'Éternité que d'Histoire dans cette unique tragédie.<sup>117</sup>

Il est décédé et complètement disparu ; pourtant sa mémoire reste toujours chez ses amis, Henri et Stéphane ; même après leur mort, il se présente impersonnellement dans leurs oeuvres. Bref, leurs oeuvres deviennent le tombeau d'Henri Regnault.

Notons d'ailleurs que cette "infortunée jeune fille" est la fiancée d'Henri Regnault, Geneviève Bréton, qui est petite-fille du fondateur de la librairie Hachette. Elle aide ses amis qui font une démarche pour le poète, en exigeant de son père qu'il s'occupe de trouver une place au poète à Paris. Car Stéphane est le meilleur ami de son fiancé, Henri, et qu'elle sait l'affection que son bien-aimé lui portait. Grâce à elle, il réussira à s'installer à la capitale ; il est donc redevable à la mémoire de son ami décédé, Henri Regnault, d'avoir pu établir sa résidence à Paris. Voici la lettre de Cazalis à Mallarmé, datée du 26 février 1871 :

Voici la raison de ma lettre : Henri était fiancé à Mlle Bréton, la petite-fille d'Hachette. Elle a su l'affection qu'Henri te portait. Mlle Holmès, Clairin, moi lui avons parlé de toi. Elle voudrait te trouver une position à Paris et la trouvera. Mais que veux-tu ? Quel travail te pourrait convenir ? Voilà ce qu'elle m'a d'abord demandé et je n'ai pas su que répondre. Son père est l'un des propriétaires de la maison Hachette. Elle connaît beaucoup Jules Simon...<sup>118</sup>

Et la lettre à Mallarmé de Mendès, datée du 26 février 1871 :

Afin que vous ne soyez pas étonné, sachez ceci : Mlle Geneviève Bréton était la fiancée d'Henri Regnault. C'est elle qui a exigé de son père qu'il s'occupât immédiatement de vous. Vous avez été recommandé à Mlle Bréton, à titre d'ami

<sup>117</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.509.

<sup>118</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance I*, 1959, p.338.



de Regnault [...] En somme, c'est à la mémoire d'Henri Regnault, à elle seule, que vous serez redevable de ce qui pourra vous arriver d'heureux en ceci...<sup>119</sup>

Ainsi, l'amitié lui ouvrira la voie de la capitale.

En un mot, le deuil de son ami lui laisse deux choses : la possibilité de déménager à Paris, et le déclic qui lui fait prendre la décision de se lancer avec toutes ses forces dans ses projets littéraires et de sortir définitivement de sa Crise. Ainsi, Mallarmé parle à Cazalis un peu trop fiévreusement de sa propre littérature dans la lettre datée du 3 Mars 1871 :

Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon oeuvre n'est plus un mythe. (Un volume et de Contes, rêvé. Un volume de Poésie, entrevu et fredonné. Un volume de Critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement *littéraire*.) En somme les matinées de vingt ans. Je ne sais si c'est le printemps qui me laisse croire qu'en sachant ménager ma vie, je les ai devant moi.

D'ailleurs, à la suite de cette lettre, il pense aussi au moyen de gagner sa vie :

Ceci peut ne pas rapporter un sou, et n'être que l'équivalent de ma gloire intérieure invétérée. Je suis payé.

Quant à vivre de ma plume, voici ma songerie. Un article par semaine (Pardon, mon ami,) réduisant à cent et des lignes les images et le texte de l'*Illustrated London News* ; que Villiers tente de m'obtenir, je suppose à l'*Illustration*. Ça peut aller à mille francs par an. Mais surtout, voici mon joli travail des après-midi, et qui semble m'être destiné, car, par un prodige, cela n'a pas été tenté, — et c'est même un petit monument qui peut séduire un éditeur (est-ce Lemerre ?) : Une traduction, à un volume chaque année, des beaux poètes anglais illustres, du dix-neuvième siècle. Je commence par le dernier, mais qui nous manque à nous tous, Poë, hélas ! fragmentaire, que je quitte même en ce moment pour t'écrire ceci. Il doit y avoir là un second billet de mille francs.<sup>120</sup>

Ces mots désignent entre autres le fait que le poète tient toujours à vivre de sa plume. Toutefois, à vrai dire, ce rêve est beaucoup moins réaliste, mais tout à fait chimérique. Par exemple, voyons le cas d'Eugène Lefébure : bien que celui-ci ait été déjà nommé

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.341.



dans une bibliothèque à Paris, son entrée en fonction était suspendue à cause de la défaite ; car on a laissé la priorité aux réfugiés de l'Alsace et de la Lorraine, cédées à la Prusse. Il n'y a aucun doute que Mallarmé lui-même connaissait bel et bien cette difficulté ; toutefois, le sentiment du deuil a stimulé probablement sa hâte à se lancer dans ses projets ; c'est pour cela qu'il parle de son rêve un peu exagérément.

Mais, il décide déjà en effet de quitter Avignon ; c'est ainsi qu'il dit à Cazalis le 23 avril 1871 :

Nous ne quitterons pas Avignon plus tard que les derniers jours de Mai, à cause des couches de Marie à laquelle, du reste, Sens est offert pour ce temps.<sup>121</sup>

Ainsi, le 29 mai, ils partent du Midi ; sa femme enceinte s'installe chez sa belle mère à Sens, tandis que Stéphane passe à Paris les mois de juin et de juillet, se rend à Londres en été pour visiter l'Exposition internationale et retourne à Paris en septembre, bien qu'il ne réussisse toujours pas à trouver de place. Bien entendu, Mlle Bréton fait des efforts avec l'aide de son père pour le meilleur ami de son fiancé décédé ; néanmoins, c'est toujours tellement difficile à trouver une bonne solution pour le poète, qu'il tente de compter aussi sur une autre personne, le chef de cabinet, St-René Taillandier<sup>122</sup>, en s'inquiétant pour le cas où le changement de ministère ferait quitter son poste à Jules Simon à qui Mlle Bréton a demandé de s'occuper de Mallarmé. S'il ne trouvait aucune place, il devrait réintégrer le lycée d'Avignon. Le ministre lui ordonne en effet de retourner là-bas ; comme le montre la lettre de Mlle Bréton à Mallarmé, datée du 13 Octobre 1871 :

J'y reçois aujourd'hui une lettre de Jules Simon qui est pour moi et pour vous la déception absolue de nos espérances et de nos efforts — Après la prière instante que je lui ai adressée il me répond cette chose terrible et incompréhensible que vous trouvez de plein droit votre Chaire d'Avignon, qu'il l'a écrit au recteur d'Aix et qu'il me charge de vous l'annoncer. Je vous avoue monsieur ; cette mission est une des plus cruelle qu'on puisse imposer à l'Amitié et je sens mieux que personne ce qu'il y a de dérisoire dans ce résultat obtenu — <sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.496-7.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.510.

<sup>122</sup> Voir *Ibid.*, p.511.

<sup>123</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance V*, Gallimard, 1981, p.350.



Il est clair que cette décision du ministre est inadmissible pour lui ; ils ne cessent donc pas de se démentir. Mais, une semaine après cette lettre, il parvient à entrevoir une lueur d'espoir ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Catulle Mendès, datée du 20 Octobre 1871 :

J'apprends, ce matin, par Mademoiselle Bréton à qui le ministre a écrit pour le lui annoncer, ce fait que la position ambitionnée m'est donnée.<sup>124</sup>

Néanmoins, il reste toujours prudent ; le 22 Octobre 1871, il écrit une longue lettre au Ministre pour confirmer cette bonne nouvelle en affectant de l'ignorer et en se servant d'expressions subtiles :

La personne qui avait la bonté de faire connaître à Votre Excellence mon désir de reprendre une position dans l'Enseignement m'informe que vous me réintégrez dans ma situation de chargé-de-cours d'Anglais au Lycée d'Avignon : et je viens vous remercier de la bienveillance que vous avez bien voulu me montrer avec la même gratitude, absolument, que si le résultat avait été l'un de ceux que je désirais.

Toutefois, lorsque j'allai au Ministère pour savoir si mon retour pouvait devancer l'insertion, qui n'a pas encore paru, de cet arrêté au Bulletin, j'ai appris, incidemment, que l'extension donnée par vos soins, Monsieur le Ministre, à l'étude des langues vivantes a suscité la création de plusieurs Délégations dans les Lycées de Paris.

J'ai désiré m'associer à ce projet, et Monsieur le Vice-Recteur, consulté sur l'opportunité de ma démarche, a accueilli, j'ose le dire, non sans faveur, le voeu que je lui exprimais.

Y aurait-il de l'indiscrétion de ma part, Monsieur le Ministre, à vous demander de vouloir bien transporter sur ce projet l'intention bienveillante que contenait votre première décision ; et de m'accorder, au lieu du cours d'Anglais d'Avignon, l'une de ces Délégations nommées par l'Académie de Paris ?

La pensée de retourner maintenant dans le Midi m'était pénible, parce qu'après deux ans de congé passés, avec la moitié de mon traitement due à la sollicitude du Ministère, dans ma famille près de Paris, un long voyage,

---

<sup>124</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.526.





accompagné d'une femme et d'enfants, et toute une réinstallation lointaine, devenaient plus onéreux que ne me le permettent mes ressources présentes.<sup>125</sup>

On peut dire que ce discours empreint de réticence est le reflet de la stratégie qui vise à lui assurer cette nomination ; en d'autres termes, il devient si prudent qu'il insiste surtout sur parler de l'indigence dans laquelle sa famille a vécu pendant ces dernières années, surtout après avoir quitté Avignon.

Après bien des méandres que l'on a déjà vus, le 25 octobre, il réussit, finalement, à être nommé à Paris, délégué au lycée Fontanes (aujourd'hui Condorcet) ; et enfin, le 15 novembre, il s'installe à Paris, 29, rue de Moscou. Il est en effet tout à fait redevable à Mlle Geneviève Bréton et à la mémoire de son fiancé décédé. Mais notons d'ailleurs qu'il abandonnera dorénavant le projet de la thèse qui lui aurait permis d'obtenir une place universitaire, et qu'il continuera de travailler au lycée jusqu'à sa retraite en 1894 : il se résigne à ce métier tout au long de sa carrière. Par ailleurs, rappelons-nous que dans les années 1860, il désirait encore quitter le lycée ; cela veut dire que le déménagement à la capitale compense pour lui le dégoût de cette profession : bref, la priorité pour lui n'est pas de trouver un travail hors du lycée, mais d'établir sa résidence à Paris.

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp.527-8.



## L'affaire Lemerre

Mallarmé est d'origine roturière ; il n'a donc pas de ressources qui lui permettraient de créer de la poésie sans travailler ; bref, pour entretenir sa famille, il lui faut absolument gagner de l'argent. D'ailleurs, dans la mesure où ses œuvres sont toujours considérées comme énigmatiques, il paraît évident qu'elles ne sont nullement rentables et n'aident en rien son économie domestique. Même après s'être installé dans la capitale, ces problèmes continuent de préoccuper sans cesse le poète. Et pourtant, au début de son existence parisienne, il s'est tout de même efforcé de vivre de sa plume, en vain malheureusement ; car ses poèmes étaient comme toujours ignorés par la majorité des gens. Nous citons un exemple relatif à ce problème, connu sous le nom de l'affaire Lemerre : il s'agit d'abord de la publication de la traduction du *Corbeau* de Poe, puis de celle de son *Improvisation du Faune* qui deviendra *L'Après-midi d'un Faune* dans sa version définitive. En fait, il est sûr que le conflit avec Lemerre a blessé une fois de plus le cœur du poète et a aggravé le traumatisme provoqué par l'incompréhension des lecteurs ; on peut cependant dire que grâce à cette discorde, Mallarmé est parvenu à achever sa propre poétique, conçue dans l'angoisse des années 1860. Autrement dit, la décision prise qui lui permet de sortir de la Crise, c'est-à-dire la décision de faire des poèmes en visant non pas le public anonyme mais ses amis s'est trouvée renforcée par cette affaire. Bien que ses œuvres soient destinées au public en général, il ne considère plus que ses lecteurs inconnus sont assez compétents pour les comprendre et ne compte que sur ses proches. Nous allons donc examiner cet élément de sa biographie, connu sous le nom de l'affaire Lemerre, en vérifiant encore la pertinence de cette décision.

Ainsi, le poète, s'installant dans la capitale, commence une vie très active : il fréquente des écrivains, dont font partie Catulle Mendès et Villiers de L'Isle-Adam ; le 19 février 1872, il va à l'Odéon pour voir *Ruy Blas* de Victor Hugo ; la lettre de François Coppée à Mallarmé datée du 18 mars 1872 montre qu'à cette époque le poète reçoit déjà le jeudi<sup>126</sup>, qui sera ce que l'on appelle les Mardis en 1874 ; en avril 1872, il parle du projet de la revue, *L'Art Décoratif, Gazette Mensuelle*<sup>127</sup>, qui restée inédite jusqu'à nos jours, mais qui se réalisera sous le titre de *La dernière mode* en 1874 ; le premier juin 1872, il côtoie Rimbaud au "Dîner des Vilains Bonshommes" ; il fait paraître un article sur l'Exposition internationale, le 20 juin, dans *L'Illustration* ; en

<sup>126</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance IV*, Gallimard, 1973, p.370: "Oui, je ne vais pas assez chez vous, oui, j'oublie trop votre jeudi, oui, je suis coupable."

<sup>127</sup> Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, Gallimard, 1965, p.26.



août, il propose avec Catulle Mendès à *La Gazette de Franche-Comté* de prêter leur concours au projet de "faire orner d'une plaque commémorative la maison où est né le grand poète [Victor Hugo]"<sup>128</sup>; de juin à octobre, *La Renaissance artistique et littéraire* publie ses traductions de huit poèmes de Poe ; le 16 novembre, dans la même revue, apparaît *L'Oeuvre poétique de Léon Dierx*. À la même époque, on lui propose de participer au livre dédié à Théophile Gautier, récemment décédé (le 23 octobre 1872), et voit Anatole France pour discuter ce projet<sup>129</sup> (celui-ci refusera la publication de son *Improvisation d'un Faune* dans *Le Parnasse contemporain* en 1875) ; en avril 1873, il fait la connaissance d'Édouard Manet ; au premier anniversaire de sa mort, paraît chez Lemerre, *Le tombeau de Théophile Gautier*, auquel Mallarmé contribue par son *Toast funèbre*. Dans les années 1860, il correspondait déjà avec ses amis ; toutefois, son installation à Paris lui apporte en effet de plus grandes possibilités : non seulement il peut voir directement les écrivains et les artistes, ou aller au théâtre et au concert, mais aussi il peut devenir l'agent principal de divers projets littéraires.

Parmi ceux-ci, notons entre autres celui de la Société internationale des Poètes, dont il parle dans la lettre à Frédéric Mistral, datée du 1er Novembre 1873 :

Ouvre et lis le pli qui accompagne cette lettre : deux feuilles, l'une pour toi, c'est-à-dire pour la Provence, car les chefs-lieux de sections françaises sont Paris et Avignon ; l'autre pour Zorrilla, que tu connais, c'est-à-dire pour l'Espagne. S'il y a une subdivision nécessaire en Catalogne, tu t'adresseras à qui de droit, muni d'un troisième programme que nous tenons à disposition.

Mendès et moi, qui avons eu l'idée développée en tête des statuts, nous occupons des quelques détails généraux d'organisation, mais notre action finit là : Hugo, les maîtres de tous pays, voilà ceux qui apparaissent aussitôt que nous disparaissions. L'Angleterre abonde dans notre visée, l'Italie de même.

Mon cher ami, c'est tout simplement une francmaçonnerie ou un compagnonnage. Nous sommes un certain nombre qui aimons une chose honnie : il est bon qu'on se compte, voilà tout, et qu'on se connaisse. Que les absents se lisent et que les voyageurs se voient. Tout cela, indépendamment des mille points de vue différents, qui ne le sont plus, du reste, après qu'on s'est étudié ou qu'on a causé.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>129</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, pp.542-3.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp.543-4.



Cette Société a eu vraiment une existence, mais éphémère : on trouve la trace de la deuxième séance en 1874<sup>131</sup> ; par contre, on ne sait pas s'il y en a eu une troisième. Ce qui est intéressant, c'est le fait que le poète ne pensait pas seulement aux pays comme la France, l'Espagne ou l'Italie, mais aussi à la Provence ou à la Catalogne ; et ces deux régions n'étaient pas forcément subordonnées aux autres. Puis, l'expression "l'Angleterre abonde" montre que l'idée d'organisation internationale dépend probablement de son expérience en tant que professeur d'anglais. Or, le rôle qu'ils s'attribuent est assez discret : Mallarmé et Mendès ne s'occupent que "des quelques détails généraux d'organisation" et s'effacent dès que les grands maîtres comme Hugo se mettent en position. D'ailleurs, l'association qu'ils visent est assez discrète. Ce qu'ils visent ne propage pas de doctrine et n'a pas de but lucratif ; elle s'accommode "des mille points de vue différents des membres" et la seule condition pour y participer est purement et simplement d'aimer "une chose honnie", la poésie. Malgré la splendeur de son idéal, son existence éphémère n'est-elle pas là pour prouver que ce projet était assez chimérique ?

Et pourtant, prêtons attention à son exaltation dans cette lettre. C'est que le poète s'enthousiasme pour la vie parisienne ; car sa présence lui permet d'y accéder au monde des lettres. Il s'agit de mondanités qui ne dépendent désormais plus de la naissance, mais du goût ; autrement dit, après l'abdication de la généalogie nobiliaire et l'abolition du privilège de l'épée, seul règne désormais le génie de plumes : la Poésie est souveraine. Dans cette situation, Mallarmé dorénavant ne parlera plus de sa maladie nerveuse : il en est complètement guéri. Peut-on dire donc que le déménagement à Paris a été le meilleur remède ? Celui-ci lui permet de voir ses amis souvent et directement : il s'agit de l'amitié entre gens de plumes.

Pourquoi Mallarmé a-t-il réussi à sortir de sa Crise ? Jusqu'à présent, les chercheurs parlent de plusieurs raisons, soit la lecture de Descartes, soit l'enfantement d'*IGITUR*, au milieu duquel le poète dit que " S'il est fait (le conte) je suis guéri ; *similia similibus*"<sup>132</sup>. Pour notre part, nous soutenons l'idée que l'amitié est son fil d'Ariane. Pour confirmer ce point de vue, voyons ce que signifient ses éditions de luxe, illustrées par Édouard Manet : il s'agit de la traduction du *Corbeau* de Poe, publié le 3 juin 1875 chez Lesclide et en particulier de *L'Après-midi d'un Faune*, paru en avril 1876 chez Derenne.

Comme on l'a déjà vu, dans la lettre datée du 3 Mars 1871 pour la publication de la traduction des oeuvres de Poe, Mallarmé comptait sur Alphonse Lemerre qui avait déjà publié ses poèmes dans le *Parnasse contemporain* en 1866, son *Hérodiade* en

<sup>131</sup> Voir la note dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, 1965, p.41.



1871, et son *Toast funèbre* dans *Le Tombeau de Théophile Gautier* en 1873. Cet éditeur a refusé cependant ce projet, dans la lettre au poète datée du 11 mars 1875 :

Aujourd'hui, une nuit a passé depuis que vous m'avez remis le manuscrit du *Corbeau*, et des professeurs, mes amis, m'affirment qu'une publication comme celle-ci ferait le plus grand tort, dans l'esprit de l'Université, à ma petite collection de livres de classe.

Ceci étant, je n'ai pas le droit de mettre en jeu ma maison qui s'appuie fortement sur cette collection.<sup>133</sup>

Et encore, dans la lettre datée du 13 mars 1875 :

J'ajoute à ma lettre ce que j'y aurais mis si je n'avais voulu être trop poli ; c'est que votre traduction que je n'avais pas lue est absolument obscure et ne peut être publiée par votre serviteur.

P.S. — J'ajoute encore ceci qu'aucune des personnes qui prennent habituellement nos livres n'a voulu, jeudi, s'inscrire pour un exemplaire de ce livre superbe — mais, je le vois, d'un débit difficile.<sup>134</sup>

Lemerre pense que ce livre de luxe n'est pas du tout rentable pour sa maison et que les vers que Mallarmé lui confie sont trop difficile pour ses clients. Rappelons-nous que la "traduction, à un volume chaque année, des beaux poètes anglais illustres"<sup>135</sup> lui permettrait, pensait Mallarmé, de gagner assez d'argent. En fait, ce commerçant estime le projet tout à fait chimérique. Mais, heureusement, le poète et son collaborateur, Manet, réussirent à trouver un autre éditeur, qui publiera leur livre de luxe, *Le Corbeau* : il s'agit de Richard Lesclide, qui déclare : "Je vais décidément publier le *Corbeau* de Mallarmé dans de très bonnes conditions et j'espère que nous y gagnerons quelque argent"<sup>136</sup>. Cet éditeur aura pourtant de la peine à mener à bien ce travail ; car le traducteur et le peintre sont exigeants : Mallarmé fait de nombreuses corrections, additions ou changements sur les premières épreuves et son dernier Bon à tirer est en retard<sup>137</sup> ; Manet, mécontent du tirage de *La Croisée*, exige que l'on refasse

---

<sup>132</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.451-2.

<sup>133</sup> "Le journal du *Corbeau*; Dossier reconstitué par Michaël Pakenham à partir de la correspondance jusqu'à ce jour inédite de l'éditeur Richard Lesclide", in Edgar Poe, *Le Corbeau*, Séguier, 1994, p.12.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.497.

<sup>136</sup> Edgar Poe, op.cit., 1994, p.14.

<sup>137</sup> Michaël Pakenham dit: "Épreuves de l'ouvrage. Le commencement est en premières épreuves et renferme de nombreuses corrections, additions ou changements autographes de Mallarmé. [Vente



le travail, puis il "change d'idée et veut tirer ses dessins sur papier de Hollande"<sup>138</sup> au lieu des papiers de Chine préparés d'abord. Lesclide craint donc que le retard puisse compromettre l'affaire de cette publication<sup>139</sup>. Malheureusement, sa crainte se réalise : c'est ainsi qu'il écrit au poète, le 7 juillet, "Vous compromettez votre éditeur"<sup>140</sup> ; et le 10 juillet, "Je vous garantis les 240 Ex., mais pour Dieu ! n'allez pas au-delà, à moins que vous ne vouliez me perdre"<sup>141</sup>. Malgré cela, il semble que ces deux artistes soient toujours optimistes. Ils reçoivent en effet une bonne nouvelle : Mr Widdleton, l'éditeur américain des oeuvres de Poë écrit à Lesclide pour leur demander 500 à 1000 exemplaires ; et quelques jours plus tard, "MM. Damascène Morgan" viennent négocier avec lui une édition du *Corbeau* pour l'Amérique. Le peintre dit donc au poète que le marché du Nouveau Monde peut être "une poule aux oeufs d'or"<sup>142</sup>. Pourtant, ils doivent voir leurs espoirs s'évanouir tout de suite. Bref, comme le dit Michaël Pakenham, "Ainsi ce projet, qui avait suscité de l'enthousiasme et de grandes espérances financières, chez Manet, Mallarmé et Lesclide, se solda par un déficit considérable"<sup>143</sup>.

Or, quelle est la raison de leur échec ? La plus importante, c'est que, pour reprendre une expression de Philippe Burty, ils "s'amus[ent] pour [leur] propre compte, sans se soucier si le public le suit ou non"<sup>144</sup>. Il est vrai que le livre de luxe comme tel est destiné purement à la minorité aux *happy few* qui ont le goût des lettres et les moyens de s'y adonner. On trouve en effet sur le plat de l'ouvrage : "Prix : 25 FRANCS. Avec Épreuves doubles sur Hollande et Chine : 35 francs. Cartonnage illustré, en sus : 5 franc" ; et sur l'autre côté de la page de titre : "CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ A 240 EXEMPLAIRES, NUMÉROTÉS, SIGNÉS PAR LES AUTEURS." Cette publication n'est-elle pas donc une ironie, dans la mesure où Lesclide, ancien secrétaire bénévole de Victor Hugo, a été à la direction des messageries du *Petit-Journal* ? En somme, on

---

Dauze, 25, 25-30 mai 1914, no 1376]" *Ibid.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>139</sup> Voyons la lettre de Lesclide au poète datée du 22 mai 1874, *ibid.*, pp.20-1: " Nos annonces ont paru aujourd'hui/ — Quelques Libraires sont venus demander *Le Corbeau* et je les ai renvoyés./ Or, j'en ai fait l'expérience: sur le nombre, il en est qui ne reviennent pas./ Je m'en remets à vous et à la Providence./ Mais n'oubliez pas qu'un retard sérieux sera pour nous une cause d'ennuis et de déficits."; ou, la lettre datée du 27 mai, *ibid.*, p.25: "Je ne sais trop de combien cela nous retarde, mais je vous avoue que cela me démoralise. / Je suis en butte aux reproches et aux injures d'un tas de libraires qui se lassent évidemment de nos retards perpétuels. / Je crois notre affaire sérieusement compromise, et je vous le dis, car dans ces affaires de publications artistiques, il est indispensable d'être exact, — même avant d'avoir du génie. / Nous avons déjà cent à cent cinquante frs de faux frais à courir, — en dehors de notre prix d'édition — et je commence à me demander si nous ne perdons pas d'argent sur une affaire qui me donnait de sérieuses espérances."; ou encore la lettre datée du 29 mai, *ibid.*, p.29: "Ces retards compromettent l'affaire plus que vous ne pensez."

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.65.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.8.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.59. Originellement, Philippe Burty a écrit ces mots pour qualifier Lesclide; et pourtant, on



peut dire que leur projet est à contre-courant du phénomène qui domine alors le marché : l'apparition du nouveau journalisme, dont la cible est le grand public, autrement dit, l'aurore de la production et de la consommation de masse. Nos deux artistes, Manet et Mallarmé, pensent, eux, qu'un livre artistique de première qualité peut devenir une bonne marchandise ; c'est la cause essentielle du déficit de leurs affaires : ils ignorent que ce que le public veut acheter à cette date se trouve ailleurs. Et pourtant, étant donné que le livre illustré de luxe va entrer avec succès sur le marché après le tournant du XXe siècle<sup>145</sup>, on pourrait dire que leur *Corbeau* est en avance sur leur époque. Au reste, il est aussi vrai que ces précurseurs sont, en même temps que rêveurs, un peu trop perfectionnistes.

D'ailleurs, outre la recherche de la qualité artistique, de quoi se préoccupe aussi Mallarmé ? Sans aucun doute, de l'amitié. Autrement dit, l'un des buts du poète est d'offrir à ses amis ce livre excellent. Voyons par exemple le cas de Madame Sarah Whitman, l'ancienne fiancée de Poë, qu'a présentée à Mallarmé John Ingram, biographe du poète américain. Mallarmé a conçu l'idée d'expédier un exemplaire de sa traduction à cette dame, habitant dans le Nouveau Monde. À sa demande, l'éditeur est plus réaliste, en disant dans la lettre datée du 8 mars 1876 :

Je vais expédier *Le Corbeau* que vous destinez Mrs Sarah Helen Whitman (selon vos instructions), — mais vous rendez-vous compte qu'avec l'emballage et le port, c'est un envoi qui revient à[sic] 50 à 60 francs, y compris le prix de l'Exemplaire. [?]

Croyez-vous que cela nous rapporte quelque chose ?<sup>146</sup>

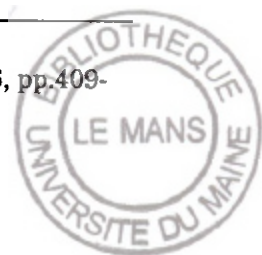
Ce que le poète désire faire, c'est simplement de remettre un livre artistique, numéroté et signé par lui-même, à ses meilleurs amis, pour donner un témoignage d'amitié, tandis que Lesclide, qui demande si cette expédition leur rapporte quelque chose ou non, ne pense qu'à ses affaires. Autre exemple, Mallarmé qui séjourne à Londres chez John Payne en août 1875, y fait la connaissance de ses amis anglais, Arthur O'Shaughnessy et Edmund Gosse. D'ailleurs, le poète a déjà envoyé son oeuvre à ses connaissances anglophones en espérant qu'ils en rédigerait un compte-rendu ; il en a vu d'ailleurs paraître plusieurs dans les journaux : c'est pour cela qu'il a prévu

---

peut dire qu'ils doivent être destinés à Manet et Mallarmé en réalité.

<sup>145</sup> Cf. Antoine Coron, "Livre de luxe", in *Histoire de l'édition française* tome IV, Promodis, 1986, pp.409-14.

<sup>146</sup> Edgar Poe, *op.cit.*, 1994, p.73.



la réussite de l'ouvrage en Grande-Bretagne. De son côté, l'éditeur lui a dit auparavant, le 13 septembre 1875 :

Je vous trouve indulgent pour Londres, qui ne nous a guère été hospitalier.<sup>147</sup>

Bien entendu, nous connaissons déjà le résultat : financièrement Lesclide a absolument raison. Certes, dans la mesure où le poète écrit à sa femme dans la lettre datée du 17 septembre 1875 : "Le Corbeau se mêlerait [...] de nous jouer quelque heureux tour [...] Ce serait un appoint bien heureux pour les trois mois durs que nous allons passer"<sup>148</sup>, il s'intéresse lui aussi au commerce. Ne semble-t-il pas cependant que sa priorité soit d'établir un réseau d'amitié parmi les gens de plume ? Mais, pour confirmer notre argument, passons à l'autre livre de luxe, *L'Après-midi d'un Faune*.

Le 2 juillet 1875, Mallarmé envoie à Alphonse Lemerre les vers, *Improvisation d'un Faune*, destinés au troisième recueil collectif du *Parnasse contemporain*. Et dans la lettre à Catulle Mendès datée du 28 juillet 1875, le poète dit :

mes vers sont refusés par le comité du Parnasse ; mais n'en parlez qu'en souriant et comme d'une probabilité ridicule à Lemerre, parce que c'est ainsi que j'ai accueilli moi-même l'énoncé de ce fait. Si j'avais pris autrement la chose et si elle se vérifiait, je me croirais obligé d'aller giffler [*sic*] les trois juges, quels qu'ils soient ; et leur flanquer mon pied quelque part : et je suis bien fatigué, oh ! bien las, pour mettre la moindre chose en train.<sup>149</sup>

Ces jurys sont Théodore de Banville, François Coppée et Anatole France ; le premier vote oui, alors que les deux autres disent non. Comme le dit Henri Mondor, étant donné les lettres échangées depuis près de dix ans, ce qu'a fait Coppée n'est qu'"une trahison moins incompréhensible qu'incontestable"<sup>150</sup>. Mais, celui qui a commis la plus grande faute, c'est France qui, a écrit à l'éditeur : "on se moquerait de nous !"<sup>151</sup> En octobre, cette décision du comité est confirmée et rendue publique ; celle-ci provoque la protestation énergique de ses amis, Léon Dierx, Léon Cladel et Catulle Mendès, qui exigent de rendre leurs oeuvres, destinées aussi au *Parnasse contemporain* ; comme le montre la lettre de Mallarmé à Lemerre, datée du 12 octobre 1875 :

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.66.

<sup>148</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance IV*, *op.cit.*, p. 410.

<sup>149</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, p.65.

<sup>150</sup> Henri Mondor, *Histoire d'un Faune*, Gallimard, 1948, p.189.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.190.





Mes amis m'apprennent qu'ils ont fait chez vous en ma faveur une démarche qui m'honore autant qu'elle les honore ; et que vous n'en avez pas saisi la valeur. Ce témoignage de sympathie littéraire et personnelle est à lui seul une compensation très suffisante à la vilénie obtenue par vous de deux ou trois de vos employés.

Je supplie Mendès, Dierx et Cladel de ne pas donner suite à l'incident, et ne veux pas qu'ils encourent, pour moi, le dommage qu'il y a, peut-être, à ne pas faire partie du troisième *Parnasse*. Si la fin de non recevoir peu délicate ou ridicule que vous fîtes mine d'opposer à leur volonté n'a rien qui les doive arrêter, j'espère qu'ils céderont, quand je le leur aurai fait connaître, à mon désir amical.

Assez donc de tout ceci : veuillez remettre au porteur mon manuscrit ; sans un mot, car il est oiseux de renouveler, au sujet de ces quelques vers, les prétextes trouvés pour le *Corbeau*.

Mes regrets que cessent avec vous des relations que j'ai parfois fait en sorte de rendre bonnes.<sup>152</sup>

Sans doute que le jugement des jurys était influencé par l'opinion de Lemerre lui-même qui avait écrit, à la proposition de la publication du *Corbeau*, dans la lettre à Manet datée du 15 mars 1875 : "le poème de M. Mallarmé [...] offre de telles insanités qu'il est impossible à une maison sérieuse de le publier"<sup>153</sup>. Sans doute que le poète se résigne déjà à la réputation d'"insanité", et à cette décision, si bien qu'il ne veut pas impliquer ses amis. Il accepte ce refus, compensé cependant par la rupture avec ce commerçant ; comme indemnisation de celle-ci, il parvient d'ailleurs à recevoir un "témoignage de sympathie littéraire". Cette amitié se reflétera dans la dédicace :

Offrir à trois amis, ayant pour nom CLADEL, DIERX & MENDÈS, ce peu de vers (qui leur plut) y ajoute du relief ; mais autant vaut que mon cher Éditeur en saisisse le public rare des amateurs : l'illustration faite par MANET l'ordonne.<sup>154</sup>

Ainsi, la solidarité des poètes se perpétue dans son livre "bien au delà de la durée de cette petite querelle littéraire"<sup>155</sup>.

De son côté, Lemerre lui propose un moyen terme : publier son poème avec la note : "Le comité formé par l'éditeur n'a pas admis le poème de M. Mallarmé ; mais à la

<sup>152</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, pp.75-6.

<sup>153</sup> Edgar Poe, *op.cit.*, 1994, p.13.

<sup>154</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres I*, *op.cit.*, p.1230.

<sup>155</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, p.76.



prière de plusieurs poètes, amis de l'auteur, l'éditeur a consenti à publier ce poème. Il prend le public pour juge<sup>156</sup>. Pourtant, Mallarmé l'a refusé, car il ne pense pas que le public ait la compétence de juger ce problème, soit d'estimer les oeuvres littéraires.

De toutes les manières, la rupture avec Lemerre oblige Mallarmé à trouver un autre éditeur pour faire paraître son poème. Toutefois, le bonheur, de son côté, s'invite chez le poète ; c'est ainsi qu'il écrit à Arthur O'Shaughnessy dans la lettre datée du 7 novembre 1875 :

Je vais bientôt publier un petit poème dans des conditions de luxe absolument folles et que m'impose un éditeur prodigue ; il me tarde de vous envoyer cela, que j'annoncerai du reste ici auparavant.<sup>157</sup>

Ou encore, dans la lettre datée du 27 novembre 1875 :

J'ai mis la main sur un bon homme neuf, imprimeur et qui veut devenir éditeur : celui du poème ci-dessous annoncé [...] <sup>158</sup>

L'expression "un éditeur prodigue" qui impose de publier une oeuvre "dans des conditions de luxe absolument folles" suggère entre autres que cet homme, après avoir lu et vu *Le Corbeau*, s'est mis à vouloir éditer lui-aussi un livre pareil et prend l'initiative de contacter le poète : il s'agit d'Alphonse Derenne. Cela permet de dire aussi que malgré l'échec financier de la publication chez Lesclide, celle-ci n'a pas apporté d'argent au poète ni au peintre, mais une autre occasion de faire un nouveau livre de luxe ; en d'autres termes, bien que Mallarmé ne parvienne pas à trouver "un libraire qui fit, dans les conditions de luxe qu'[il] veu[t], [Son] Poe"<sup>159</sup>, il réussit à avoir une rencontre heureuse avec Alphonse Derenne dont le soutien lui permettra d'organiser d'autres projets. Mallarmé prétextera donc cette proposition pour venger son *Improvisation d'un Faune*, refusée par les jurys du *Parnasse contemporain* et pour refaire ces vers, qui aboutiront définitivement à *L'Après-midi d'un Faune*, qui deviendra célèbre.

On trouve ces mots qu'a rédigés probablement Mallarmé lui-même pour l'affichette :

### L'APRÈS-MIDI D'VN FAVNE

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp.86-7.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.86.



Églogue

Par Stéphane Mallarmé

PRIX 175 Exemplaires sur Japon et Hollande 12 et 15 francs (*Avec ou sans les attaches*)

PRIX 20 Exemplaires sur grand Japon 25 francs (*Numérotés à part*)  
Avec frontispice et Ex-libris hors pages, Fleurons et Cul-de-lampe dans le texte,  
en deux couleurs

Par MANET

16 PAGES GRAND IN-8<sup>o</sup> DANS UNE COUVERTURE EN FEUTRE DU  
JAPON, A TITRE D'OR, AVEC TRESSSES EN SOIE ROSE-DE-CHINE.

*Cette publication, offerte aux Bibliophiles, montre, avec les matériaux les plus rares, tout le savoir-faire qui honore la Typographie et l'Édition contemporaines.*<sup>160</sup>

Cette fois-ci, le poète ne pense guère aux affaires, mais s'attache à la qualité de l'oeuvre. Par exemple, d'après Jean-Michel Nectoux, "Durant les derniers mois de 1875, il veilla en effet à chaque détail : typographie, choix de papier, couverture en « feutre du Japon » ou tresses de soie, rose et noire, calligraphiant lui-même à l'encre rouge le numéro de chaque exemplaire et le nom de son destinataire"<sup>161</sup>. Les matériaux de ce livre sont vraiment précieux et luxueux en même temps que fragiles, de telle façon qu'il ne veut pas l'envoyer par la poste, mais le faire parvenir quasi-directement via les mains de leurs amis ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Arthur O'Shaughnessy datée du 10 mai 1876 :

Le *Faune*, paru, vous attendra d'ici à quelques jours chez le correspondant à Londres de la maison Hachette, King William Street, Strand : prenez-le plutôt que de l'envoyer prendre, car c'est très-fragile.<sup>162</sup>

Ou encore, dans la lettre à Algernon Charles Swinburne datée du 10 mai 1876 :

Acceptez (je ne dis pas *en échange*, mais au moins, pour tout le luxe spécialement parisien dont il a plu à un éditeur de me demander de l'orne) un petit poème, trop annoncé sur la couverture de la *République des Lettres*, *l'Après-midi d'un Faune* : ce rien a le don d'exaspérer la presse française en ce moment, j'ignore

<sup>160</sup> Voir Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998, p.29.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p.32.

<sup>162</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, p.114.



pourquoi ; et le veux voir cependant dormir dans les bibliothèques amies.

L'exemplaire à votre nom que je n'ose confier à la poste (tant il est rendu fragile par ses matériaux précieux) est entre les mains de mon ami John Payne (20 North Row, Hyde Park) qui saura vous le faire parvenir prudemment.<sup>163</sup>

Ce luxe "spécialement parisien" est le produit de sa recherche artistique que lui a permis l'aide dévouée de l'éditeur ; ce que met en valeur Mallarmé, c'est d'ailleurs l'amitié : il est extrêmement content que le livre illustré par Manet — avec le numéro de chaque exemplaire et le nom du destinataire soigneusement calligraphiés par le poète lui même — passe par les mains de leurs camarades des lettres, pour arriver finalement jusqu'à la table ou dans la bibliothèque de leurs amis. Il dit encore à Arthur O'Shaughnessy, le 25 mai 1876 :

Le plaisir que vous a causé le *Faune* me ravit : le savoir sur la table de deux ou trois amis tels que vous, à titre même de simple ornement et (par suite) de motif à se souvenir de moi, c'est la récompense de la patience absurde que j'ai mise à tout faire presque de mes mains. Manet sera content que vous ayez fort goûté son illustration si curieuse : mêlant dans un sentiment moderne très-vrai à la fois le japonais et l'antique...<sup>164</sup>

C'est comme souvenir de lui que son oeuvre se trouve sur le bureau de ses amis et cela lui procure un vif plaisir : ainsi, ce livre devient un témoignage d'amitié.

En somme, à la différence du cas de *Corbeau*, ce n'est pas la peine de se remuer pour faire la publicité du *Faune*, ni pour le vendre, car c'est Derenne qui s'occupe des affaires et c'est d'ailleurs lui-même qui a demandé de faire une édition de luxe au gré du poète : l'aide de l'éditeur lui permet donc de s'attacher à la recherche de la qualité de l'oeuvre. Grâce aux ressources que l'éditeur lui a proposées, il en vient en effet à pouvoir se concentrer sur l'achèvement de son art. Or, Mallarmé a prévu déjà que son *Faune* aurait "le don d'exaspérer la presse française" et il sait bel et bien que son poème ne stimule nullement le désir d'achat du public, parce que sa poésie est une chose maudite et honnie par la majorité massive et anonyme. Le poète ne s'intéresse par conséquent pas à celle-ci, mais à environ 200 personnes qui prennent en main ses éditions de luxe, entre autres à ses amis auxquels il les offre.

Si sa Crise a été causée, comme on l'a déjà vu, par la peur devant l'apparition du nouveau public, massif et anonyme, peut-on donc dire que c'est la communication avec

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.115.



ses lecteurs, son amitié avec eux qui a réussi à sauver le poète ? Autrement dit, il ne compte en rien sur des gens dont il ne connaît ni la figure ni le nom, et qui n'ont aucun goût littéraire, mais il compte en revanche beaucoup sur ses camarades ayant une relation directe avec lui, sur le monde ou plutôt sur la République des Lettres. Notons d'ailleurs que ce qui lui a ouvert la porte de ce monde, c'est son déménagement à Paris ; la capitale est en effet l'une des scènes principales de ces spectacles mondains. Bref, dans les années 1860, l'apparition des lecteurs anonymes et massifs a provoqué ou aggravé sa maladie, qu'a guérie son installation à Paris au début des années 1870, lorsqu'il réussit à se lancer dans le monde des lettres et qu'il parvient à entrer en relation directe avec les gens de plume.

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p.119.



### Troisième partie : sur l'allégorie

#### Quand Mallarmé s'est-il mis à s'intéresser à la musique ?

Le 1er juin 1895, *La revue blanche* publie, sous le titre de "Bucolique", un article de Mallarmé, où le poète dit :

Toujours sans excuses que j' occupe la scène, intellectuellement je le ferai, de mémoire, témoignez comme la destinée, chez plusieurs confondue avec leur rêverie, me choya. Le double adjuvant aux Lettres, extériorité et moyen ont, envers un, gradué, dans l'ordre où ils se montrent selon l'absolu, leur influence.

La Nature —

La Musique — <sup>1</sup>

Ces mots signifient que dans la première partie de la vie de Mallarmé, la Nature occupait une position importante, alors que dans la deuxième partie, ce fut la Musique. Mais, quand celle-ci a-t-elle relayé celle-là ? Jusqu'à maintenant, beaucoup de chercheurs soulignent l'année 1885, où Édouard Dujardin l'a emmené au concert Lamoureux. C'est ainsi que sa fille Geneviève a dit aussi :

C'est vers 1885 que toute la magie de la musique s'ouvrit pour père. Jeune il la dédaignait. On disait alors : la musique est dans le vers. Il ne voulut jamais que j'apprenne le piano — le bois sonore, comme Banville l'appela. Vous savez les choses définitives qu'a écrites père sur la musique, C... ; chaque Dimanche d'hiver il laissait — pour cela seul — une après-midi de travail afin d'aller au concert Lamoureux. « Je vais aux vêpres », nous disait-il en partant.<sup>2</sup>

Il est certain que l'année 1885 se trouve à une charnière dans la vie du poète, mais il paraît que ce témoignage est un peu exagéré ; car Mallarmé voulait faire apprendre le piano à sa fille, comme montre la lettre à Henri Cazalis, datée d'un mardi juillet 1869 :

<sup>1</sup> *La revue blanche*, juin 1895, p.505.

<sup>2</sup> Geneviève Mallarmé, "Mallarmé par sa fille", *La nouvelle Revue française* Tome XXVII, Novembre 1926, p. 521.



elle a été déjà l'écolière, assise devant la musique, l'alphabet, la méthode allemande [...] Sans compter qu'il y a là le piano de Vève, sur l'acquisition duquel nous devons te consulter, prix et fabricant (que penses-tu de la salle des ventes?) Avise-nous un peu à ce sujet, très inexperts que nous sommes, n'oublie pas.<sup>3</sup>

Puis, environ trois mois avant, dans la lettre à Mme Desmolins, la grand-mère maternelle du poète, datée du 27 Avril 1969 :

cependant je te rassurerai au sujet des deux heures que je donne par semaine à la musique, avec Marie et Geneviève, en te disant que l'étude de ses notes et de ses combinaisons a été destinée par moi à fortifier ma mémoire un peu affaiblie,[...]<sup>4</sup>

Ces lignes montrent entre autres le fait que le poète n'était pas tout à fait indifférent au piano ; au moins, il est vrai qu'à cette époque, il tentait de se mettre à l'étude de l'allemand et de la musique. Pourtant, bien que sa femme soit d'origine allemande, il n'est pas parvenu à connaître cette langue (d'ailleurs, il n'est jamais allé en Allemagne) ; et sa fille n'est pas arrivée non plus à jouer de cet instrument. Cela montre éloquentement que l'intérêt du poète pour la pratique de la musique n'a pas duré assez longtemps. Dans sa jeunesse, il s'intéressait plutôt à "la musique du vers".

De son côté, Édouard Dujardin souligne l'importance de l'année 1885 où il a fondé *La Revue wagnérienne*. C'est ainsi que, d'abord, il a écrit l'article titré, "La revue wagnérienne" dans *La Revue musicale*, datée du 1er Octobre 1923 :

J'avais emmené Huysmans et Mallarmé au concert spirituel du Vendredi-Saint, chez Lamoureux. La soirée fut décisive pour Mallarmé, qui reconnut dans la musique, et surtout dans la musique Wagnérienne, une des voix du mystère qui chantait en sa grande âme, et qui ne cessa plus dès lors de fréquenter les concerts du dimanche.<sup>5</sup>

Ensuite, dans son livre publié en 1936, *Mallarmé par un des siens* :

c'est la Revue Wagnérienne enfin, qui, en la personne de son directeur — et je m'en glorifie — a conduit Mallarmé aux Concerts Lamoureux. [...] Mallarmé y est

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.441.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.430.

<sup>5</sup> *La Revue musicale*, Numéro spécial, "Wagner et la France", p.151.



retourné tous les dimanches ; et il a écrit le sonnet sur Wagner et la *Rêverie d'un poète français*.<sup>6</sup>

Il est sûr qu'il est fier de sa revue et de la collaboration de Mallarmé. C'est pour cela qu'il prétend que Mallarmé a découvert pour la première fois la splendeur de la musique cette année aux Concerts Lamoureux. Bien entendu, Dujardin n'a pas complètement tort, dans la mesure où son maître s'est mis désormais à fréquenter les concerts du dimanche. Malgré cela, il est aussi vrai que jusqu'à cette année, le poète avait déjà employé plusieurs fois l'expression, la musique, dans ses lettres ou dans ses oeuvres. Autrement dit, la musique était déjà un mot clef pour concevoir sa propre poétique dans la première partie de sa vie. Bref, bien que Mallarmé n'ait pas fait de nouvelle découverte par ce biais, il a projeté sur la musique le thème de la littérature dont il était occupé. S'il en est ainsi, nous devons commencer à analyser cette expression en remontant vers sa jeunesse, en particulier vers l'époque de sa crise, dans les années 1860.

Il est sûr qu'il est fier de sa revue et de la collaboration de Mallarmé. C'est pour cela qu'il prétend que Mallarmé a découvert pour la première fois la splendeur de la musique cette année-là aux Concerts Lamoureux. Bien entendu, Dujardin n'a pas complètement tort, dans la mesure où son maître s'est mis désormais à fréquenter les concerts du dimanche. Malgré cela, il est aussi vrai qu'avant ce moment, le poète avait déjà employé plusieurs fois le mot "musique", dans des lettres ou des oeuvres. Autrement dit, la musique était déjà un mot clef pour concevoir sa propre poétique dans la première partie de sa vie. Bref, bien que Mallarmé n'ait pas fait de nouvelle découverte par ce biais, il a projeté sur la musique la quête littéraire dont il était occupé.

S'il en est ainsi, nous devons remonter dans sa jeunesse et éclairer ce que signifiait alors l'expression "Musique". À cette époque, le poète ne s'intéressait pas immédiatement à sa sonorité elle-même. C'est pour cela que nous devons prendre une voie détournée : nous allons traiter les autres arts, à travers lesquels Mallarmé essaie de comprendre ce que représente et métaphorise la Musique. Par exemple, nous allons parler de l'art scénique : en examinant le contraste, que le poète remarque lors de la création du *Faune*, entre le théâtre et le poème, nous allons rechercher ce qu'il pense de la relation entre la musique et la poésie. Mallarmé tente d'atteindre la pureté des genres, en détachant le théâtre de ses vers du *Faune* ; en revanche, le poète considère que la Musique n'est pas séparable du poème, dans la mesure où il a l'intention de

---

<sup>6</sup> Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Albert Messin, 1936, pp. 40-1.





composer "la musique de vers". Cette analyse nous permettra donc d'imaginer ce que c'était la musique chez le jeune Mallarmé. Nous nous arrêtons surtout au mot "décor" ; car il est l'un des mots clefs de sa poétique. Notons par ailleurs que le "décor" est une expression importante pour examiner l'apparition du grand public, qui est liée, comme on l'a déjà vu, au thème de la musique "absolue". En invoquant Benjamin, nous examinons aussi le mot "allégorie", qui joue un rôle très important dans les poèmes de Baudelaire, où on trouve le nouveau public apparaissant sur la position centrale de la scène de Paris à l'époque. Cette étude nous aidera d'ailleurs à rechercher ce que signifie la Musique chez Mallarmé. Le jeune poète qui ne connaissait guère la vraie musique s'intéressait en effet plus aux images des instruments peints sur les tableaux ou décrits dans les vers qu'à sa sonorité elle-même ; nous allons donc examiner également ce que ces instruments allégorisent dans les chapitres suivants.



## La description du décor

Il est bien connu que la première version du *Faune*, *Monologue d'un Faune*, était destinée à la scène et que le poète avait envie de créer cette oeuvre à la Comédie Française. Mais malheureusement, son comité l'a refusé. C'est pour cela qu'il a cessé d'achever le *Faune* et l'*Hérodiade* en tant que pièce de théâtre mais a décidé de les refaire en tant que poème pur ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Théodore Aubanel datée du 16 octobre 1865:

Les vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes.

J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir, pour le refaire librement plus tard, et, après le départ de la soeur de ma femme qui est venue la surprendre, et de mon ami Lefébure qui va passer quelques semaines avec moi, je commence *Hérodiade*, non plus tragédie, mais poème. (pour les mêmes raisons,) surtout parce que je gagne ainsi l'attitude, les vêtements, le décor, et l'ameublement, sans parler du mystère.<sup>7</sup>

Sûrement, ce refus n'a pas été sans blesser le poète ; mais il est aussi vrai que cette petite affaire lui a donné un coup de pouce pour se lancer dans l'élaboration de sa propre poétique. Ce qui est en question ici, c'est la transformation du théâtre scénique au théâtre dans le livre, donc virtuel ; grâce à celle-ci, le poète peut se passer de "l'attitude, les vêtements, le décor, et l'ameublement" ; c'est ainsi que les didascalies ont disparu de la Scène de l'*Hérodiade*, publiée finalement dans la 2e série du *Parnasse contemporain* en 1869-71 : bref, les alexandrins qui avaient été conçus comme pièce théâtrale ont évolué en un poème pur.

Pareillement, le *Faune* est devenu une oeuvre, sans doute "*possible au théâtre*, mais [*n'exigeant [jamais] le théâtre*""<sup>8</sup> ; et Mallarmé l'a envoyée à Lemerre qui allait publier le troisième *Parnasse contemporain*. Mais malheureusement, cette fois-ci, son *Improvisation d'un Faune* a été refusée par son comité, composé de Banville, Coppé et Anatole France en 1875. Cela a indigné le poète. Bien que leurs noms ne fussent pas publics, Mallarmé est probablement parvenu à les deviner ; d'ailleurs, il est vrai au moins qu'il se méfiait déjà de France qui avait une influence sur Lemerre et

<sup>7</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.253.



intervenait de temps en temps dans la relation entre cet éditeur et les poètes, comme le montre la lettre à Catulle Mendès datée du 28 juillet 1875 :

j'ai dû aller chez Lemerre, pour savoir si tout était arrangé [si oui ou non l'oeuvre de Leconte de Lisle paraîtrait dans le Parnasse Contemporain]. La volubilité de cet homme de bien m'a retenu quatre heures, passage Choiseul ; il a honorablement et même amicalement terminé la chose. Je sais bien que je n'ai pas encore entendu Leconte de Lisle ; mais celui-ci ne niera point qu'il ait l'argent désiré et que ses vers soient du Parnasse. C'est moi qui essuyé la première colère de Lemerre, violente et simplement horrible [...] Apaisements, et réconciliation, je crois, pour quelques années : tel est le résultat de notre démarche dont nous ne pouvons que nous féliciter hautement, puisque les vers du Maître, avant tout, se publient, notre souhait unique! Envoyez votre poème sans tarder d'une minute.

Au fond du malentendu, il y avait cinq à six ans de brouilles quotidiennes et la subtile maladresse de France, pour ne pas dire plus. [...]

Autre chose, mes vers sont refusés par le comité du Parnasse; mais n'en parlez qu'en souriant et comme d'une probabilité ridicule à Lemerre, parce que c'est ainsi que j'ai accueilli moi-même l'énoncé de ce fait.<sup>9</sup>

Malgré le conflit avec Lemerre et France, il a réussi à faire paraître son poème sous le titre définitif de *L'Après-midi d'un Faune* en édition de luxe en avril 1876.

Et pourtant, il semble que cette publication même ne soit pas arrivée à apaiser complètement sa colère. Après quelques semaines, Mallarmé a écrit en effet à France le 15 Mai 1876, en parlant de la poétique de celui-ci :

je tiens à exprimer à leur endroit une opinion qui fait loi pour moi, relativement au moule où vous les [*Les noces corinthiennes*] avez jetées : le poème dramatique me désespère, car si j'ai un principe quelconque en Critique, c'est qu'il faut, avant tout, rechercher la pureté des genres. Théâtre d'un côté ou poème de l'autre : mais je veux bien et je désire que, distribuant très-habilement les procédés de ces deux genres, on fasse, comme tous nos maîtres et ceux de toutes les époques, intervenir un colloque au milieu de descriptions ou bien d'élan de l'âme : et encore que, selon l'innovation montrée par le dernier poème de Mendès, on juxtapose simplement les fonds et le dialogue, laissant entre eux circuler une

<sup>9</sup> Voir *ibid.*, p.242.

atmosphère qui devient celle même de l'oeuvre. A agir autrement ne voyez-vous pas un inconvénient dans l'absence de ce va-et-vient des personnages parmi l'enchantement scénique, la lumière et le décor visibles du théâtre?<sup>10</sup>

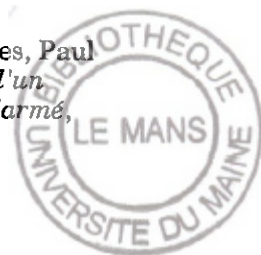
Bien que le poète dise que "le poème dramatique me désespère", la première version du *Faune*, *Monologue d'un Faune*, n'a-t-elle pas été conçue en tant qu'une sorte de "poème dramatique" ? Étant donné qu'une partie des *noces corinthiennes* et ce poème de Mendès, *Le soleil de Minuit* ont figuré dans le troisième *Parnasse contemporain*, ce n'est pas que l'on ne trouve aucune arrière-pensée de vengeance du côté de Mallarmé. D'ailleurs, ce refus lui rappelle sans doute aussi celui de la Comédie Française. Est-ce pour cela qu'il insiste sur la limite entre le drame et le poème, soit sur "la pureté des genres" ? Bref, le mauvais souvenir du naufrage de son poème théâtral a déclenché la recherche de l'idée de poésie pure ; d'un autre point de vue, en se démarquant de l'idée de France, Mallarmé est parvenu effectivement à exprimer l'opinion qui fait loi pour lui. S'il en est ainsi, on peut dire encore que l'oeuvre de France fonctionne comme repoussoir pour la poésie mallarméenne : c'est en s'éloignant de la notion de "poème dramatique" que le poète, de son côté, a développé clairement sa poétique. Or, si le but de celle-ci est de faire "intervenir un colloque au milieu de descriptions ou bien d'élan de l'âme" en "distribuant très-habilement les procédés de ces deux genres", soit de concilier la description du paysage scénique avec le dialogue ou de fondre les images du décor dans les vers, on doit trouver son fruit dans la version définitive, *L'Après-midi d'un Faune*, qui a cessé d'être un "poème dramatique". Cela veut dire aussi que même sans "ce va-et-vient des personnages parmi l'enchantement scénique, la lumière et le décor visibles du théâtre", ses vers aboutissent, se perfectionnent en poème pur, qui ne dépend pas du tout de la scène théâtrale ; on peut dire qu'il a réussi à intégrer les éléments scéniques dans ces alexandrins : il s'agit de la problématique de l'autonomie des oeuvre d'art. On va donc analyser l'évolution de sa poétique en comparant ces trois versions du *Faune*<sup>11</sup>.

Le changement le plus important entre la première version, *Monologue d'un Faune* et les deux autres versions, *Improvisation d'un Faune* et *L'Après-midi d'un Faune*, c'est la disparition des didascalies : dans la mesure où il ne s'agit pas d'une oeuvre scénique, elles ne sont plus nécessaires. Et, on trouve beaucoup moins de différences

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, pp.64-5.

<sup>10</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.555.

<sup>11</sup> En ce qui concerne les commentaires précédents qui comparent les variantes, voir entre autres, Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995, pp.165-176 ; Lloyd James Austin, "L'Après-midi d'un faune de Stéphane Mallarmé : lexique comparé des trois états du poème", dans *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Press, New York, 1995, pp.175-181.



dans la dernière partie que dans la première partie : la limite est le 51<sup>e</sup> vers de la première version : "Des perfides et par d'idolâtres peintures", le 55<sup>e</sup> vers de la deuxième version : "Des perfides et, par d'idolâtres peintures" ou le 55<sup>e</sup> vers de la troisième version : "Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures". D'abord, la dernière partie compte 56 vers : *Monologue d'un Faune* a un total de 106 vers et *L'Après-midi d'un Faune*, 110 vers ; cela fait donc 56 vers : 106-50=56 ; 110-55=56.

(Malheureusement, les derniers vers d'*Improvisation d'un Faune* manquent dans son manuscrit ; si cette oeuvre restait complète, elle ferait aussi un total de 110 vers ; cette dernière partie donc 56 vers.) Ensuite, ces trois versions ont beaucoup de vocabulaire et entre autres de rimes en commun. En revanche, dans la partie précédente, il y a plus de décalage entre l'oeuvre théâtrale et les autres deux oeuvres poétiques : le poète n'a pas seulement ajouté 4 vers, mais aussi il a remanié même le contenu des vers.

Pour les didascalies, on trouve ces mots dans la première partie en question : (*Un Faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir deux nymphes. Il se lève.*), (*Respirant*), (*Frappant du pied*), (*Invoquant le décor*), (*À grands pas*), (*S'arrêtant*), (*Au décor*), (*Le front dans les mains*) et (*Au décor*), tandis que dans la dernière partie : (*Il s'assied*), (*Se levant*), (*Debout*), (*Les mains jointes en l'air*), (*Comme parant de ses mains disjointes une foudre imaginaire*), (*se laissant choir*), (*Étendu*) et (*Avec un dernier geste*). Ceux-ci désignent en principe le mouvement du seul protagoniste sans aucun interlocuteur sur la scène, sauf les expressions, "*Un Faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir deux nymphes*", "*Invoquant le décor*" et "*Au décor*". On va parler en particulier du mot, "décor" ; car il paraît que Faune adresse effectivement la parole à quelqu'un en l'indiquant. Bien que cette pièce ait pour titre, "*Monologue d'un Faune*", ces expressions ne suggèrent-elles pas la présence de l'interlocuteur ? Bref, nul doute que Faune ne s'adresse aux plantes décrites sur le décor.

Or, voyons ici ce qu'est le décor à l'époque mallarméenne. En général, le décor au théâtre est ce qui figure ou représente le lieu où se passe l'action ; mais, au 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles, il ne désignait pas des objets à trois dimensions mais des toiles peintes, mises au fond de la scène. S'il se trouvait des objets à trois dimensions, comme la lumière des bougies et des lampes à l'huile n'était pas très forte, les spectateurs ne les auraient jamais perçus ; du reste, au cas où le metteur en scène voulait la lumière venant du Ciel, il ne posait pas au plafond des lanternes, car sa flamme assez faible et montant d'en bas en haut, ne serait pas parvenue à la représenter sur la scène ; au lieu de cela, il la peignait donc sur le décor, que la lampe éclairait au moment où il avait besoin de la montrer à la salle. Au 19<sup>e</sup> siècle, il est vrai que l'apparition des

nouvelles techniques, le projecteur et le système du gaz ou de l'électricité, ont commencé à permettre d'utiliser l'espace de la scène plus largement qu'auparavant ; et pourtant, c'était toujours difficile de les maîtriser et de les adapter habilement au théâtre. D'après Wolfgang Schivelbusch, c'est Adolphe Appia, né à Genève en 1862 et mort à Nyon en 1928, qui y a réussi le premier dans l'histoire<sup>12</sup>. S'il en est ainsi, on peut dire en effet que ce à quoi pensait Mallarmé en 1866, en employant le mot, décor, c'était les toiles peintes.

Dans la première version, Faune adresse trois fois la parole aux plantes ; mais celles-ci ne répondent pas et restent toujours muettes. C'est évident ; car elles ne sont que des simples images peintes sur le décor. Et pourtant, il est sûr que le poète imaginait le geste du protagoniste qui les indiquerait comme des interlocuteurs ; d'ailleurs, les spectateurs regarderaient certainement leur figure peinte sur la toile en écoutant le texte. En revanche, leur présence s'est diluée ou a disparu dans les autres versions. Cette évolution ne laisse-t-elle pas une trace essentielle de sa recherche poétique, à travers laquelle le poète voulait entrevoir l'indépendance ou l'autonomie de poésie, soit "la pureté des genres" ? Voyons donc sa démarche en comparant les variantes<sup>13</sup>.

D'abord, voici les vers 3 à 7 du premier manuscrit et les parties correspondantes dans les autres versions :

*A ; Monologue d'un Faune*

*(Un Faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir deux nymphes. Il se lève.)*

1 J'avais des nymphes.

Est-ce un songe ? Non : le clair

Rubis des seins levés embrase encore l'air

---

<sup>12</sup> Wolfgang Schivelbusch, *La nuit désenchantée*, Gallimard, 1993, p.156 ; "Être chassé du domaine de la représentation de la lumière ne fut que la première défaite de la peinture des décors. Les autres techniques d'illusion dont elle disposait furent également incapables de se maintenir face au nouvel éclairage. Si, au XIX<sup>e</sup> siècle, le décor peint fut remplacé peu à peu par l'architecture scénique tridimensionnelle, cela peut d'abord s'interpréter comme l'expression d'une tendance générale dans les arts qui privilégiait de plus en plus le naturalisme. Or, l'éclairage joua dans ce processus un rôle tout à fait concret, dominant, peut-être décisif. La lumière réelle émise par les projecteurs exigeait un espace réel, et non plus un espace peint. Adolphe Appia parvint finalement, à l'aide des installations de lumière électrique dont il disposait, à satisfaire les exigences de la dramaturgie de la lumière, formulées plus d'un siècle auparavant par Algarotti, Lavoisier et Patte. Avec Appia, qui appelle la lumière *vivante*, par opposition à la lumière peinte, l'éclairage scénique devint un mode de création indépendant."

<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, pp.151-166.



Immobile,

(Respirant)

et je bois les soupirs.

(Frappant du pied)

Où sont-elles?

(Invoquant le décor)

Ô feuillage, si tu protèges ces mortelles,

- 5 Rends-les-moi, par Avril qui gonfla tes rameaux  
Nubiles, (je languis encore des tels maux [sic] !)  
Et par la nudité des roses, ô feuillage!

B1 ; *Improvisation d'un Faune*

- 1 Ces Nymphes, je les veux émerveiller!

Si clair,

Leur naïf incarnat qu'il flotte dans tout l'air  
Encombré de sommeil touffu.

Baisais-je un songe?

Mon doute, loin ici de finir, se prolonge

- 5 En de mornes rameaux; qui, demeurés ces vrais  
Massifs noirs, font qu'hélas! tout à l'heure j'ouvrais  
Les yeux à la pudeur ordinaire de roses.

B2 ; *L'Après-midi d'un Faune*

LE FAVNE

- 1 Ces Nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger qu'il voltige dans tout l'air  
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève

- 5 En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses —



La phrase : "Où sont-elles?" est tout à fait un soliloque : Faune doute du fait qu'il était avec deux nymphes. Il s'adresse donc à l'interlocuteur, "feuillage" pour vérifier leur présence ; d'ailleurs, le pronom, "tu" et le démonstratif, "tes" qui qualifie le substantif, "rameaux" évoquent éloquemment le partenaire de conversation. Étant donné que, si le metteur en scène suivait fidèlement la didascalie : "*Un Faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir deux nymphes*", les spectateurs verraient les corps des actrices rentrer en coulisse sans dire un mot juste après le lever du rideau, Faune a raison de vouloir parler avec ce témoin ; car elles pourraient se cacher vraiment derrière le décor après avoir quitté la scène. Mais, le mot "Nubiles" qui qualifie les rameaux suggère le soupçon de Faune : le bois désirant aussi les femmes peut-il devenir son rival de l'amour en les protégeant sous ses feuilles ? De plus, en comparant les roses avec les nymphes, il suspecte effectivement son interlocuteur de les avoir volées : c'est que ces fleurs sont une petite partie du feuillage peint sur le décor en même temps que la métaphore des nymphes.

En revanche, dans les autres versions, on doit commencer à lire ces vers en présupposant l'absence des corps et de la scène, car ces deux versions ne sont pas une pièce de théâtre mais un poème. Faune doutant toujours de la rencontre avec les nymphes, ce sentiment est substantivé et qualifié par le démonstratif, "Mon" ; on peut dire encore qu'à travers cette substantivation, cette émotion devient plus objectivée et que, dans la mesure où ce "Mon doute" "se prolonge" ou "s'achève" en ses rameaux, il peut être considéré comme interlocuteur remplaçant le feuillage : c'est que l'on peut trouver là le dialogue entre soi et son doute ; et le verbe pronominal, "je m'offrais" dans la troisième version répète le même système de pensée : il s'agit de la dialectique entre "je" et "me". Mais, ce(s) rameau(x) s'éloigne(nt) de l'esprit de Faune et redevien(nen)t des simples objets dans les 5e et 6e vers, dans la mesure où on le(s) voit là demeuré(s) les *vrais* "Massifs noirs" ou "Bois mêmes". En regardant ceux-ci, le protagoniste se dit que ce qu'il a vu tout à l'heure était les roses, la métaphore des nymphes, dans la deuxième version et qu'il a pu se perdre dans le rêve des roses dans la troisième version : de toutes les façons, aucune image de ces fleurs ne se trouve plus sous les yeux du lecteur. Ainsi, l'interlocuteur disparaît complètement dans les versions des années 1870. De même, la présence des nymphes devient plus en plus vide du *Monologue d'un Faune*, via *Improvisation d'un Faune*, à *L'Après-midi d'un Faune* ; autrement dit, les panneaux du décor se trouvant au vrai théâtre, présupposées dans le poème dramatique se transforment en panneaux apparaissant à





l'esprit dans les oeuvres poétiques : s'agit-il du "théâtre, inhérent à l' esprit"<sup>14</sup> dont Mallarmé parlera dans un paragraphe de *Planches et feuillets* ?

De plus, il est certain que le changement plus drastique a lieu entre l'oeuvre scénique et les autres oeuvres ; cependant, entre celles-ci, on trouve quand même aussi une petite évolution. Par exemple, voyons l'évolution du temps de ces questions : "Où sont-elles?", "Baisais-je un songe?" et "Aimai-je un rêve ?" Ce qui est le plus important, c'est le contraste entre le présent et le passé : le premier faune cherche deux corps féminins, tandis que les autres faunes parlent du songe ou du rêve, c'est-à-dire se plongent dans le souvenir de ce qui s'est passé. Et pourtant, même entre les deux dernières, outre que le verbe "aimer" évoque moins concrètement "baiser" le fait du toucher ces peaux féminines — on peut dire la même chose pour le remaniement de "émerveiller" à "perpétuer" —, le passé simple "Aimai-je" évoque un point d'un récit qui arriva ailleurs plus fortement que l'imparfait "Baisais-je", qui décrit le décor d'un passé : il paraît donc que le premier est plus fictif que le deuxième. D'ailleurs, le faune de la deuxième version regardait vraiment les roses, tandis que l'autre faune ne les a pas vues dans le monde réel mais uniquement dans son esprit, dans la mesure où il dit qu'il s'offrait "la faute idéale de roses" : cela permet de dire que ces fleurs-ci sont plus vides que les autres. Bref, on peut dire en effet que la version définitive semble plus fictive que l'autre et qu'elle réussit à obtenir plus d'indépendance et d'autonomie.

Ensuite, les vers 19 à 23 du premier manuscrit et les parties correspondantes dans les autres versions :

A ; *Monologue d'un Faune*

19 Cependant !

(*Au décor*)

Ô glaïeuls séchés d'un marécage

20 Qu'à l'égal du soleil ma passion saccage,  
Joncs tremblant avec des étincelles, contez  
Que je venais casser les grands roseaux, domptés  
Par ma lèvre : quand sur l'or glauque de lointaines  
Verdures inondant le marbre des fontaines,  
25 Ondoie une blancheur éparse de troupeau :  
Et qu'au bruit de ma flûte où j'ajuste un pipeau,  
Ce vol... de cygnes ? non, de naïades, se sauve.

<sup>14</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.195.



Je suis...

Mais vous brûlez dans la lumière fauve,  
Sans un murmure et sans dire que s'envola

30 La troupe par ma flûte effarouchée...

B1 ; *Improvisation d'un Faune*

23 Ô bords siciliens du sacré marécage

Qu'à l'égal de l'été ma déraison saccage,

25 Tacites avec des étincelles, contez

« Que je cassais en deux l'un des roseaux domptés

Par le chanteur ; quand, sur l'or glauque de lointaines

Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

Ondoie une blancheur animée au repos :

30 Et que, dans le prélude où partent les pipeaux,

Ce vol de cygnes, non ! de naïades, se sauve

Et plonge... »

Inerte, tout brûle dans le temps fauve,

Sans faire un salut ni dire que s'envola

34 Tant d'hymen par mon art effarouché. Holà!

B2 ; *L'Après-midi d'un Faune*

23 Ô bords siciliens d'un calme marécage

Qu'à l'envi des soleils ma vanité saccage,

25 Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ

« Que je coupais ici les creux roseaux domptés

Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines

Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

Ondoie une blancheur animale au repos :

30 Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,

Ce vol de cygnes, non! de naïades, se sauve

Ou plonge... »

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve,

Sans marquer par quel art ensemble détala

34 Tant d'hymen souhaité de qui cherche le la :



Les partenaires de conversation du faune, les glaïeuls et les joncs, qui seraient peints sur le décor disparaissent complètement dans les autres versions ; et les bords siciliens qui sont déjà suggérés par les mots dans le 13e vers du premier manuscrit, "le vent de Sicile", les y remplacent. Bien entendu, l'interjection, "Ô" qui reste toujours fait allusion à la présence de l'interlocuteur même dans les oeuvres poétiques ; leurs vers ne dépendent pas du tout cependant du pouvoir évocateur que les images peintes sur le décor possèdent, mais de l'effet des lettres elles-mêmes ; d'ailleurs, l'adjectif, "Tacites", qualifiant ces bords, qui ne se trouve pas dans le premier manuscrit supplée l'absence du corps de comédien et des images : les spectateurs comprendraient tout de suite que ces plantes ne répondent jamais dès qu'ils voient le geste de Faune et le décor, tandis que les lecteurs à qui manquent des panneaux du décor parviennent à savoir plus aisément que les végétaux restent en silence en lisant le mot, "Tacites". Et, les guillemets qui isolent la proposition finale du verbe "contez" apparaissent dès la deuxième version ; ce discours indirect n'indiquant pas la parole de l'interlocuteur, mais ce que Faune désire lui faire raconter, le geste de l'acteur sur la scène montre en gros le commencement et la fin de la proposition, tandis que les guillemets les déterminent explicitement dans les oeuvres poétiques : le lecteur sent donc tout de suite la présence de l'interlocuteur moins certaine et il trouve aussi que ce qui est en scène, c'est un murmure dans la tête de Faune, soit son monologue, en suivant uniquement les pages ; et les lettres majuscules de la version définitive : "CONTEZ" et les italiques mettent en relief cet effet. D'ailleurs, dans le premier manuscrit, la fin de la proposition est plus floue que son commencement à cause du manque du guillemet qui la ferme ; Faune continue en effet son monologue même après les mots : "Je suis...", qui correspondent dans les autres aux expressions : "Et plonge... »" et "Ou plonge... »", formant cette phrase : "vous brûlez dans la lumière fauve, [...]", dont la deuxième personne, "vous" évoque la présence de l'interlocuteur tacite. En revanche, bien que le contenu soit presque pareil, les expressions correspondantes dans les oeuvres poétiques : "Inerte, tout brûle dans le temps fauve, [...]" et "Inerte, tout brûle dans l'heure fauve, [...]" sont tout à fait impersonnelles : au lieu que le protagoniste décrive le paysage en indiquant le décor qui est son interlocuteur vouvoyé, le narrateur occupant une position plus objective l'explique à la troisième personne. En somme, bien que les fleurs de glaïeul soient absorbées complètement dans les bords siciliens, le poète remanie habilement les vers, de telle façon que le lecteur puisse imaginer le paysage, même s'il ne voit directement ni décor ni corps de comédien. De plus, notons qu'au 25e vers de la version définitive, on trouve le mot "les fleurs" qui



n'existe pas dans la deuxième version, où ce manque empêche le lecteur d'imaginer comment sont ces bords: ce mot désigne que ces bords sont fleuris. C'est ainsi que la recherche de "la pureté des genres" est de plus en plus raffinée.

Enfin, les vers 37 à 46 du premier manuscrit et les parties correspondantes dans les autres versions :

*A; Monologue d'un Faune*

37 Si les baisers avaient leur blessure : du moins,  
On saurait !

Mais je sais !

Ô Pan, vois les témoins

De l'ébat ! À ces doigts admire une morsure

40 Féminine, qui dit les dents et qui mesure  
Le bonheur de la bouche où fleurissent les dents

*(Au décor)*

Donc, mes bois de lauriers remués, confidents

Des fuites, et vous, lys, au pudique silence,

Vous conspirez ? Merci. Ma main à ravir lance

45 En l'éternel sommeil des jaunes nénuphars  
La pierre qui noiera leurs grands lambeaux épars :

*B1 ; Improvisation d'un Faune*

35 M'éveillerai-je donc de ma langueur première,  
Droit et seul, sous un flot d'ironique lumière,  
Lys ; et parmi vous tous, beau d'ingénuité ?

Autre que ce doux rien par leur moue ébruité

Si les femmes ici n'ont point de trace sure,

40 A défaut du baiser j'invoque ma morsure  
Mystérieuse, due à quelque auguste dent :  
Mais non! Car son angoisse élut pour confident  
Le jonc vaste et jumeau dont vers l'azur on joue ;  
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,

45 Rêve avec un duo que nous amusions



La splendeur d'alentour par des confusions

47 Fausses entre lui-même et notre amour crédule :

B2 ; *L'Après-midi d'un Faune*

35 Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,  
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,  
Lys ! et l'un de vous tous pour l'ingénuité ?

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,  
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,

40 Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure  
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;  
Mais bast! arcane tel élu pour confident  
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :  
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,

45 Rêve, dans un long solo, que nous amusions  
La beauté d'alentour par des confusions

47 Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;

Le remaniement de cette partie est plus important que celui des deux autres parties. Voyons cette phrase du premier manuscrit : "Ô Pan, vois les témoins / De l'ébat !". Faune, mot d'origine latine, s'adresse à lui-même en se servant de l'appellation d'origine grecque ; sans doute que le poète attendait une petite surprise chez les spectateurs. Cette interjection pourrait demander en effet à l'acteur un grand geste ; et pourtant, elle disparaît complètement dans les oeuvres poétiques. D'ailleurs, on trouve, trois vers après, la présence de l'interlocuteur : il s'agit des plantes, les "bois de lauriers" et les "lys", qui pourraient être peints sur le décor. En ce qui concerne ces arbres, étant donné les rimes "-sure" et "-dent(s)" et qu'ils apparaissent immédiatement après le sujet de la morsure qu'ont laissée les nymphes et qui atteste les ébats amoureux avec elles dans la pièce théâtrale, ils devraient être aux 42e vers dans les oeuvres poétiques ; mais, on ne les y trouve pas, ni même aux vers suivants. De leur côté, les lys sont rejetés en avant, c'est-à-dire aux 36e et 37e vers. Bien que "vous" au 37e vers indique ces fleurs, on peut dire que ce pronom personnel ne nécessite presque pas de présence de l'interlocuteur ; car il semble que Faune ne s'adresse pas directement à eux, mais plutôt qu'il se dise : "m'éveillerai(s)-je".

Autrement dit, ces vers fonctionnent parfaitement en tant que simple murmure dans sa tête : il s'agit du monologue absolu. Du reste, ces calices ne sont pas forcément de pures végétaux, mais la métaphore de la lumière qui vient du Ciel pour éveiller Faune : ce rayon "droit et seul" pourrait lui apprendre que cette aventure se soit fait uniquement dans son rêve. Quoi qu'il en soit, non seulement les lauriers et les lys disparaissent au 42e vers, mais aussi le contenu des vers suivants est complètement changé : dans la première version, Faune lance une pierre dans les eaux, tandis que dans les deux autres versions, une autre plante, le jonc, qui ne se trouve pas dans la pièce théâtrale, est le protagoniste. Notons que celui-ci ne désigne pas non plus le simple roseau, mais qu'il figure la flûte : en filant la métaphore de la musique, les sentiments subtils de Faune se racontent. De plus, en ce qui concerne la différence entre les oeuvres poétiques, voyons le 40e vers : en intégrant l'expression, "vierge de preuve", la présence de la morsure qui est le témoin des nymphes s'efface. Ainsi, ce poème a gagné en indépendance et en autonomie.

Nous avons vu jusqu'ici comment a évolué la recherche de "la pureté des genres", en comparant les variantes de *L'Après-midi d'un Faune*. Étant donné que le premier manuscrit est destiné au théâtre, il n'y a aucun doute que ces vers dépendent non seulement de la puissance évocatrice des mots eux-mêmes, mais aussi des effets optiques que possèdent les corps des comédiens et les images peintes sur le décor pour fixer l'attention des spectateurs. En revanche, les oeuvres poétiques sont complètement indépendantes de cet effet ; car elles ne sont pas du théâtre. Bien que *L'Après-midi d'un Faune* publié en 1876 soit accompagné de quatre estampes de Manet, celles-ci ne sont pas forcément nécessaires pour jouir de la beauté de ce poème ; car les autres éditions qui ont paru dans les années 1880 ne les contiennent pas<sup>15</sup>. Mallarmé, n'aurait-il pas rejeté complètement la puissance des images ? Non ! Bien au contraire, il a essayé de l'intégrer dans les mots du poème eux-mêmes. En d'autres termes, bien qu'il soit vrai que le poète ait quitté le théâtre, donc ait renoncé à mettre sa pièce en scène, en fondant les images du décor dans les vers et les pages du livre, il a tenté d'atteindre l'indépendance ou l'autonomie de la poésie. Cela permet de dire que "la pureté des genres" est le produit de la séparation du théâtre et du poème en même temps que le fruit de l'intégration du pictural dans le verbal ; il s'agit de la description du paysage scénique dans l'oeuvre poétique : peut-on dire qu'il s'agit de la problématique de l'*ekphrasis* ?

Or, s'il en est ainsi, comment peut-on comprendre, de son côté, la relation entre le poème et la musique ? Rappelons-nous entre autres l'appréciation de l'*Improvisation*

<sup>15</sup> *L'Après-midi d'un Faune*, édition définitive, A la *Revue indépendante*, 1887; *L'Après-midi d'un*



d'un *Faune*, donnée par Théodore de Banville, membre du comité du troisième *Parnasse contemporain* : "Doit, je crois, être admis en dépit du manque de clarté, à cause des rares qualités harmoniques et musicales du poème"<sup>16</sup> et la réaction de Mallarmé qu'Henri Mondor nous transmet à propos de la composition d'après ce poème par Debussy<sup>17</sup> : "Je croyais l'avoir mis moi-même en musique". Ces mots nous montrent clairement que le poète n'a aucune intention de séparer le poème et la musique : Mallarmé recherche "la pureté des genres" en séparant le poème du théâtre, tandis qu'il considère que la musique et la poésie partagent la source commune de l'essence de leur génie. Bien qu'il ait mis en scène la musicalité de la diction des vers, cette musique ne signifie pas cependant la vraie, ni instrumentale ni vocale, mais la métaphore du mystère poétique. Surtout dans la série du *Faune*, le sujet dont le protagoniste est flûtiste est digne d'une oeuvre musicale ; toutefois, ce que suggèrent ces vers, c'est plutôt le paysage bucolique que la sonorité de cet instrument. On peut dire en effet que ce qui est important, ce n'est pas l'air que joue Faune, mais ce qu'évoquent les dispositifs optiques et ce qu'ils représentent, métaphorisent ou allégorisent. À travers la comparaison des variantes, on a constaté qu'en fondant les images peintes sur le décor dans les vers, le poète a réussi à filer un réseau fécond de figures. On va donc voir dans le chapitre suivant plus minutieusement ce qu'est le décor, en invoquant la notion d'allégorie chez Walter Benjamin et ses articles sur Charles Baudelaire.

---

*Faune*, Vanier, 1887; *Poésie 1887*; *Vers et prose*.

<sup>16</sup> Henri Mondor, *op.cit.*, 1948, p.187.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 275.



## L'allégorie chez Walter Benjamin

Dans l'esthétique moderne allemande, par exemple chez Goethe ou chez Schelling, c'est très souvent que l'allégorie a été définie négativement par rapport au symbole<sup>18</sup>. L'allégorie était considérée comme une relation de signes liés selon une règle ou une convention : par exemple, comme attribut de Zeus, l'aigle, d'Athéna la chouette, de la Justice la balance. Par contre, le symbole désignait une figure où un contenu et un contenant ne se rencontrent qu'une fois dans l'histoire (la ciguë de Socrate, la croix de Jésus-Christ) ; une figure donc où ce fond apparaît dans le monde seulement en obtenant sa forme unique. Bref, alors que dans l'esthétique moderne, on glorifie le symbole comme union intérieure entre contenu et forme, on sous-estime l'allégorie en la considérant comme métaphore composée par un jeu de l'entendement. Or, on pense que la lettre est le premier signe dont la signification a été déterminée par la convention. La connaissance qui consiste en ceci que la lettre et l'allégorie se trouvent fondamentalement au même niveau, met donc l'allégorie au-dessous du symbole dans l'esthétique moderne ; on trouve là un contraste entre le symbole qui transcende la lettre ou la parole écrite et l'allégorie qui est de même nature qu'elles.

Benjamin en revanche attache de l'importance à l'allégorie : contre l'unicité et le caractère instantané du symbole, il fait valoir l'historicité de l'allégorie. Or pour lui, au commencement de l'histoire, il y a eu la mort et la destruction :

Dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage — non : dans une tête de mort<sup>19</sup>.

Il est sûr que cette mort à l'origine n'est pas sans relation avec la notion de péché originel. L'histoire désigne un cours temporel qui a commencé par cet échec pour viser le salut définitif ; et on y trouve un sens unique : du passé au futur. En d'autres termes, en ce qui concerne l'histoire, le plus important est de rechercher la fin ou le but. Bien entendu, étant donné que Benjamin s'intéresse à la cabale, il n'est pas

<sup>18</sup> Voir F.W.J. Schelling, *Textes esthétiques*, Klincksieck, 1978, p.45, "La représentation selon laquelle l'universel signifie le particulier, ou selon laquelle le particulier est intuitionné au moyen de l'universel, est *schématisme*. Mais la représentation selon laquelle le particulier signifie l'universel, ou selon laquelle l'universel est intuitionné au moyen du particulier, est *allégorique*. La synthèse des deux, où ni l'universel ne signifie le particulier, ni le particulier l'universel, mais où les deux ne font qu'un absolument, est le *symbolique*."

<sup>19</sup> Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque allemand*, Flammarion, 1985, pp.178-9.





étonnant qu'il ait accepté cette idée. Mais une particularité de ce philosophe est qu'il essayait d'interpréter l'histoire avec sa propre dialectique. Par exemple, il dit :

Que le passé jette sa lumière sur le présent, ou le présent sa lumière sur le passé, ce n'est pas le cas ; mais l'image est cela même où ce qui a été et ce qui est maintenant en un éclair composent une constellation. En d'autres termes, l'image c'est la dialectique immobilisée. Car, tandis que le rapport du présent au passé est de pure continuité temporelle, entre ce qui a été et ce qui est maintenant le rapport est dialectique. Seules les images dialectiques sont de vraies images — et non des archaïsmes ; et le lieu où l'on déclenche les images est la langue<sup>20</sup>.

Ce qui a été [Das Gewesene] et ce qui est maintenant [das Jetzt] se rencontrent dialectiquement pour composer une constellation dans une image, qui se comprend en tant que dialectique immobilisée, et qui mérite l'appellation d'allégorie. Or selon le mot même de Benjamin, celle-ci apparaît comme *Ruine*, ruines :

Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses<sup>21</sup>.

La ville dont il traite concrètement comme ruines est Paris ; il s'agit entre autres du Paris qui était en train de changer dramatiquement par l'urbanisme de Haussmann, et dont Baudelaire a parlé dans un poème en vers, "Le Cygne", en prononçant le mot d'allégorie :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs<sup>22</sup>.

Les "Vieux faubourgs", "ce qui a été" et les "palais neufs", "ce qui est maintenant" se réunissent dans la mélancolie du poète pour former une allégorie. Et pourtant, quel

<sup>20</sup> Walter Benjamin, *Aufzeichnungen und Materialien*, dans *Gesammelte Schriften, Band V-1, Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, 1982, pp.576-7.

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque allemand*, op.cit., p.191. Bien que Benjamin lui-même ait choisi ce terme en allemand, Ruine, au lieu de le traduire avec ce mot, "ruines" en français, il existe une autre expression, "vestige", qui conviendrait mieux à son idée. Quant à ce concept, il y a un article très intéressant par Jean-Luc Nancy : "Le vestige de l'art", *Les muses*, Galilée, 1994, pp.133-159.



était ce Paris changeant ? Sous le règne de Napoléon III, Georges Eugène Haussmann (1809-1891), préfet de la Seine, a réalisé ses projets d'embellissement et d'assainissement de la capitale. Il a détruit le Paris ancien du Moyen âge pour fabriquer le Paris moderne méritant le nom de capitale du XIXe siècle. Concrètement, des rues étroites et sinueuses ont été supprimées et ont été remplacées par des artères courant d'est en ouest et du nord au sud aux tracés presque rectilignes. Dresser une barricade y est devenu plus difficile qu'autrefois alors que la surveillance de la police s'en trouvait plus facile ; car, si le prolétariat se révolte, "de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers"<sup>23</sup>. D'ailleurs, les pauvres ou les prostituées ont été contraints d'émigrer vers les banlieues, parce que les vieux quartiers où ils habitaient jusqu'alors ont été démolis. Bref, les autorités voulaient expulser par force tous les êtres louches pour que Paris devienne une ville propre. En apparence, cet objectif semble avoir été atteint. Cependant, il restait quand même un peu d'objets et de gens "sales", qui ont trouvé des interstices pour s'y cacher.

## 1, Baudelaire

C'est dans cet esprit qu'on analysera un poème en vers, *Les sept vieillards* :

à *Victor Hugo*.

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,  
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !  
Les mystères partout coulent comme des sèves  
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Un matin, cependant que dans la triste rue  
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,  
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,  
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,  
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros  
Et discutant avec mon âme déjà lasse,  
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

<sup>22</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres*, t. I, « Bibl. de la Pléiade », 1975. p.86.



Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée  
Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,  
Et sa barbe à poils, roide comme une épée,  
Se projetait, pareille à celle de Judas.

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine  
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,  
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,  
Lui donnait la tournure et le pas maladroït

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.  
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,  
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,  
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.

Son pareil le suivait : barbe, oeil, dos, bâton, loques,  
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,  
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,  
Songe bien que malgré tant de décrépitude  
Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel !

<sup>23</sup> Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle*, dans *Gesammelte Schriften*, *op.cit.*, p.73.



Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,  
Sosie inexorable, ironique et fatal,  
Dégoutant Phénix, fils et père de lui-même ?  
— Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,  
Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,  
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,  
Blessé par le mystère et par l'absurdité !

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !<sup>24</sup>

Considérons d'abord les temps de verbes : on compte cinq présent, trois conditionnel, vingt-trois imparfait et cinq passé simple. En dehors du présent à valeur générale et le conditionnel qui explique un état subordonné à une condition, le poète emploie les temps du passé de manière très orthodoxe : alors que les imparfaits dessinent le décor, les passés simples font surgir les événements selon leur ordre d'événement. Par exemple, au commencement, on trouve la description d'une scène fantasmagorique : un héros marchant dans une rue de Paris qu'un brouillard sale couvre si complètement que l'on n'arrive pas à savoir si cette ville devant lui est la nouvelle ou l'ancienne ; voilà le décor posé par l'imparfait. Tout à coup, l'entrée d'un vieillard est annoncée par un passé simple, "m'apparut", rejeté au début de la cinquième strophe, qui déclenche le récit. Or, selon l'expression du *Petit Robert*, alors que "voir" signifie "percevoir les images des objets par le sens de la vue", "regarder" veut dire "faire en sorte de voir, s'appliquer à voir". Interprétons ce poème en nous fondant sur cette définition. Ce que le public du spectacle va regarder au théâtre, ce sont des acteurs, plus qu'un décor ; il y a très peu de gens qui sont venus exprès pour le goûter. Néanmoins, il est sûr que tous les assistants qui sont là le voient ; autrement dit, ils jettent un regard vers le décor inconsciemment. Cependant, ils n'ont aucune conscience de ce qui arrive au fond de la scène. De telle sorte que la majorité n'arrive jamais à remarquer ce vieillard. Par contre, sa figure saute forcément aux yeux de ce

poète, génie imprégné du "sentiment d'une profonde aliénation"<sup>26</sup>, même s'il ne le veut pas ; autrement dit, Baudelaire, flâneur en tant qu'"éclaireur sur le marché"<sup>26</sup>, est forcé de percevoir une partie ombreuse cachée habilement quelque part dans la ville ; on peut dire encore que c'est le destin d'un poète qui "trouve sa nourriture dans la mélancolie"<sup>27</sup>. Malgré tout, pourquoi ce poète, arrive-t-il, à être témoin de ce phénomène ? que signifie cette aptitude ? Une clé pour répondre à ces questions peut être trouvée dans ces mots : "décor semblable à l'âme de l'acteur". Il se développe une comparaison entre l'âme du poète comme acteur et le décor où est dessiné un paysage de Paris. En fait, un brouillard profond empêche l'acteur de reconnaître si le Paris devant lui est le nouveau ou l'ancien, le lecteur ne peut pas distinguer un paysage réel et l'imagination du poète dans cette oeuvre ; autrement dit, il est possible que ce Paris enfoui dans le brouillard ne soit pas le Paris réel mais une ville qui n'existe que dans l'âme du poète : celle-ci s'assimile au paysage urbain en tant que décor. Son imagination permet donc à ce poète de se situer à un seuil qui fait communiquer un Paris présent et un autre Paris passé, si bien que ces vieillards apparaissent inévitablement devant ce flâneur.

Voyons maintenant ce que Benjamin dit sur ce poème. Il met en épigraphe ces mots : "Nul trait ne distinguait, du même enfer venu, / Ce jumeau centenaire"<sup>28</sup> ; et il fait valoir "l'apparition sept fois réitérée d'un vieillard d'aspect repoussant"<sup>29</sup>. Or, faisons attention, ici, à ce que Goethe dit sur la différence entre l'allégorie et la nature de la poésie : alors que la première dérive d'un procédé où le particulier est donné comme un exemple de l'universel, la deuxième exprime le particulier sans songer à l'universel ni le poursuivre, mais elle parvient inconsciemment à l'universel en parlant du particulier bien qu'elle n'ait aucune intention de le saisir<sup>30</sup>. Il semble qu'"un vieillard d'aspect repoussant" soit un bon exemple de ce particulier : le vieil homme est si répugnant qu'il n'est pas possible — pense le spectateur — que ce monstre ne soit pas unique. Cependant, un jumeau, si semblable à lui que personne n'arrive à les distinguer l'un de l'autre, apparaît sept fois devant le poète. Bref, il s'agit d'un fait qui consiste en ceci qu'un être ou une chose que l'on considérerait comme le particulier, particulier au sens que son existence est unique, se révèle être, en fait,

---

<sup>24</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, pp.87-8.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, *op.cit.*, p.69.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>30</sup> Voir Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque allemand*, *op.cit.*, p.173. Dans cette page, Benjamin cite les mots de Goethe.



un simple type, ou devenir un nouveau type en se multipliant. Or Benjamin entrevoit là une nouveauté ou une modernité :

L'individu qui est ainsi présenté dans sa multiplication comme toujours le même témoigne de l'angoisse du citadin à ne plus pouvoir, malgré la mise en oeuvre de ses singularités les plus excentriques, rompre le cercle magique du type.

Baudelaire qualifie l'aspect de cette procession d'inférieur. Mais le nouveau que toute sa vie il a guetté, n'est pas fait d'une autre matière que cette fantasmagorie du « toujours le même »<sup>31</sup>.

Il est sûr que le noyau de l'allégorie chez Benjamin se trouve dans un tel type : alors que l'allégorie inférieure au symbole était une relation de signes se basant sur des règles ou des conventions, Benjamin entrevoit l'allégorie dans une nouvelle convention, celle de la vie quotidienne moderne conventionnelle. Par exemple, voici ses propres mots : "l'allégorie n'est pas une convention de l'expression, mais l'expression d'une convention"<sup>32</sup>.

La ville en ruine, où Benjamin retrouve des allégories à travers les oeuvres baudelairiennes, est Paris. Et cette capitale en tant que ruine est la ville d'autrefois détruite par Haussmann pour faire place à la nouvelle. Il ne s'agit pas cependant de décombres concrets, car l'urbaniste en a débarrassé la ville. Mais, malgré sa volonté de chasser l'ancien Paris de toutes ses forces, il n'est pas arrivé à le faire disparaître entièrement : dans le Paris moderne en sont restées des traces, sur lesquelles le poète porte ses regards. Benjamin tient aux figures de l'ancien inscrites à la surface du nouveau, comme dans le titre du premier chapitre des *Fleurs du Mal*, "Spleen et Idéal", qui se compose du "mot étranger le plus vieux de la langue française" et le "plus récent"<sup>33</sup>. Il y retrouve l'allégorie et la lie au concept du moderne :

Il reconnaît dans le spleen la dernière en date des transfigurations de l'idéal — l'idéal lui semble être la première en date des expressions du spleen. Dans ce titre où le suprêmement nouveau est présenté au lecteur comme un « suprêmement ancien », Baudelaire a donné la forme la plus vigoureuse à son concept du moderne<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op.cit., p.71.

<sup>32</sup> Walter Benjamin, *Origine du Drame Baroque allemand*, op.cit., p.188.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, op.cit., p.72.

<sup>34</sup> *Ibid.*



Par exemple, si l'on rencontre une allégorie, le Temps, dans une oeuvre poétique, il est normal que l'on se figure un vieillard avec des ailes dans le dos : un concept est lié conventionnellement à une figure par un jeu de l'entendement. Dans ce sens, il est sûr que l'allégorie est "une convention de l'expression", mais dit Benjamin, elle est "l'expression d'une convention". De quelle convention s'agit-il ? de cette convention de la vie moderne, dont la conscience se perd dans la vie urbaine du nouveau Paris : d'ailleurs, elle est ce que les gouvernants ont caché habilement pour reconstruire cette nouvelle capitale. Or, on peut dire que ces éléments étranges ne sont pas nécessairement enfouis dans une couche profonde de la ville, mais plutôt s'exposent aux yeux de tout le monde en flottant à la surface de la vie, et font partie du décor de Paris. Et pourtant, comme elles deviennent déjà une convention ou qu'elles sont usées dans la vie quotidienne, on n'a aucune conscience de leur existence ; autrement dit, il s'agit d'un inconscient dans la vie urbaine. Ces choses sur lesquelles on ne porte aucun regard attentif ou concentré, ces choses qui ne sont jamais l'objet d'un recueillement contemplatif, ces choses que l'on ne voit que d'un oeil distrait, ces choses qui sont réglées fortement par l'habitude ont bien une existence connue de tous, mais elle est négligée volontairement dans la conscience. Faisant partie du décor, elles se fondent si parfaitement dans le paysage que normalement elles n'éveillent pas l'attention des citoyens. En revanche, elles apparaissent tout à coup devant le flâneur comme autant de merveilles et il est forcé de percevoir les traces de ces choses oubliées. Le poète les a gravées dans sa mémoire en tant que "l'expression d'une convention" ; en d'autres termes, une nouvelle relation de comparaison entre la chose et le concept se trace dans son esprit. Ces traces donnent pour Benjamin l'allégorie dans la vie moderne.

Hausmann voulait expulser de force tous les êtres louches hors de Paris. Pourtant, quelques-uns d'entre eux y sont restés quand même. Ils ont finalement trouvé des refuges, dont cet "intérieur" noté par Benjamin. Mais qu'est-ce qui s'est enfoui là ? C'est l'art : "L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art"<sup>36</sup>. Parmi les beaux-arts, il parle ici surtout des arts décoratifs. Alors que les États-Unis ou l'Angleterre ne s'attachaient qu'à fabriquer en série, industriellement, des marchandises au meilleur prix, la France essayait de mettre sur le marché des marchandises en même temps moins chères et belles. Étant donné que le bibelot est devenu à la mode vers la seconde moitié du XIXe siècle, la stratégie de la France, peut-on dire, a obtenu un

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.67.



grand succès. Les arts décoratifs sont devenus en France la machine industrielle la plus forte<sup>36</sup>. Or, qui est l'habitant qui décore son intérieur avec tous ces choses ? C'est "le particulier" qui " fait son entrée dans l'histoire" sous le règne de Louis-Philippe. Cet intérieur est défini par opposition au bureau :

Pour le particulier, les locaux d'habitation se trouvent pour la première fois en opposition avec les locaux de travail. Ceux-là viennent constituer l'intérieur ; le bureau en est le complément. [...] Le particulier qui ne tient compte que des réalités dans son bureau demande à être entretenu dans ses illusions par son intérieur<sup>37</sup>.

Sa vie se divise en deux : l'activité publique de travail et la vie privée. Dans son intérieur, le particulier est libéré de "ces deux préoccupations" qui le contraignent à l'extérieur : "ses intérêts d'affaires" et "sa fonction sociale" ; en même temps le particulier "parce qu'il les possède", ôte aux choses qu'il collectionne "leur caractère de marchandise". Autrement dit, l'intérieur est un espace "où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles". Cet espace séparé du monde réel, et ces choses qui y sont accumulées, en ayant perdu toute "valeur d'usage" deviennent pour Benjamin *allégorie*. Enfin, "les fantasmagories de l'intérieur"<sup>38</sup> pleines de telles allégories deviennent non seulement "l'univers du particulier" mais, comme Benjamin lui-même le dit en français, son "étui"<sup>39</sup>.

## 2, Mallarmé

Cette stratégie commerciale de la France des bibelots, via l'époque où le préfet a urbanisé la capitale, a atteint un sommet vers la fin du XIXe siècle : "La liquidation de l'intérieur eut lieu dans les derniers lustres du siècle par le « modern style », mais elle était préparée de longue date"<sup>40</sup> ; constatons que ce « modern style » veut dire l'Art nouveau. Or, il s'agit, ici, des poètes qui représentent cette époque, dont Stéphane Mallarmé. Car, souvent dans ses poèmes de jeunesse, la scène est un intérieur et les bibelots y jouent un grand rôle ; autrement dit, son oeuvre est un bon témoignage de cette promotion de l'intérieur. Prenons-en pour exemple ce sonnet célèbre dans la

<sup>36</sup> Voir l'article: « Arts industriels » dans *le Larousse du XIXe siècle*.

<sup>37</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, op.cit.*, p.67.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.68. Bien que Benjamin lui-même ait choisi ce mot français, "étui", étant donné que le français n'est pas sa langue maternelle, il n'est pas inutile de noter une autre possibilité, "écrin".

<sup>40</sup> *Ibid.*





forme où il fut publié en 1887. Près de 20 ans auparavant (le 18 juillet 1868), Mallarmé en avait adressé une première version à Henri Cazalis, accompagnée d'une lettre de présentation de sa recherche. Le poème s'appelait alors "Sonnet allégorique de lui-même".

<1868>

*SONNET allégorique de lui-même*

La Nuit approbatrice allume les onyx  
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,  
Du soir aboli par le vespéral Phoenix  
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,  
Insolite vaisseau d'inanité sonore,  
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx  
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon la croisée au Nord vacante, un or  
Néfasté incite pour son beau cadre une rixe  
Fait d'un dieu que croit emporter une nixe

Dans l'obscurcissement de la glace, décor  
De l'absence, sinon que sur la glace encor  
De scintillation le septuor se fixe<sup>41</sup>.

<1887>

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phoenix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx

<sup>41</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, t. I, « Bibl. de la Pléiade », 1998, p. 131.



Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillation sitôt le septuor<sup>42</sup>.

Étant donné le titre du manuscrit et ces mots de Mallarmé dans cette lettre :  
"J'extrait ce sonnet [...] d'une étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes"<sup>43</sup>, il est naturel que beaucoup de mallarméens, essayant d'analyser ce poème, aient accumulé des termes comme "jeu de miroir" ou "mise en abyme"<sup>44</sup>, pour parler de l'autonomie de la poésie, qui est un des noyaux de la poétique mallarméenne. On peut en trouver l'amorce dans la lettre à Henri Cazalis datée le 30 octobre 1864 : "*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*"<sup>45</sup> et on peut dire qu'en la développant, le poète parvient à cette "étude projetée sur *la Parole*". Bref, selon cette poétique, les mots ne représentent rien dont l'existence est postulée par avance, mais au contraire, en premier viennent les mots eux-mêmes et ils évoquent une image fabuleuse qui n'apparaît jamais dans le monde réel. Par exemple, il s'agit d'un mot, "ptyx"<sup>46</sup> qui n'existe pas dans le dictionnaire et qui est créé uniquement par la magie de la rime "-yx", mais dont la sonorité évoque une expression, le petit x de l'algèbre signifiant l'inconnue ; on peut dire que cette expression énigmatique est, avec d'autres, l'emblème de ce poème et sa poétique. Les mots dans ce poème ne représentent pas de beauté se trouvant à l'extérieur, mais en portent une en soi ; autrement dit, le poème composé par eux est tout à fait autonome. D'ailleurs, leur scène est l'intérieur dont traite Benjamin, cet espace libéré de toutes les occupations du gagne-pain. Le particulier est entretenu dans ses illusions, de sorte que l'intérieur devient "les fantasmagories de l'intérieur", une totalité parfaite en soi, l'Univers à soi seul. Il n'est

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>43</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.392.

<sup>44</sup> Voir "Notes" par Bertrand Marchal dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres t.I*, *op.cit.*, 1998, p.1190.

<sup>45</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.206.

<sup>46</sup> Joëlle Gardes Tamine me fait toutefois remarquer que le mot figure déjà chez Hugo, dans *La Légende des Siècles* : "[...] on entendait Chrysis, Sylvain du Ptyx que l'homme appelle Janicule", "Le Satyre", vers 18-19.



donc pas dit qu'un mallarméen ait tort lorsqu'il affirme que ce sonnet porte une beauté autonome en tant qu'oeuvre d'art.

Observons, par ailleurs, que personne n'arrive à se construire cet intérieur sans le distinguer de l'extérieur qu'est son local de travail, et sans expulser certaines de ses affaires de cet espace. Ainsi en dehors d'un Stéphane Mallarmé très connu qui créait des poèmes en veillant tout seul dans sa chambre, il y en a un autre qui gagnait sa vie comme professeur d'anglais au lycée. Il a commencé son métier d'enseignant à Tournon en novembre 1863. Vingt-deux ans plus tard, il s'est souvenu de cette époque dans une lettre à Verlaine connue sous le nom d'*Autobiographie* : "Il n'y avait pas, vous le savez, pour un poète à vivre de son art, même en l'abaissant de plusieurs crans, quand je suis entré dans la vie ; je ne l'ai jamais regretté"<sup>47</sup>. Ces mots désignent éloquemment entre autres le fait qu'il devait séparer la création artistique et le gain-pain. Ainsi cet intérieur a-t-il été libéré du monde réel : envahi par les rêves, il est devenu l'espace où le poète réfléchit sur l'Univers et réfléchit son univers.

Benjamin a dit que les choses se trouvant dans cet intérieur perdaient leur "valeur d'usage". Pour sa part, Mallarmé est allé jusqu'au bout : il a essayé d'anéantir non seulement leur valeur mais leur existence même. Dans la lettre qui accompagne le sonnet, Mallarmé lui-même le qualifie de "nul". En effet, il n'y a personne à l'intérieur, dans la mesure où "le Maître est allé puiser des pleurs au Styx" ; pas de meubles non plus, sauf tout juste ces trois choses : des consoles ou des crédences, une fenêtre ouverte au nord et un cadre de miroir. Mais, malgré leur présence dans cet intérieur, puisque tous trois sont en une position marginale — elles se trouvent contre le mur — le centre est toujours vide.

Analysons-les donc tous les trois. D'abord, les consoles ou les crédences. La console est une pièce en saillie destinée à supporter une oeuvre d'art, buste, pendule, vase etc. ; pourtant, dans cette salle, ce meuble ne porte rien. La crédence est une petite table annexe où l'on dispose des objets auxiliaires pour un festin ou un sacrifice religieux ; mais on ne trouve pas là de table principale, ni autel et, de toute façon, elle est vide. Mallarmé a remplacé "consoles" par "crédences". Tandis que la console est une table de mise en valeur, la crédence est une table de service. Son étymologie ("crédence" vient de *credentia*, dérivé de *credere*, croire) permet de se figurer une salle où un rite est célébré ; rappelons-nous que Mallarmé considère la création de la poésie comme une sorte de rite. Selon l'expression du *Larousse du 19e siècle*, la crédence au moyen âge était un petit buffet sur lequel on déposait les vases destinés à faire déguster tous les mets pour s'assurer qu'ils n'étaient pas empoisonnés. Cette

---

<sup>47</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.585.



définition n'est pas sans évoquer ces mots de Mallarmé à propos d'*Igitur* : "C'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte) je suis guéri ; *similia similibus*." (la lettre à Henri Cazalis, le 14 Novembre 1869)<sup>48</sup>. La création poétique mallarméenne est en même temps un médicament et un poison. Ce mot crédece suggère donc que le maître de ce salon est poète.

Ensuite, la fenêtre. C'est souvent que celle-ci et son cadre symbolisent une limite entre deux mondes. Par exemple, dans le poème en vers , *Les fenêtres*, l'ici-bas et l'au-delà sont séparés par le vitrage : bien que le poète arrive à tourner son regard vers le soleil à travers la vitre, ce carreau empêche la communication directe avec le ciel<sup>49</sup>. Dans le sonnet qui nous intéresse, dont Mallarmé disait : "au moins est-il aussi "blanc et noir" que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide"<sup>50</sup>, on peut trouver plusieurs autres oppositions binaires, des licornes et une nixe, du feu et de l'eau, l'intérieur et l'extérieur, la fantasmagorie et le réel, un poète et son lecteur etc. Bref, cette fenêtre occupe la position du seuil qui fait communiquer ces dichotomies.

Enfin, le miroir, qui est "appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde"<sup>51</sup>. Il est sûr que l'on voit cette constellation, et néanmoins le regard ne s'oriente pas vers le ciel, mais au contraire vers le fond de cette salle : c'est-à-dire que l'on voit les étoiles indirectement par le canal de ce miroir, dont la réflexion devient "incompréhensible". Autrement dit, c'est *via* cet intermédiaire que l'image stellaire se transforme. Soulignons d'ailleurs que ce miroir est complément du mot "décor" (décor de miroir) : cela signifie que le décor de cette scène est ce miroir qui fonctionne comme médiateur transmettant des images de l'Éden. Ce cadre fait communiquer non seulement la terre et le ciel, mais aussi toutes les oppositions binaires ci-dessus. Pour celui qui croit à la communication directe, l'existence de l'intermédiaire est tout à fait transparente ; il est incapable de la remarquer. Pour sa part, Mallarmé qui a perdu la Foi en Dieu, ne peut manquer de nous la faire percevoir. Si ce que Benjamin appelle "le génie allégorique" est un génie par lequel un être voit et donne à voir une chose que d'autres ne remarquent même pas, ce poète, qui inscrit ce miroir dans le "nul" du décor, mérite le titre de "génie allégorique". Ce décor est la clef du titre énigmatique "sonnet allégorique de lui-même".

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp.451-2.

<sup>49</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres* t.I, *op.cit.*, pp.9-10.

<sup>50</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.392.

<sup>51</sup> *Ibid.*



Ainsi, en réfléchissant sur l'allégorie chez Benjamin, nous avons été conduit à analyser la poésie de Baudelaire et de Mallarmé. Et au coeur de leur allégorie, nous avons trouvé un mot, "décor", avec pour fonction celle de seuil qui fait communiquer deux mondes. Visible pour les poètes, ce décor ne l'est pas pour les autres. Baudelaire, flâneur du seuil, relève les traces des êtres que l'urbaniste de Napoléon III a chassés. Chez Mallarmé, le décor est une sorte d'"apposition" du mot, miroir qui n'est lui-même qu'un intermédiaire, comme le seuil chez Baudelaire. Ayant terrassé Dieu dans les années 1860, Mallarmé recherche un médiateur, insoupçonné des doctrinaires de la communication directe. Or à l'époque provinciale du premier manuscrit (1868), c'est la communication métaphysique intérieure entre le ciel et la terre qui le préoccupe, tandis qu'à l'époque de la publication (1887), c'est le problème de la communication avec le public qui l'emporte : c'est alors qu'il sort vers l'extérieur, dans le Paris des concerts, où s'annonce un nouveau médiateur allégorique : la Musique.



## L'allégorie de la viole chez Mallarmé : *Sainte*.<sup>52</sup>

À travers l'histoire chrétienne de l'Europe, on sait, tandis que la musique dominante était le chant, que les sons des instruments étaient considérés comme de la basse musique, populaire, vulgaire ou profane. Par ailleurs, les instruments sont classés selon une hiérarchie qui va du sacré au profane : de l'orgue qui accompagne la voix dans l'église ou la harpe qui est un attribut de l'ange, à la cornemuse ou la vielle à roue dont jouaient les musiciens-mendiants. C'est ainsi que les instruments tels que les représente la peinture ont un sens métaphorique, dont l'analyse est faite, par exemple, dans l'article "Iconography of music" du *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>53</sup>. En général, un instrument situé plus près du centre d'un tableau est plus noble. Mais la classification diffère subtilement dans chaque oeuvre et varie selon l'époque ; de plus, il y a diverses interprétations selon les chercheurs<sup>54</sup>. Par exemple, en ce qui concerne les cordes, sujet de ce chapitre : attendu qu'on les utilisait pour l'expérimentation des proportions qui ordonnaient l'harmonie du Cosmos, celles-ci peuvent être considérées comme sacrées mais comme on en jouait pour accompagner des chansons d'amour, elles appartiennent également au domaine profane. Analysons donc ce que les instruments apparaissant dans les oeuvres de Mallarmé ou la musique interprétée avec eux allégorisent.

### 1, Le jeune poète, et son goût pour l'ange

De 1858 à 1860, le jeune Mallarmé, âgé de 16-18 ans, pensionnaire au lycée de Sens, recevait une éducation religieuse et n'avait pas encore perdu la foi. A cette époque, pour lui, "entre terre et ciel point ici de distance ni d'obstacle. Notre monde est infusé d'être : ou plutôt il se baigne directement dans l'être, se berce en lui, se laisse de toutes parts effleurer, traverser par lui. L'âme enfantine se découvre ainsi délicieusement poreuse : elle vit en contact immédiat et permanent avec une réalité spirituelle qui tout à la fois la comble et la soutient"<sup>55</sup>. C'est-à-dire que ce jeune qui croyait à la communication entre le Ciel=Dieu et la terre où il vivait, n'avait pas de doute sur l'existence du monde ou du Soi ; par ailleurs, c'est l'ange qui s'entremet pour

<sup>52</sup> Les parenthèses après les titres contiennent la date à laquelle on présume que les oeuvres ont été écrites

<sup>53</sup> London, Macmillan, 1980 : "Iconography of music".

<sup>54</sup> Cf. E. Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism*, Yale University Press, London, 1979, pp. 146-8 ; N. Dufourcq, *La musique française*, Edition A. et J. Picard, Paris, (1970) pp.114-5.

<sup>55</sup> J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p. 41.



faciliter le mariage entre ces deux. Par exemple, dans son poème, *CANTATE pour la première communion* (juillet 1858) :

Anges à la robe d'azur,  
Enfants des cieux au cœur si pur,  
De vos ailes couvrez ce joyeux sanctuaire  
Chantez, célébrez tous en chœur  
La joie et bonheur  
Des enfants de la terre!<sup>66</sup>

En réalité, il décrit des lycéens chantant en chœur en les comparant à des Anges ; mais, dans l'imaginaire, le chant de ceux-ci est versé sur ceux-là. On trouve ici un mouvement du haut vers le bas. Dans *La prière d'une mère* (7 juillet 1859) :

Harpe, ton chant est mort : Enfants, vos hymnes doux,  
Doux comme l'innocence, au ciel fuient! — Sur la dalle<sup>67</sup>

Les hymnes des enfants s'élevant au ciel ; cette fois, le mouvement est inversé. Mais dans les deux cas, celui qui met le ciel et la terre en contact et supprime les obstacles entre eux, c'est l'Ange, ou sa voix montante et descendante. L'hémistiche : "Harpe, ton chant est mort", témoigne d'une infériorité de cet instrument, l'un des plus nobles, par rapport à la voix. Autrement dit, la musique chez ce poète, dans sa période "séraphique", se définit, plutôt que par des sonorités instrumentales, par le chant sacré qui donnait une base solide à sa foi et à sa poésie<sup>68</sup>.

## 2, L'époque de la déchéance

Mais, au début des années 60, ce mariage heureux entre le ciel et la terre a commencé à se déchirer : ces deux mondes se sont peu à peu séparés ; est apparu alors un obstacle métaphorisé par la vitre, qui a interdit au poète une communication directe entre son ici-bas et l'au-delà, appelé Eden ou Azur<sup>69</sup>. En fait, à cette époque Mallarmé a écrit un certain nombre de poèmes dont le thème est la chute ou la

<sup>66</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, t. I, *op.cit.*, p.170-1.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.172.

<sup>68</sup> Dans les poèmes posthumes de cette époque, on trouve plus d'instruments que dans les œuvres publiées. Généralement, on peut dire que ceux-ci allégorisent l'idéal du jeune poète.

<sup>69</sup> Voir *Les fenêtres* (1864), dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, t. I, *op.cit.*, 1998, p.14-5.



déchéance de ce monde. La Crise qui s'aggraverait au cours des années 66-69<sup>60</sup> ne faisait encore que s'annoncer : il n'avait pas encore perdu sa foi. En revanche, on peut dire que la prédilection pour l'Ennui qu'il subissait alors était l'expression négative de son aspiration vers le ciel. Bien entendu, cette dichotomie ciel/terre, est celle de "Spleen et Idéal" ; c'est-à-dire, de Baudelaire à Mallarmé le processus se confirme : c'est à travers les souffrances du Spleen que l'Idéal s'atteint. Par exemple, dans la deuxième partie de *La Symphonie littéraire* (avril 1864)<sup>61</sup> chantant du Baudelaire, en étalant les mots "déchirure(s)", "immobilité" ou "morne(s)", s'exprime l'Ennui ; mais, avant tout, l'expression : "une plainte déchirante comme celles des violons", on peut interpréter les sons du violon comme représentant l'Ennui. Puis vient la description de l'"Étrange coucher de soleil", qui a lieu entre le jour où "la sereine ironie de l'éternel azur accable [...] le poète impuissant qui maudit son génie"<sup>62</sup> et la nuit, temps de la création pour lui : c'est le moment de l'aube ou, surtout, du crépuscule<sup>63</sup>. Enfin, Mallarmé aboutit au paysage idéal qu'il appelait "la patrie" à cette époque<sup>64</sup> :

Le rythme de ce chant ressemble à la rosace d'une ancienne église : parmi l'ornementation de vieille pierre, souriant dans un séraphique outremer qui semble être la prière sortant de leurs yeux bleus plutôt que notre vulgaire azur, des anges blancs comme des hosties chantent leur extase en s'accompagnant de harpes imitant leurs ailes, de cymbales d'or natif, de rayons purs contournés en trompettes, et de tambourins où résonne la virginité des jeunes tonnerres : les saintes ont des palmes...<sup>65</sup>

La musique qui s'écoule ici est le chant des anges accompagné avec des cymbales, des trompettes, des tambourins et, avant tout, des "harpes imitant leurs ailes".

Finalement dans ce texte, alors que la voix est comme toujours dominante, on peut trouver une hiérarchie entre des instruments à cordes répondant au schéma :

harpe=sacrée / violon=profane<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> Voir supra, p. 87 sq.

<sup>61</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.282-3. Le manuscrit, écrit en 1864, s'intitulait *Trois poèmes en proses*, mais cette oeuvre, dont le titre est remplacé, parut dans le numéro du 1er février 1865 de *L'Artiste*. Voir *ibid.*, pp.1543-4.

<sup>62</sup> Le thème de l'Azur, métaphore de l'idéal, par cette position transcendante, torture le poète qui, ici-bas, ne peut jamais y atteindre apparaît surtout dans *L'Azur*, dans Stéphane Mallarmé, *Oeuvres* t.I, *op.cit.*, pp.14-5.

<sup>63</sup> Quant au goût pour l'aube ou le crépuscule, voir J-P Richard, *op.cit.*, p.59.

<sup>64</sup> Cf. J-P Richard, *op.cit.*, p.48.

<sup>65</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.283.

<sup>66</sup> Dans les autres poèmes, généralement des instruments occupant une position inférieure représentent l'Ennui : "son buccin bizarre", "sa fanfare" et "des racleurs de rebec" dans *Le Guignon*, et "un orgue de barbarie" dans *Plainte d'automne*, tandis que dans *Le Pitre châtié*, "Hilare or de cymbale" est comparé avec le soleil ; dans *Les fleurs*, "le cistre", instrument à cordes ancien, accompagne l'"hosannah jardin de





### 3, Les instruments de la famille de la viole

Par ailleurs, analysons ce que allégorise la viole, que l'on trouve dans les poèmes : *Apparition* (1863), *Don du poème* (1865) et *Sainte* (1865). Avant le 17<sup>e</sup> siècle, il y avait deux courants parmi des instruments à cordes frottées : la famille de la viole et la famille du violon. Cette dernière a la particularité d'émettre des sons forts ou, négativement, bruyants, de sorte qu'on l'employait pour des exécutions en plein air et la considérait comme plutôt profane. En revanche, la première, jadis prédominante, d'une sonorité beaucoup plus douce, servait plutôt dans la musique de chambre, et était donc classée comme noble. Pourtant, au 17<sup>e</sup> siècle, par la réforme de Lully, la technique de la dernière a été extrêmement développée et finalement, le violon a acquis une grande réputation : par exemple, on trouve ces mots dans *Le Dictionnaire de Furetière* : "il a été nommé le Roy par quelques-uns"<sup>67</sup>. Au contraire, la première, qui semblait déplaire à ce musicien italien aimé par Louis XIV, a été peu à peu abandonnée<sup>68</sup> et au moins vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, elle aura à peu près disparu dans l'orchestre<sup>69</sup> ; peu en jouaient en pratique, sauf la viole d'amour qui se faisait entendre de temps en temps dans l'opéra au 19<sup>e</sup> siècle<sup>70</sup> : par exemple, dans *Le Littré* on trouve ces mots de Berlioz : "la viole d'amour a un timbre faible et doux; elle a quelque chose de séraphique"<sup>71</sup>. Retenons ici ces deux points : la viole était déjà un instrument ancien et vieilli à l'époque mallarméenne ; et dans un dictionnaire autorisé, il y a une citation où sa sonorité est liée au séraphin.

### 4, La viole et "le fané"

Les trois poèmes où la viole apparaît sont écrits au début des années 1860 et seront publiés dans les années 1880<sup>72</sup>. Ils comportent par ailleurs, un point commun : ce sont

---

nos limbes" en chantant de "Extase". En outre, la flûte apparaît dans le paysage bucolique : *Placet futile* et *L'après-midi d'un faune* ; surtout dans le dernier, cet instrument représente la volupté du faune ; puis, dans *Feuillet d'album*, elle est aussi considérée comme instrument qui parle d'amour avec la femme. La plupart des scènes où on trouve des instruments, sont reliées avec la féminité.

<sup>67</sup> *Dictionnaire de Furetière*, t.3, préfacé par Pierre Bayle, Le Robert, Paris, 1987, "violon".

<sup>68</sup> Cf. Alain Louvier, *L'orchestre*, P.U.F., 1978, p.12 : "Lully réussit avec les « 24 Violons du Roy » à discipliner à l'extrême la famille des violons, reléguant à jamais celle des violes dans les ténèbres extérieures".

<sup>69</sup> *Dictionnaire de la musique*, Larousse, 1993 : "viole".

<sup>70</sup> *Les Huguenots* (1836), Giacomo Meyerbeer.

<sup>71</sup> *Littré* : "viole".

<sup>72</sup> *Apparition* et *Sainte* sont publiés dans <<Les Poètes maudits>>, Lutèce, 24-30 novembre 1883 ; et après, le premier dans *Poésies 1887* ; *Vers et prose*, le dernier dans *Poésies 1887* ; *Album de vers et prose*. *Don du poème* dans *Poésies 1887* ; *Vers et prose*. Mais R. Poggenburg a trouvé récemment que ce dernier avait été publié pour la première fois dans *Paris Magazine. Grand Journal*, 23 décembre 1866.



des oeuvres dont le thème est la femme. *Apparition* répond au voeu de Henri Cazalis, ami du poète qui lui a demandé un portrait de sa fiancée, Ettie Yapp<sup>73</sup> et les manuscrits des années 60 de *Don du poème* et de *Sainte* sont envoyés respectivement à Madame Le Josne<sup>74</sup>, cousine de Cazalis et à Madame Cécile Brunet<sup>75</sup>, marraine de la fille du poète, Geneviève.

Dans *Apparition*, l'expression : "Des séraphins en pleurs [...] tiraient de mourantes violes de blancs sanglots", témoigne du fait que Mallarmé a profité de la connotation de cet instrument, métaphoriquement lié à cet ange, pour créer ce poème. Puis, dans *Don du poème*, le son des cordes est comparé à une voix féminine : "Ô la berceuse, [...] ta voix rappelant viole et clavecin". Cependant, même si sa sonorité ressemblant à cette voix évoquait l'image du séraphin, l'instrument n'avait pas assez de force pour rivaliser avec le chant que l'écolier Mallarmé avait célébré. Par exemple, dans *Sainte*, "Le santal vieux" de la viole "se dédore" et l'expression : "sa viole étincelant jadis" indiquent que cet instrument n'a plus cours et qu'il s'est en quelque sorte retiré du présent.

Par ailleurs, on peut dire que les mots qualifiant la viole de "mourante" dans *Apparition* et l'expression "qui se dédore" dans *Sainte*, évoquent l'idée de "fané" ; dans *Don du poème*, cet adjectif ne qualifie pas directement l'instrument, mais le doigt de la femme dont la voix ressemble à la sonorité de la viole apparaissant au vers précédent. Ne peut-on donc pas avancer que la viole, dans ces trois poèmes mérite ce qualificatif ? Celui-ci peut également se reconnaître dans "l'oubli" de "la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié" dans *Le démon de l'analogie*<sup>76</sup>.

Il faut rappeler ici "la grâce des choses fanées", dont J-P Richard a parlé<sup>77</sup>. C'est que le poète tombant du ciel idéal ou de l'azur, qui mourrait s'il arrivait sur la terre, est pris d'un vertige de la fin toute proche ou de la disparition imminente : pour le neutraliser, il doit prolonger la chute de la mort éternellement ou la suspendre pour ne pas finir à jamais ; autrement dit, il faut "une vie continûment mourante". Par ailleurs, une telle pensée ou activité mentale du jeune poète est réfléchi par sa prédilection du "fané". Être fané veut dire changer imperceptiblement et sans rupture ; nulle délimitation explicite n'existe comme la vitre qui séparait le ciel et la

---

sans la signature de l'auteur. Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres* t.I, *op.cit.*, 1998, p.1163.

<sup>73</sup> Lettre à Henri Cazalis le 1er Juillet 1862, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.61.

<sup>74</sup> Lettre à Mme H. Le Josne le 8 Février 1866, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, pp.285-6.

<sup>75</sup> Lettre à Théodore Aubanel le 5 Décembre 1865, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.260.

<sup>76</sup> Alors que Henri Mondor pense que Mallarmé a écrit cette oeuvre en 1864, B. Marchal penche pour 1867. Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres* t.I, *op.cit.*, 1998, p.1335.

<sup>77</sup> J-P Richard, *op.cit.*, p. 63.



terre dans *Les fenêtres* ; le fané donc annihile toute la distance spatiale et temporelle, par exemple entre "origine et terme" ou entre "ici et là-bas", que "la chute avait au contraire pour fonction d'étirer".

Le chant menait l'écolier Mallarmé au-delà. Le violon représentait l'ennui causé par la chute dans l'ici-bas. Mais que représente la viole ? Étant plus noble que celui-là malgré sa ressemblance matérielle, cet instrument, ayant une sonorité douce, soutenait le rêve du poète ; pourtant il n'a pas la puissance qu'avait jadis la voix du chœur qui ouvrait une communication directe entre le ciel et la terre ; cependant, dans une tentative paradoxale pour atteindre au monde idéal par la prédilection pour l'ennui, le fané que représente la viole fonctionne comme un lubrifiant au mouvement d'esprit soupirant vers l'azur. Et dans ce paysage idéal, apparaît aussi la harpe.

Comment vont évoluer ces instruments ou l'idéal allégorisé par eux ? Pour répondre à cette question, il faut examiner la poétique de Mallarmé atteinte après la mort de Dieu à la fin des années 1860, en comparant le manuscrit écrit dans les années 60 et la version publiée dans les années 1880 d'un poème, *Sainte*.

## 5, Sur *Sainte*

### a) Éléments picturaux

Le premier manuscrit s'intitule "Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un Chérubin (chanson et image anciennes)" : cette vierge et martyre chrétienne est connue comme patronne de la musique. Comme Mallarmé lui-même l'a écrit dans une lettre datée du 6 décembre 1865 : "C'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique"<sup>78</sup>, on ne peut pas nier que le thème est la musique ; il est donc naturel qu'on ait cherché à déterminer de quelle musique il s'agissait. Pourtant, il n'y a pas grand sens à chercher quelle mélodie concrète se déroulait dans l'esprit du poète. Il est en effet aisé de présumer que le thème, la musique, de ces vers dédiés à Madame Cécile Brunet, a été choisi simplement à l'occasion de la sainte dont le prénom est le même que celui de la dédicataire, et que le mot, "image" dans la parenthèse du titre suggère que la sainte peinte, par exemple, dans les tableaux de Pierre Mignard et du Dominiquin qui se trouvent au Louvre, a inspiré le poète<sup>79</sup>. Bien entendu, l'on ne peut

<sup>78</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p.261.

<sup>79</sup> Cf. Peter Hambly, "Mallarmé et la musique : réflexions sur 'Sainte', 'Feuillet d'album' et 'une dentelle s'abolit'", *Nottingham French Studies*, Spring, 1991, p.22 : "Quelque stimulantes qu'aient été pour le poète les représentations picturales de sainte Cécile qui étaient connues à l'époque, Mallarmé n'a pas, semble-t-il, cherché à en transposer une dans son poème. Ne cherche-t-il pas au contraire à créer, lui-même, à partir de réminiscences diverses, d'ordre à la fois plastique et littéraire, une 'chanson et une image anciennes' ? Les deux portraits de la sainte qui sont les plus familiers aux Parnassiens sont ceux du Dominiquin et de Pierre Mignard qui se trouvent au Louvre. Gautier semble retenir l'image de



pas nier la justesse de la remarque de B. Marchal qui dit : "le problème est mal posé si on cherche à élucider le poème en prétendant reconstituer l'image (ou le vitrail, ou le tableau) que Mallarmé avait sous les yeux (ou à laquelle il pensait) lorsqu'il écrivait ce poème"<sup>80</sup> ; on peut affirmer cependant qu'une image lui a fourni un motif pour créer cette oeuvre, puisque les instruments décrits ici (sauf la flûte), comme on l'a vu, étaient déjà assez anciens pour ne pas être dans la pratique vers la fin du 19e siècle, et il est donc naturel que Mallarmé lui-même n'en ait jamais eu directement sous les yeux. En fait, comme il ne s'intéressait pas encore à la musique, au moins dans les années 60, on comprend bien que ce poème traite plutôt des éléments picturaux que musicaux.

#### b) les premiers quatrains

Selon B.Marchal ou P.Bénichou, ces 4 quatrains en octosyllabes se caractérisent par un jeu de symétrie<sup>81</sup>. D'abord, analysons la symétrie entre les deux premiers :

A la fenêtre recélant  
Le santal vieux qui se dédore  
De sa viole étincelant  
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant  
Le livre vieux qui se déplie  
Du Magnificat ruisselant  
Jadis selon vêpre et complie :<sup>82</sup>

ms : v.1. recelant || v.3. Viole || v.5. Est une Sainte, recelant || v.8. Jadis à vêpre et complie,<sup>83</sup>

Les rimes des premiers et troisièmes vers sont respectivement la désinence du participe présent, -lant et on trouve une même structure syntaxique : un substantif, "Le santal" ou "Le livre" + un adjectif, "vieux" + un relatif, "qui" + un verbe pronominal, "se dédore" ou "se déplie" / une préposition, "de" + un substantif, "sa

---

sainte Cécile peinte par le premier : pour lui, elle tient une viole ou une basse de viole ; Banville, comme Mignard, se la représente avec une harpe."

<sup>80</sup> B.Marchal : *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985, p.92.

<sup>81</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres* t.I, *op.cit.*, 1998, p.1172 ; P.Bénichou, *op.cit.*, 1995, pp.132-3.

<sup>82</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres* t.I, *op.cit.*, 1998, p.26.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.127.



viole" ou le "Magnificat" + un participe présent, "étincelant" ou "ruisselant" / un adverbe, "Jadis" + une préposition, "avec" ou "selon" + deux substantifs, "flûte ou mandore" ou "vêpre et complie". Passons à la sémantique : la musique dans le premier quatrain est instrumentale, représentée par la viole, la flûte et la mandore ; dans le deuxième elle est vocale (le Magnificat) : l'instrument et la voix sont juxtaposés symétriquement. En plus, si l'on tient compte de la hiérarchie qu'on a déjà vue entre les instruments et le chant sacré, ces premiers quatrains, malgré leur ressemblance structurelle, respectent cette hiérarchie : le deuxième, vocal, est plus noble que le premier, instrumental<sup>84</sup>.

c) les derniers quatrains —la version définitive—

Passons à la deuxième symétrie, plus importante, entre les deux premiers quatrains et les deux derniers. Bénichou dit que ce poème consiste en trois parties : "une désuétude et une attente, puis un accomplissement"<sup>85</sup> ; les premiers 8 vers déjà analysés correspondent à cette désuétude, où toutes les musiques, soit vocale soit instrumentale, sont donc déjà vieilles et ce n'est que "jadis" que celles-ci étaient "étincelant(es)" ou "ruisselant(es)". Analysons les derniers quatrains :

A ce vitrage d'ostensoir  
Que frôle une harpe par l'Ange  
Formée avec son vol du soir  
Pour la délicate phalange

Du doigt, que, sans le vieux santal  
Ni vieux livre, elle balance  
Sur le plumage instrumental,  
Musicienne du silence<sup>86</sup>.

Ici, qu'est-ce qui est attendu ? C'est "la conjonction de la sainte et de l'ange"<sup>87</sup>, dont le médiateur est un instrument, la harpe. Et par celle-ci, s'écoule la musique du silence, qui correspond à l'accomplissement. Mais, que veut dire ce "silence" ? Il y a silence parce qu'on ne peut y trouver aucun "vieux santal" qui est la matière de la viole, ni "vieux livre" qui signifie une partition où sont écrits le texte et les notes du chant

<sup>84</sup> En plus, remarquons également que dans le manuscrit on ne trouve pas "viole" mais "Viole".

<sup>85</sup> P.Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.133.

<sup>86</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres t.I, op.cit.*, 1998, pp.26-7.

<sup>87</sup> P.Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.133.



sacré ; autrement dit, on n'entend ni son vocal ni son instrumental. Cette musique silencieuse n'est-elle pas tout à fait nouvelle ?

Par ailleurs, remarquons que cette musique est exécutée à la harpe, "le plumage instrumental". Comme on l'a déjà vu, celle-ci est apparue dans le paysage idéal de *La Symphonie littéraire* ; aussi peut-on dire qu'elle est reliée profondément à l'Idéal du poète. Pourtant, alors qu'elle n'était qu'un simple accompagnement du chant de l'ange, dans ces vers la harpe, au lieu de la voix, occupe une place centrale. Au sens que la musique n'est plus vocale mais instrumentale, n'est-elle pas tout à fait nouvelle ?

Malgré ces nouveautés, la remarque de Bénichou : "Les derniers mots du poème [Musicienne du silence], comme il est fréquent chez Mallarmé, disent ce que tout le poème a annoncé : cette musique jamais entendue est une musique du silence"<sup>88</sup>, ou celle de Marchal : "il y a quelque chose de prophétique dans le dernier vers de *Sainte* [...] Contre tous ceux qui tendront à faire de la musique avec les mots, Mallarmé, « par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain », prétendra reprendre à la musique"<sup>89</sup>, sont peut-être des conclusions quelque peu précipitées. Car le poète avait déjà écrit ces mots dans le manuscrit avant la mort de Dieu dans les années 1866-69. Il faut donc comparer le manuscrit avec la version définitive pour constater la nouveauté de cette musique.

#### d) Du manuscrit à la version définitive

Bien entendu, il est sûr que le jeune poète des années 1860 avait déjà en germe ce qui plus tard formera sa propre poétique. Mais, on peut dire aussi que cette musique était silencieuse avant la Crise : en effet, comme le poète décrivait simplement une peinture représentant une sainte qui joue de la musique, il est naturel qu'un instrument peint n'émette aucun son réel. De plus, l'expression "chanson et image anciennes" étant dans la parenthèse du titre du premier manuscrit témoigne que tout ce qui apparaît dans ce paysage, même la harpe, est ancien, et qu'il n'y a qu'une vieille musique et que la nouvelle n'est donc pas encore conçue.

Poursuivons une analyse plus concrète, d'abord dans le manuscrit :

... et complie,

Sainte à vitrage d'ostensoir  
Pour clore la harpe par l'ange

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 134.



Offerte avec son vol du soir  
A la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal  
Ni le vieux livre, elle balance  
Sur le plumage instrumental,  
Musicienne du silence !<sup>90</sup>

Le troisième quatrain débute par un mot, "Sainte", répétant celui du premier vers du deuxième quatrain, dont l'existence nous aide à deviner qui est représenté par le pronom "elle" au deuxième vers du quatrième quatrain : ainsi, son image est renforcée par cette répétition dans la totalité de ce poème. Passons à la harpe. Étant donné que cet instrument est "par l'ange / Offerte avec son vol du soir", on peut imaginer facilement sa forme précise : qui a vu n'importe quelle peinture décrivant un ange avec cet attribut sait concrètement ce qu'il est. Quant au verbe "clore", qui est son sujet, ou quel mot est son complément ? Évidemment le premier est Sainte et le dernier, la harpe : ainsi, c'est à travers ce verbe transitif que ces deux existences concrètes ou leur image sont reliées pour former un tableau.

Examinons la version définitive. Le début du troisième quatrain : "A ce vitrage" est tout à fait symétrique au point de vue syntaxique avec celui du premier : "A la fenêtre". Puis, que la virgule à la fin du deuxième quatrain soit remplacée par les deux-points, cela aussi souligne cette symétrie entre les premiers 8 vers et les 8 derniers. En plus, l'existence de la Sainte disparaît complètement ici pour être remplacée par un lieu, "vitrage" (que l'on peut considérer comme une métonymie de la Sainte). Par ailleurs, à cause de cette disparition, "elle" au deuxième vers du dernier quatrain éloigne le mot, Sainte : il y a 8 vers entre ces deux et le lien entre le substantif et son pronom personnel devient plus ambigu. Autrement dit, dans les 8 derniers vers il n'y a pas de mot qui constate l'existence de la Sainte ; seulement la métonymie du "doigt" la suggère. Quant à la harpe, celle du manuscrit est remplacée par "une harpe par l'Ange / Formée avec son vol du soir", dont personne ne peut imaginer la forme ; une telle harpe n'est constituée d'aucune matière concrète, et n'a donc point de réalité. Et, alors que celle du manuscrit passait directement de l'ange à la main de la sainte, ici, simplement une harpe "frôle" le lieu où la sainte se pose. Donc, non seulement ces deux existences elles-mêmes sont assez obscures, mais leur communication non plus n'est pas explicite.

<sup>90</sup> B.Marchal, *op.cit.*, 1985, pp.95-6.



Enfin, ajoutons quelques mots sur le titre. Celui du manuscrit, long et muni d'une parenthèse, devient plus court dans la version définitive ; la disparition d'"un Chérubin" et d'un nom propre "Cécile" témoigne d'une diminution du goût pour l'ange et de l'image que les mythes de cette sainte véhiculent. Ajoutons que, sans ce nom, un poème écrit pour être dédié à une femme devient une oeuvre d'art autonome. Et, comme il n'y a plus l'adjectif "anciennes", on peut espérer la naissance d'une musique nouvelle.

6

Qu'est-ce qui arrive à ce poème après sa traversée — à la fin des années 60 — de la mort de Dieu dont le poète fait l'expérience ? C'est un événement qui consiste en ceci que les existences de l'ange et la sainte deviennent vides. Et, le mot final "silence" que Marchal ou Bénichou considèrent comme important le devient beaucoup plus après cette élaboration des années allant de 1865 à 1883 qui a dilué l'image sacrée. Le son instrumental a usurpé le trône du chant qui avait dominé les musiques sous le nom de Dieu ; néanmoins, aucun lecteur ne voit l'existence de la harpe, avec laquelle le poète exécute la musique que personne n'entend. C'est ainsi que ce "silence" ouvre la voie à la nouvelle poésie propre à Mallarmé, qui influencera beaucoup d'artistes au 20<sup>e</sup> siècle.

Mais, bien que le médiateur soit vide, il reste quand même quelque image d'une sainte ou d'un ange<sup>91</sup>. Il faudra donc analyser ce que la mandore dans « Une dentelle s'abolit... » allégorise pour entendre enfin une musique plus silencieuse.

---

<sup>90</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres t.I, op.cit.*, 1998, p.127.

<sup>91</sup> Contrairement à une variante de la viole dont on a parlé plus haut, "l'ange" est remplacé par "l'Ange" dans la version définitive. Alors que l'instrument perd sa puissance mystique, l'Ange dont l'existence devient vide introduirait-il une musique à venir ? Du reste, il est sûr que cette oeuvre se trouve dans une étape de transition.





## L'allégorie de la mandore : « Une dentelle s'abolit... »

Pour constater l'achèvement de la nouvelle poétique et pour entendre d'ailleurs une musique plus silencieuse, à laquelle le poète est parvenu après la mort de Dieu, il faut donc analyser ce que figure la mandore dans « Une dentelle s'abolit... ».

En janvier 1887, Mallarmé a fait paraître dans la *Revue indépendante* trois sonnets, que l'on appelle [*TRIPTYQUE*], dont celui-ci est le troisième :

Une dentelle s'abolit  
Dans le doute du Jeu suprême  
À n'entr'ouvrir comme un blasphème  
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit  
D'une guirlande avec la même  
Enfui contre la vitre blême  
Flotte moins qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore  
Tristement dort une mandore  
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre  
Selon nul ventre que le sien  
Filiat on aurait pu naître.

Manuscrit, Ensemble de 1887; *Poésie 1887*; *Vers et prose*, 2ème édition: V.9. Mais chez qui<sup>92</sup>

On va commencer notre discussion par noter que la dentelle est un des éléments principaux qui constituent le décor de la poésie mallarméenne, qu'elle est une métaphore du texte, soit du poème, et qu'elle évoque les tissus de la danseuse, la Loïe Fuller, dont il parlera dans les articles de *Crayonné au théâtre*, et du reste que sa guirlande est un des motifs de l'arabesque, qui symbolise la musique chez des

<sup>92</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres I*, *op.cit.*, pp.42-3.



musicologues dont fait partie Eduard Hanslick et aussi chez Mallarmé. Et, par rapport aux autres objets préférés par le poète, qui sont fixés et stables, par exemple la console dans *Le SONNET allégorique de lui-même* ou surtout dans le premier sonnet du "Triptyque", « Tout Orgueil fume-t-il du soir... », la toile est plus fluide et instable ; autrement dit, "l'ondulation des tissus" qui est, comme le dit Mallarmé, "flottante, palpitante, éparse"<sup>93</sup>, est donc plus proche de l'esprit que des bibelots. Mais, que signifient, les deux phrases des quatrains, même si l'on laisse de côté les expressions, "un blasphème" et "le doute du Jeu suprême" : c'est que le rideau de dentelle "s'abolit" et "entr'ouvre" l'absence de lit dans la chambre et ses motifs s'enfuient de la vitre, flottent au lieu d'ensevelir [le lit ou son absence] ? Comment serait-il possible que l'étoffe fasse ces actions ? Essayons d'interpréter ce sujet, "Une dentelle" non pas seulement comme un tissu mais aussi comme la lumière qui éclaire l'intérieur en traversant le rideau. L'expression, "la vitre blême" montre que la scène se situe à l'aube ; l'aurore entre en effet dans la chambre par la fenêtre ; en passant par les trous de la guirlande, la trajectoire des rayons prend en relief et le contraste entre la clarté et l'ombre s'accroît. Et il est naturel que le poète ait choisi le verbe, "s'enfuir" pour décrire le décor : la lumière le modifie. Les ondes de lumière sont plus fluides et plus abstraites que les tissus, donc tout à fait flottantes ; normalement, la toile ne se vaporise jamais toute seule, tandis que les ondes lumineuses paraissent aller ailleurs après avoir éclairé des objets, et donc, peut-on dire, disparaissent à notre insu ; dans la mesure où elles n'ont pas de forme fixe et visible, cette dentelle lumineuse peut s'abolir à nos yeux. D'ailleurs, le tissu peut servir à voiler un corps ou cacher un secret, alors que les rayons sont aptes à ensoleiller et dévoiler le contenu de la chambre qui se trouvait dans les ténèbres pendant la nuit. Bref, on tient en effet à l'idée que ce qui découvre l'absence de l'intérieur plutôt qu'il ne l'ensevelit, c'est le rideau, de dentelle en même temps que de lumière.

Ensuite, passons aux tercets. La syntaxe des deux premiers vers : "chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore", est tellement compliquée que l'on peut les interpréter grammaticalement de plusieurs façons. Pour le sujet et le verbe du premier vers, il s'agit de deux possibilités : d'après l'une, on y voit une inversion, qui permettrait de concevoir que "quelqu'un se dore *de* rêve (se revête ou s'enduit de rêve, comme d'une dorure)"<sup>94</sup> ; par contre, Paul Bénichou conçoit que "du" considéré comme partitif, c'est le sujet, "du rêve" qui se dore, "comme on pourrait dire que *du* blé se dore, c'est-à-dire mûrit"<sup>95</sup>. En envisageant aussi le problème du relatif, "chez qui", il

<sup>93</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.177.

<sup>94</sup> Paul Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.291.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.292.





vers : "Filiol on aurait pu naître" montre pourtant qu'aucun enfant n'apparaît jamais dans ce monde : il s'agit du thème de la non-conception. Mais, notons que cela signifie en même temps le naufrage poétique : pendant toute la nuit qui — c'est bien connu — est le temps de la création pour le poète, il veille en essayant de toutes ses forces de concevoir une œuvre ; mais, en vain. D'ailleurs, si le soleil ne se levait pas, l'échec d'engendrement resterait toujours dans les ténèbres ; malgré tout, le jour matinal dévoile l'absence du résultat de la nuit blanche. Dans *L'Azur* (1864), le ciel méchant a accablé "le poète impuissant qui maudit son génie"<sup>101</sup> ; toujours encore en 1887, sa lumière démasque le fait que le poète a passé une nuit blanche sans parvenir à mettre l'encre noire sur le papier ; et l'aurore entre dans la chambre via la vitre, qui empêchait la communication directe avec le ciel dans *Les fenêtres* (1864). Cependant, on ne se demande pas ici si le poète en tant que Rêveur se trouve à l'intérieur ou non ; car cette question est secondaire. Par contre, ce qui est plus important, c'est que le naufrage poétique est décrit en employant la métaphore de la chambre vide. Bref, on remarque d'abord la comparaison entre la procréation et la création littéraire ; ensuite, la non-conception suggère que le poète n'arrive à écrire aucun vers tout en veillant et qu'il a laissé la page toute blanche ; enfin, le lecteur entrevoit que celle-ci est le reflet du vide de la pièce. D'ailleurs, que le lit soit la métonymie des rapports sexuels, cela signifie que son absence a présupposé la stérilité poétique.

Or, analysons ce que figure la mandore. D'abord, dans la mesure où le ventre de l'instrument et celui de la femme enceinte ont une forme ressemblante, on y trouve une métaphore ; ensuite, au sens que le contenu est vide, la mandore est la métaphore de cette chambre ; puis, si celle-là dort dans celle-ci, il s'agit d'une métonymie. De son côté, Paul Bénichou parle de la métaphore entre cette pièce et l'âme du poète, en disant que "il faudrait alors dédoubler le lieu du sonnet, [...]— à moins d'admettre que la chambre même des quatrains est le chez-lui du Rêveur : mais pourquoi ce malheureux habiterait-il une chambre sans lit ? Si Rêveur il y a, il convient bien plutôt d'entendre "chez" au sens spirituel : "dans l'âme de" ce Rêveur tristement dort une mandore imaginaire, c'est-à-dire l'image latente d'une maternité mythique"<sup>102</sup>. Son interprétation nous permet en effet de dire que cet instrument est la métaphore en même temps que la métonymie de la conception procréatrice et de l'intérieur du poète qui est chargé d'engendrer une œuvre littéraire. Bref, formulons cette rhétorique de la façon suivante : la chambre = l'âme du poète, la chambre = la mandore, donc l'âme du poète = la mandore. S'il en est ainsi, le corps vide d'une mandore ne allégorise-t-il pas l'impuissance du poète ? Autrement dit, ce que ce

<sup>101</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres I, op.cit.*, pp.14-5.



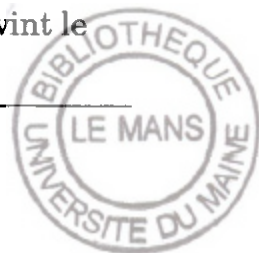
ventre évoque ici, c'est que le poète-instrument "au creux néant musicien" ne parvient à concevoir aucun vers.

Et pourtant, cet échec, est-il réel ? Oui, si l'on prend littéralement le conditionnel du dernier vers : "Filiai on aurait pu naître". Assurément, ce deuxième tercet annonce qu'aucun enfant n'apparaît dans ce monde, puisque le lit même, le lieu de procréation, ne se trouve éternellement pas dans cette chambre. Malgré cette absence, n'est-il pas aussi vrai que le poète a réussi à en concevoir un, dans la mesure où il a achevé ce sonnet ? Il s'agit d'une conclusion contradictoire. Cela est d'ailleurs pareil au cas d'Hérodiade : bien que cette princesse, décrite par la nourrice dans l'*Ouverture*, "n'a[it] pas aimé [...] naître" et qu'elle en soit absente, elle apparaît finalement sur la Scène : peut-on dire qu'il s'agit de la naissance malgré elle ? Bref, un poème qui chante la stérilité de lui-même et annonce son naufrage, est effectivement né ; autrement dit, la mandore qui a le ventre au creux néant donne le jour à un enfant.

Mais, notons entre autres qu'à la différence de la matrice qui a un fœtus, le corps de l'instrument doit être vide pour amplifier le son ; il est certain que la source sonore n'est pas la caisse mais les cordes ; pourtant, si l'instrument n'avait pas ce ventre ou si celui-ci n'était pas vide, on ne parviendrait pas à faire résonner les vibrations des cordes assez fortes pour que nos oreilles les captent bien. On peut donc dire que ce creux néant est absolument nécessaire pour émettre de la musique. Mallarmé, pour sa part, connaît ce mécanisme ; c'est ainsi qu'il a dit dans la lettre à Eugène Lefébure, datée du 27 Mai 1867 :

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, — qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de trace d'elles. En effet, je ne me rappelle plus aucune de ces idées subites de l'an dernier. — Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau (excité par le café, car il ne peut commencer, et, quant à mes nerfs, ils étaient trop fatigués sans doute pour recevoir une impression du dehors) — j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le

<sup>102</sup> Paul Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.292.



sujet de cette vibration, ou une impression), — et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, "Je vais travailler du coeur" et je sens mon coeur (sans doute que toute ma vie s'y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce coeur qui vit, mon ébauche se fait — se fait.<sup>103</sup>

On trouve ici la métaphore entre l'instrument et le corps du poète. D'abord, on peut dire que le cerveau et les nerfs sont comparées avec les cordes ; d'ailleurs, le premier qui correspond à "la partie aiguë de la chanterelle" émet des sonorités trop hautes pour que ses vibrations résonnent bien dans la boîte ; bien plus, elles fatiguent l'autre partie des cordes, les nerfs. C'est pour cela qu'il a essayé "de ne plus penser de la tête". Ensuite, le coeur figure la caisse de résonance. Rappelons-nous maintenant que le poète a dit à Henri Cazalis dans la lettre très connue qui annonce la découverte du Néant, datée du 24 avril 1866 que : "Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine"<sup>104</sup>. Il va sans dire que le coeur peut être considéré comme métonymie de poitrine. Il est sûr qu'à cause de ce vide, le poète souffrait des nerfs dans les années 1860, mais grâce à celui-ci, il parvient à concevoir sa nouvelle poétique en 1887. Bref, ce creux néant n'est pas en effet forcément négatif ni stérile, mais bien au contraire, fécond chez Mallarmé.

Revenons ici aux mots, "le doute du Jeu suprême" et "un blasphème". Ce sont les expressions les plus énigmatiques dans ce sonnet ; aujourd'hui encore, beaucoup de commentateurs tentent de les analyser : certains uns prétendent qu'il s'agit du Jeu cosmique de la nuit et du jour et que ce doute n'est que la lumière incertaine de l'aube ; d'autres parlent du jeu poétique lui-même<sup>105</sup> ; surtout, Bertrand Marchal allègue les idées cartésiennes : "le « doute du Jeu suprême » est moins le jeu du crépuscule auroral que la logique négative de la poésie mallarméenne, logique aussi délibérée que le doute hyperbolique de Descartes et qui vise à débarrasser les mots de leur pesanteur réaliste"<sup>106</sup>. Par contre, de notre côté, invoquons les phrases de Mallarmé lui-même dans *La Musique et les Lettres* :

*Autre chose.. ce semble que l'épars frémississement d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.*

<sup>103</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, pp.353-4. Le violon représente l'Ennui, comme on l'a déjà vu, dans *La Symphonie littéraire*, tandis que cet instrument représente la douleur des nerfs dans cette lettre.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.298.

<sup>105</sup> Voir la note par Bertrand Marchal Stéphane Mallarmé, *Œuvres I, op.cit.*, 1998, p.1203 ; et aussi Paul Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.290.



Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

A quoi sert cela —

A un jeu.<sup>107</sup>

Il parle ici du "mécanisme littéraire", autrement dit, de la fiction. Autrefois, au moins avant la première moitié du 19e siècle, quand il s'agissait du symbole, on supposait naturellement le dualisme, soit la correspondance entre deux mondes : c'est, par exemple, un objet matériel et un fait spirituel, idée ou sentiment, le monde physique et le monde métaphysique, entre autres l'ici-bas où nous vivons et l'au-delà où demeure Dieu. Au Moyen Âge, comme le dit Paul Bénichou, "Une doctrine théologique médiévale, favorisée sans doute par l'antique habitude d'interpréter symboliquement l'Écriture au-delà de son sens littéral, veut que les objets de la création soient eux-mêmes des figures d'une pensée divine"<sup>108</sup>. Et au 18e siècle, les divers illuminismes essaient de déchiffrer rationnellement le parallélisme entre le monde matériel et le monde divin. Puis, en développant le style métaphorique, les romantiques se plaisent "à supposer au symbole une valeur ontologique en tant que représentation sensible d'une réalité transcendante"<sup>109</sup> ; en d'autres termes, l'Au-delà vu par leur subjectivisme est l'agent ou le moteur de leur littérature. Par contre, pour sa part, dans la mesure où Mallarmé dit que "n'est que ce qui est", il sait bel et bien que cet au-delà, soit, on l'appelle aussi, "autre chose" ne fonctionne plus à son époque et que la pièce principale des Belles Lettres est complètement vide ; il comprend en effet que s'il dévoilait ce mécanisme sous la lumière du soleil et décelait le fait qu'il n'y a rien au centre et que cette pièce est tout à fait vacante et creuse, le plaisir serait nié, ou la Littérature s'effondrerait. C'est pour cela qu'il faut absolument cacher ce secret ou surseoir au jugement déclaratif de faillite des lettres ou au naufrage poétique, pour que la fiction se forme. Le poète appelle cette action le leurre ou la supercherie ; il

<sup>106</sup> Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1985, p. 243.

<sup>107</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.67.

<sup>108</sup> Paul Bénichou, *op.cit.*, 1995, p.295.

<sup>109</sup> *Ibid.*



parle d'ailleurs de l'allusion ou de la suggestion, en disant que "*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 : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements"<sup>110</sup>. Selon cette vue, "étalement la pièce principale ou rien", "opérer, en public, le démontage" de la fiction, soit jeter la lumière sur l'absence à l'intérieur, cela serait impie, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un blasphème. Malgré tout, Mallarmé ose commettre ce sacrilège, transgresser cette proscription et vénérer comment "on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate" : bref, il avoue que le creux occupe la partie essentielle que les vers doivent représenter et que l'au-delà ou le monde divin que les paroles ont figuré est considéré comme poupée en papier mâché. Pourquoi et pour quoi faire ? Parce qu'il veut inaugurer la nouvelle poétique, en démasquant la dorure de l'ancienne conception de symbole et en affirmant que le nouveau principe de la Littérature est ce Néant : désormais, ce vide occupe en effet la position centrale parmi les thèmes poétiques et ce que la poésie doit décrire est le fait qu'il ne reste plus rien à décrire pour elle. Cette méthode tout à fait contradictoire est aussi dangereuse. Car si le poète n'était pas suffisamment doué, il se noierait dans la mer de non-sens ; autrement dit, montrer son génie en parlant de son impuissance, cela est une entreprise suicidaire dès le départ. Il tente donc de le faire, tout en doutant de son talent et tout en s'inquiétant que se perde le plaisir de la Littérature. En somme, c'est en jouant le sort des Belles Lettres qu'il se lance dans cette nouvelle poétique. Voilà ce qu'est "le doute du Jeu suprême".

Mais, si la chambre correspond à la caisse de la mandore, ses cordes sont figurées par quoi ? On peut les interpréter comme le poète lui-même et son doute. Parce que dans la mesure où c'est lui qui écrit ce poème, il est la source qui émet les vibrations. Bien que son corps même s'absente dans ce sonnet, son doute fonctionne là comme métonymie. D'abord, comme les ongles de l'interprète pincent les cordes, la lumière matinale vient agir sur le doute ; puis, ses vibrations résonnent dans la pièce vide ; enfin, ainsi, de la fenêtre qui est la figure de l'ouïe, s'écoule une oeuvre musicienne. On va d'ailleurs envisager une autre possibilité de commentaire : peut-on considérer comme cordes la dentelle, la métaphore du texte poétique, donc les lettres mêmes, soit l'encre mise sur la page blanche ? Dans ce cas-là, le regard du lecteur est les ongles ; et à mesure que ses yeux suivent les vers, une chambre creuse se forme petit à petit dans son imagination : c'est que, *hors de l'oubli où sa voix relègue aucun contour, en*

<sup>110</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.700.





*tant que quelque chose d'autre que les mandores sues, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous instruments*<sup>111</sup>.

De plus, on y trouve l'allégorie, comme dans le "Sonnet en -yx", d'abord au sens que ce poème est la ruine, c'est-à-dire le vestige de l'ancienne conception de symbole et ensuite qu'il s'agit là du double-sens : le ventre procréateur de chambre-mandore est creux et le monde divin qui alimentait jadis du signifié en poésie devient vide. Comme on l'a déjà vu, Mallarmé se méfie de la dualité entre l'ici-bas et l'au-delà ou de la figure et du sens : autrefois, on croyait qu'un sens se cachait derrière une figure, tandis que le poète pense que celle-ci n'est d'autre chose qu'elle-même, et qu'aucun sens ne demeure hors de notre monde. Bref, dans la mesure où ses poèmes déclarent le naufrage de la correspondance entre ces deux mondes, on peut considérer qu'ils sont le vestige du Symbole, donc allégoriques. Puis, voyons le double-sens, soit le système mis en abyme. Le poète décrit les objets, la chambre ou la mandore, qui sont vides au sens qu'ils ne contiennent rien et aussi qu'ils ne symbolisent pas quelques idées de l'autre monde et ne désignent qu'eux-mêmes. Ces objets forment le décor de ce sonnet, dont le thème global est qu'il n'y a rien à l'intérieur, de la maison en même temps que des symboles poétiques. En somme, les mots décrivent les objets creux ; ceux-ci composent une oeuvre qui suggère la stérilité poétique ; celui-ci métaphorise le fait que les mots perdent du sens enfoui dans le monde divin et deviennent donc vides ; ces mots décrivent les objets... Par conséquent, on peut dire que ce poème est plus qu'un symbole du Vide et s'allégorise bel et bien lui-même.

Par rapport à *Sainte* où l'instrument, la harpe, apparaît en tant qu'un attribut de l'ange et donc sa métonymie, cette mandore est l'allégorie du poème lui-même et du ventre creux, mais fécond. On peut en effet dire que l'angélisme qui hantait le poète depuis son adolescence disparaît. Dans *Sainte*, cet ange-harpe vient du ciel, tandis que cette mandore reste toujours sur la terre et tourne le dos à l'ancien symbolisme en dévoilant le néant de son ventre ; selon cette vue, elle n'est donc pas du tout angélique mais hérétique et aussi fertile. C'est que la poésie s'arrête d'essayer de présenter l'idée céleste et se met à rechercher du Beau terrestre. Rappelons-nous ici par ailleurs que dans *Les fenêtres*, le Ciel émet la lumière vers le poète qui, se trouvant à l'intérieur, y jette des regards d'envie à travers la vitre, mais celle-ci empêche la communication directe avec lui : il s'agit de la circulation à sens unique. Par contre, dans ce poème, l'aurore entre par la fenêtre, tandis que la musique sort par celle-ci. Ainsi élaborée, sa poétique a mûri en effet dans ce sonnet en 1887 ; autrement dit, comme la mélodie

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.213. Bien entendu, cette phrase est un pastiche d'un fragment très connu dans la *Crise de Vers* : "Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets."



s'écoule du corps vide de l'instrument, sa nouvelle poétique naît de ce sonnet qui s'allégorise lui-même. D'ailleurs, cette musique est plus silencieuse que celle de *Sainte* ; néanmoins, comme dans celle-ci, aucune sonorité concrète n'est mise en valeur : la musique n'est rien d'autre que la métaphore de la poétique énigmatique.



## Quatrième partie : l'influence de Wagner et de Poe

### La musique et le poème en prose

Que signifie l'adjectif, "musical" ? Dans la plupart des cas, l'expression, "être de la musique" est une louange ; le substantif MUSIQUE est considéré souvent comme synonyme de poésie, en particulier dans le domaine de la littérature. Or il est bien connu que Mallarmé lui aussi parle souvent de cet art dans ses écrits. Même s'il est vrai que le poète s'est mis à être fasciné pour la sonorité instrumentale en concert à partir de l'année 1885 comme l'attestent sa fille Geneviève, et Dujardin<sup>1</sup>, il avait déjà une certaine prédilection pour la métaphore de la musique dès les années 1860. Par exemple, dans sa correspondance, tantôt il raconte la souffrance que lui coûte la création poétique en la comparant avec la symphonie<sup>2</sup>, tantôt il file la métaphore de la musique pour complimenter ses amis qui envoient ou dédient leurs oeuvres au poète.

Examinons ici surtout les lettres destinées à Henri Cazalis ; on y voit une autre problématique : il s'agit du poème en prose. Mallarmé qualifie effectivement Cazalis et ses écrits de musique en même temps que de prose. Il paraît évident que la musicalité a une grande relation avec le poème en prose, poésie libérée de la versification : au sens où il peut toucher le coeur tout en déviant des lois, il peut être considéré comme incarnation du sublime, qui offre souvent sa force à la musique. C'est ainsi que le poète dit à son ami dans la lettre datée du 22 février 1865 :

J'ai reçu et j'ai aimé de tout mon coeur tes beaux poèmes. Ils sont navrants comme tout ce qui existe, mais pourquoi ne le seraient-ils pas ? [...] Je confonds ceux en prose avec ceux en vers, parce que ton vers n'est au fond que ta prose ailée, plus rythmée et caressée d'assonances. Il est un peu rêvé au hasard, et ne se sent pas des profondes études des poètes modernes — Ceci, n'est pas l'ombre d'un reproche.

<sup>1</sup> Voir supra, p. 148 sq.

<sup>2</sup> Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance, op.cit.*, 1995, p. 220 : "Vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer ! J'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter les impressions très-fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces impressions se suivent comme dans une symphonie, et que je suis souvent des journées entières, à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet... Tu juges que je fais peu de vers en une semaine."

Si tu publiais un volume de vers, je m'inquiéteraï ; mais, dans ton livre de prose, ces lignes inachevées, harmonieuses et parées de la rime, ne seront qu'autant de coup d'aile de la pensée voulant s'élever plus haut encore<sup>3</sup>.

Mallarmé parle des poèmes que Cazalis lui a envoyés en ce février et dont font partie les oeuvres en prose, *Hopital [sic] de femme* et "Le pauvre peuple, on le méprise...". La comparaison entre le poème et la musique n'est pas très forte, le mot, "harmonieuses" la suggérant seulement.

Quatre mois plus tard, le 15 ou 22 juin 1865, il dit :

Je ne sais par où commencer pour te dire combien je suis ravi de ton livre, sanglots des violes séraphiques, frissons de plumes et d'étoiles, enfin paradis d'azur et voie lactée de larmes<sup>4</sup>.

Il s'agit du livre de Cazalis, *Vita tristis*, paru le 10 juin, sous le pseudonyme d'Henri Caselli. La figure de la musique est explicite. Néanmoins, ce n'est pas sa sonorité concrète mais sa valeur iconologique d'instrument qui est mise en valeur ; c'est ainsi que l'expression "sanglots des violes séraphiques" partage le même thème que les poèmes contemporains de Mallarmé, *Apparition*, *Don du poème* et *Sainte*<sup>5</sup>. Un mois après, il continue dans la lettre datée de juillet 1865 :

Pourtant je crois que tu tireras plus de la prose que des vers. Tu es maître de ta prose, déjà. Mais si tu savais que de nuits désespérées et de jours de rêverie il faut sacrifier pour arriver à faire des vers originaux, (ce que je n'avais jamais fait jusqu'ici) et dignes, dans leurs suprêmes mystères, de réjouir l'âme d'un poète ! Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique !<sup>6</sup>

Dans cette lettre, le mot "musique" ne joue pas un grand rôle ; il est simplement ajouté à l'autre art, la "peinture", pour parer le discours comme ornement. En revanche, le sujet central est la prose. En fait, Mallarmé dit allusivement, en respectant son amitié pour lui, que Cazalis n'est pas doué pour le poème en vers ; le futur poète se sert d'une grande circonlocution pour ne pas trop blesser son proche

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.231.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.242.

<sup>5</sup> Voir supra, pp.183-4.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.248.



ami, en disant que la versification est difficile aussi pour lui-même, et que ce futur médecin est bien doué pour la prose.

D'ailleurs, en 1868, Cazalis a fait encore paraître le livre, *Melancholia*, sous le pseudonyme de Jean Caselli, sur lequel Mallarmé, dans la lettre datée du 11 février 1868 écrit :

Je veux t'écrire après une première lecture de ton livre. [...] Tu es si bien dans cet oeuvre, musical, féminin comme toi. Les poèmes et le vers se fondent en une clarté divine, qui se fait principalement jour et renaît en pages plus exquises encore dans certains motifs qui sont mes préférés, comme Remember, et ceux dans le même ton. Chose bien rare, sans monotonie aucune, le volume est une longue symphonie, pareille et troublée de nul désaccord : la fusion parfois du détail de l'art en la sensation générale est une cause de plus de la musique mystique et totale, et un charme<sup>7</sup>.

Le poète complimente son meilleur ami avec ardeur, en filant la métaphore de la musique. La qualification de "musical" en même temps que de "féminin" peut signifier par ailleurs qu'il a tenté d'entrevoir la finesse du style de son ami<sup>8</sup>. Notons cependant que la musique n'était qu'un synonyme du caractère mystique, n'avait aucun sens concret pour Mallarmé à cette époque.

En 1870, Cazalis lui a envoyé le manuscrit du livre qui sera publié en 1872 sous le pseudonyme de Jean Lahor, *Le Livre du Néant*. Le poète lui a répondu en donnant son avis dans la lettre datée du 29 mai 1870 :

J'ai été très-heureux pendant cette lecture. [...]

Je compare le style extatique à de la musique : il y a une ronde et un enlacement vertigineux. Toutefois, — à tort, car ton sujet t'autorise, — je regrette, sinon la période, la phrase, qui manque un peu.

Rien à signaler, certes, dans le détail de l'imagination, sinon peut-être, dès le début, au "morceau", le mot désir que j'aimerais te voir remplacer par quelque autre, pour ne pas nuire au groupement de désirs du "morceau". (La phrase est : Les fleurs aimantes sont tes *désirs*.)

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.378-9.

<sup>8</sup> Rappelons-nous que ses poèmes où se trouve la viole ont pour thème la femme. Voir supra, pp.183-4.



Bonsoir, pauvre à qui je ne griffonne que ce mot, sautillant encore, mais sinon par une réminiscence de la danse de ma rêverie à ton orchestration qui enivre, du moins par lassitude d'écrire<sup>9</sup>.

Ce dont il parle ici, c'est le poème en prose, *L'Ivresse de Djelal-ed-Dim*. Il se sert encore de la figure musicale pour raconter ses impressions. Cette fois-ci, il est plus honnête que dans les lettres précédentes, au sens où il met en cause le mot "tes désirs" en conseillant de le corriger par quelque autre. Et pourtant, faisons attention au fait qu'il emploie le mot "phrase", et non pas "vers", que l'on ne trouve nulle part dans cette lettre ; autrement dit, il ne parle pas de versification ; puisqu'elle n'existe pas dans ce texte. Au lieu de celle-ci, il choisit le mot "style" en le comparant aux termes musicaux. Cela veut dire que dans la mesure où Cazalis n'est pas très habile à composer les vers, Mallarmé ne peut pas apprécier sa technique de prosodie et n'a que son style à estimer ; en d'autres termes, complimenter un discours de l'ami qui ne respecte pas toujours les règles, cela nécessite de mettre en question non pas la beauté de sa rhétorique mais la sublimité de son style. Bien que l'on connaisse actuellement le grand succès qu'atteint le poème en prose, Cazalis n'est pas doué même pour ce genre de poésie ; en fait, il quittera la littérature et deviendra médecin. Bref, la musique qu'emploie Mallarmé dans cette lettre n'a pas un sens strict mais assez large ; le poète profite en effet de cette ambiguïté pour obscurcir son appréciation.

Pourtant, même si le poète ne connaît pas trop la musique, ce n'est pas forcément par hasard que le poème en prose et la musique sont en cause en même temps. Ce n'est pas que l'ignorance ait provoqué chez lui une comparaison impropre ; bien au contraire, c'est dans la mesure où il n'était alors qu'un profane en cet art qu'il a pu appliquer sa métaphore librement sur ce qu'il n'était pas capable d'évaluer précisément : c'est que la musique a fonctionné là comme un "je ne sais quoi". Par contre, le poème en prose signifie le discours qui peut se considérer comme poésie sans être soumise à aucune des règles de la versification ; on ne sait pas en effet où se trouve son essence ou son secret : il s'agit des discours qui réussissent à atteindre la poésie grâce à l'aide d'un "je ne sais quoi". De ce fait, il est naturel que Mallarmé ait parlé de la problématique du poème en prose en référant au caractère mystique de la musique.

---

<sup>9</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.476-7.



## Le poème en prose est-il "prosaïque" ?

Qu'est-ce que le poème en prose ? Quelle relation a-t-il avec la musique ? Pour réfléchir à ces questions, remontons à Baudelaire, un des plus grands pionniers de ce genre, et qui influença énormément Mallarmé. Par exemple, l'auteur du *Spleen de Paris*, dans la préface, parue d'abord dans la *Presse*, le 26 août 1862, déclare l'aurore du poème en prose :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?<sup>10</sup>

Pour savoir mieux ce qu'est ce nouveau genre de poésie, commençons par regarder les étymologies. D'après le *Dictionnaire historique de la langue française*, "VERS n.m., est issu (v.1138) du latin classique *versus* « fait de tourner la charrue au bout du sillon », « tour, ligne », puis concrètement « sillon » et par analogie « ligne d'écriture » et spécialement « de poésie ». Versus est dérivé de *vertere*, au supin *versum* « tourner »", tandis que "PROSE n.f., est emprunté (v.1265) au latin impérial *prosa* « forme du discours qui n'est pas régie par les lois de la versification », substantivation de l'adjectif *prosus* (féminin *prosa*) « qui va en ligne droite », dans *prosa oratio* « discours droit » c'est-à-dire « sans les inversions typiques du vers ». *Prosus* est lui-même l'altération de l'archaïque *prosus* « tourné en ligne droite » et « en prose », issu par contraction de *pro* « devant » et de *vorsus*, variante de *versus* « tourné », participe passé de *vertere* (archaïque *vortere*) « tourner, se diriger » ; dans le *Larousse du 19e siècle*, on trouve aussi ces mots à l'entrée de "prose" : "*Oratio prosa*, c'est le langage qui va droit et libre devant soi, la prose, que l'on oppose ainsi à *oratio vincata*, le langage entravé ou lié par la mesure, la poésie". En somme, la prose, c'est les mots qui s'inscrivent en droite ligne, alors que le vers, c'est les mots qui reviennent à la ligne toutes les fois qu'ils atteignent les rimes ; on peut dire encore qu'il s'agit de l'opposition entre les phrases mesurées par les rimes et non-mesurées. Ainsi, l'ambition de Baudelaire est de faire le poème "sans rythme et sans rime", soit le discours qui n'est pas paré par l'art de la versification. Mais, cette tentative est-elle vraiment possible ? N'est-il pas évident que son rêve est complètement

<sup>10</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1975, pp.275-6.



contradictoire ? C'est que si composer les vers ou les rythmer par les rimes consistait à s'ingénier à décorer, c'est-à-dire à poétiser le discours, les discours auxquels manquent cette opération seraient-ils jamais de la poésie ? S'il y en avait, ces poèmes seraient en effet vraiment miraculeux. Et pourtant, Baudelaire avait conscience de cette aporie ; c'est pour cela qu'il a juxtaposé aux mots "une prose poétique" l'adjectif "musicale". C'est que même s'il ne s'y trouve aucun art de prosodie, la dimension mystique de la musique peut compenser ce manque et sublimer une prose en poésie. Bref, ce qui est en cause ici, c'est de savoir si on peut considérer une parole vulgaire ou sauvage comme de la poésie.

Il est connu que Baudelaire a défriché le nouveau champ littéraire du poème en prose ; il est également vrai, cependant, qu'il a eu un grand succès avec ses poèmes en vers, *Les Fleurs du Mal*. Constatons en effet ces mots du manuscrit de la préface pour sa troisième édition, restés inédits pendant la vie du poète :

- Comment, par une série d'efforts déterminée, l'artiste peut s'élever à une originalité proportionnelle ;
- comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ;
- que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise ;
- pourquoi tout poète qui ne sait pas au juste combien chaque mot comporte de rimes est incapable d'exprimer une idée quelconque...<sup>11</sup>

L'annotateur des oeuvres complètes présume que "ces notes constituent peut-être la « sérieuse bouffonnerie »", que Baudelaire a adressée à Michel Lévy dans la lettre datée d'août ou septembre 1862<sup>12</sup>. Le poète prétend ici que pour faire de la poésie, il faut absolument une prosodie ; cela nécessite de savoir parfaitement ce que sont les rimes ; sans les maîtriser, aucun écrivain ne mériterait jamais l'appellation de poète. Cette opinion est complètement opposée à la préface citée ci-dessus, bien que ces deux énoncés datent de la même année. D'ailleurs, notons que même dans ce discours qui insiste sur l'importance des rimes, la musique joue un rôle primordial ; la prosodie, dit-il cette fois-ci, amène la poésie à la musique : c'est que ces idées opposées ont un dénominateur commun, la musique. Cela veut dire que ce terme fonctionne comme seuil qui les fait communiquer, ou comme un joker, qui peut prendre n'importe quelle

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.183.



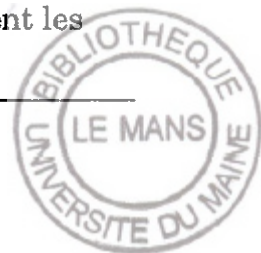


valeur selon la situation. Dans ce contexte, on peut considérer la musique comme un "je ne sais quoi".

Pourtant, n'est-il pas vrai que cette antinomie elle-même annonce l'arrivée du poème en prose ? Voici les problématiques en cause : de quels éléments se compose la poésie ? quelle fonction y remplissent les règles de versification ? n'y a-t-il pas un discours qui n'a aucune poésie bien qu'il respecte parfaitement la prosodie ? au contraire, n'y a-t-il pas une prose qui a de la poésie ? Ces questions attestent entre autres que l'on s'est mis alors à se demander ce qu'est la poésie en elle-même ; autrement dit, on a commencé à la considérer objectivement à partir d'un lieu distancé. En fait, à l'époque où ce qu'elle était allait de soi, nul ne pensait à cette question ; c'est parce qu'elle est devenue moins évidente que l'on a dû rectifier sa définition. Quelques-uns tentaient de trouver une issue en observant les règles plus rigoureusement ; les autres en l'entrevoiant dans une action de pensée qui dépasse les entraves de la convention. Malgré leur incompatibilité apparente, ces deux idées, en se complétant, ont formé cependant un courant moderne des lettres où sont apparus les poèmes en prose. Dans cette situation, le génie de Baudelaire est de garder ces deux sens opposés en même temps : il s'agit des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, c'est-à-dire des poèmes en vers et des poèmes en prose. On peut dire d'ailleurs que ce poète a entamé la modernité poétique en jouant du va-et-vient entre la contrainte et la libération. Par exemple, il est connu qu'il a recherché le secret de la poésie en traduisant plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* en prose : *Un hémisphère dans une chevelure* en prose partage le même thème que les poèmes en vers, *Parfum exotique* et *La Chevelure* ; la pièce qui s'intitule *L'Invitation au voyage* se trouve dans *Le spleen de Paris* en même temps que dans *Les Fleurs du Mal*. Voici sa stratégie : tout le monde s'accorde avec le fait que ses vers constituent de la poésie ; or il constate que ses proses produisent le même effet que ses vers ; il conclut donc que ses proses s'élèvent à la poésie. Bref, même s'il est vrai qu'il a réussi à s'affranchir du joug de la versification, il a quand même toujours considéré celle-ci comme métaphore indispensable de la poésie.

Mais, ce n'est pas que le poème en prose soit apparu tout à coup dans *Le spleen de Paris* ; il avait été préparé déjà dans *Les Fleurs du Mal*. Parlons de l'enjambement, qui est un des caractères des vers baudelairiens. Comme on le sait, cette technique a commencé à être employée surtout depuis le romantisme ; cela signifie que l'on trouve un symptôme du poème en prose même dans la première moitié du siècle. Supposons par exemple qu'un versificateur fasse un sonnet en respectant scrupuleusement les

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp.1168-9.



règles de l'alexandrin, de la césure et des rimes, en même temps qu'il utilise le rejet ; il paraît que cette petite pièce a une forme complètement régulière et il est vrai qu'elle n'est pas du tout irrégulière en apparence ; pourtant, sous le rapport de la syntaxe, ce sonnet est plus proche de la prose. Autrement dit, l'enjambement a produit le changement du rythme à l'intérieur des vers.

Notons d'ailleurs que la prosodie ne concerne pas uniquement la forme consistant dans le nombre des syllabes, les césures ou les rimes et qu'elle n'est pas forcément les lois d'après lesquelles les poètes doivent mesurer, rythmer et rimer le discours ; elle concerne aussi le choix des mots : il s'agit de la problématique entre la périphrase et le mot propre. Par exemple, parlons de l'expression, "mouchoir". Il est bien connu que quand Alfred de Vigny a traduit l'*Othello* de Shakespeare, il a choisi ce mot pour "handkerchief" (*Othello ou le More de Venise*, 1829), et que cette pièce a provoqué un scandale : car la majorité des gens lettrés à l'époque, surtout les "classiques", pensaient que les mots vulgaires comme celui-ci dérivé du verbe "moucher" étaient indignes du genre essentiellement noble, la tragédie et qu'il fallait absolument employer là une périphrase<sup>13</sup>. Cela permet de dire donc que non seulement les lois concernant la forme, mesurer les syllabes et rimer, mais aussi celles concernant le contenu — choisir les mots dignes du poème ou se servir des périphrases — constituaient la poésie. D'ailleurs, on sait que Victor Hugo a fait une réforme importante : en prétendant employer le mot propre au lieu de la périphrase, entre autres dans le domaine du drame ; car, au siècle précédent, l'école de Delille, "la prétendue école d'élégance et de bon goût"<sup>14</sup> avait abusé des circonlocutions, et que ses belles métaphores avaient produit moins de clarté que de confusion<sup>15</sup>. Puis, ce romantique a étendu l'usage du mot propre même aux vers ; c'est ainsi que Ferdinand Brunot remarque : "C'est dans l'Avant-propos de la quatrième édition du *Dernier Jour d'un condamné* que Victor Hugo a réclamé le droit d'employer en vers le mot propre. [...] Quand les lecteurs du *Dernier Jour d'un condamné* purent voir ces lignes, la question du mot propre était réglée, en vers comme en prose, au théâtre et hors du

<sup>13</sup> Cf. Ferdinand Brunot, *Histoire de la Langue française*, t. XII, Armand Colin, 1948, p. 67 : "Si les spectateurs n'agréaient ni les métaphores ni les comparaisons, en revanche, ils se délectaient aux périphrases. C'est que la tragédie, étant un genre essentiellement noble, n'admettait aucun mot "bas". L'histoire du mot *mouchoir* est caractéristique. Soumet, le moins romantique des premiers romantiques, regrettait que Lebrun n'eût pas osé employer *mouchoir* dans *Othello*. [...] Vigny nous a raconté tous les avatars du mouchoir d'*Othello*, que Ducis avait camouflé en *bandeau*. Les "classiques", qui éclataient de rire quand le More demande à Desdémone : « Le mouchoir ? », avaient laissé passer, dans *Henri III et sa Cour*, la réplique finale : « Eh bien, serre-lui donc la gorge avec ce *mouchoir*, il est aux armes de la duchesse de Guise. » Est-ce parce que Dumas n'appartenait pas officiellement au clan romantique ? Il est possible aussi que le mot, à ce moment pathétique, n'ait pas frappé l'oreille des spectateurs : le mouchoir de Desdémone, au contraire, était par lui-même un manifeste."

<sup>14</sup> Victor Hugo, *Théâtre complet* I, « Bibl. de la Pléiade », 1963, p.438.

<sup>15</sup> Ferdinand Brunot, *op.cit.*, pp. 206-7.



théâtre"<sup>16</sup>. De son côté, Baudelaire n'a pas osé refuser le mot propre dans l'oeuvre en vers, comme le mot "mouchoir" dans *La Chevelure*.

Néanmoins, ce n'est pas que cette rhétorique ait complètement disparu chez Hugo ou même chez Baudelaire : celui-ci admirait Delille et tous deux ont continué à se servir de la circonlocution dans leurs poèmes en vers. Mais il est vrai que l'on y trouve quand même un signe de réaction contre le siècle des Lumières, surtout contre la Préciosité dont Molière s'est moqué dans *Les Précieuses ridicules* et qui a atteint son sommet chez les "classiques". S'il en est ainsi, un autre problème est en cause pour nous, le prosaïsme : c'est que sous l'opposition entre la périphrase et le mot propre, on peut entrevoir l'autre opposition entre la préciosité et le prosaïsme. Constatons par ailleurs ici que la parole humaine ne sert pas seulement à communiquer, mais aussi à ne pas communiquer avec les autres : employer les expressions qui ne sont compréhensibles qu'aux proches et pas aux étrangers, cela consolide les liens entre des amis. Quand les belles lettres étaient réservées à certaines classes, la périphrase pouvait jouer en effet le rôle du mot de passe ; autrement dit, ceux qui ne parviennent pas à reconnaître la rhétorique ni à deviner ce que désignent les circonlocutions ne méritent pas d'être accueillis dans le monde : la périphrase ou la préciosité sont symboles d'un milieu fermé. En revanche, le mot propre est plus accessible, donc ouvert à plus de gens, dans la mesure où il circule dans la vie quotidienne : il est symbole d'une société libre. Étant donné que le romantisme français se teignait de politique, il est évident que la réforme d'Hugo s'est passée sous la grande influence des révolutions. Certainement, son mérite consiste à avoir ouvert la voie de la littérature pour plus de gens de diverses classes ; le genre littéraire romanesque a conquis un public de plus en plus vaste. Pourtant, cela a provoqué automatiquement la banalisation des lettres : il s'agit du prosaïsme. Cette "vulgarisation de l'art" est

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.208. Ferdinand Brunot cite cette partie du *Dernier Jour d'un condamné* :

Et quand la bachelette en larmes  
Revint s'asseoir, le coeur rempli d'alarmes,  
Sur la tant vieille tour de l'antique châtel,  
Elle entendit les flots gémir, la triste Isaure,  
Mais plus n'entendit la mandore  
Du gentil ménestrel !

[...]

QUELQU'UN, *au poète élégiaque* :

Une observation, monsieur. Vous dites l'*antique* châtel, pourquoi pas *gothique* ?

LE POÈTE ÉLÉGIAQUE :

*Gothique* ne se dit pas en vers.

LE QUELQU'UN :

Ah ! c'est différent.

Dans Victor Hugo, *Romans*, Seuil, 1963, p.213.



tout à fait ce que craindra Mallarmé dans l'article, *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*<sup>17</sup>.

Voyons donc l'étymologie du mot : "PROSAÏQUE adj. est emprunté (XVe s.) au dérivé latin tardif *prosaicus* « en prose ». Le mot, repris au sens neutre de « relatif à la prose, en prose », s'est coloré de la valeur péjorative de « banal, plat, sans grâce » (1588, Montaigne) présente dans tous ses emplois modernes.<sup>18</sup> Notons qu'Hugo a employé le mot "prosaïste" pour désigner un partisan de la prose dans la *Préface de Cromwell*<sup>19</sup>.

Or notons que, à la fin du siècle, Mallarmé remarquera : "Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers"<sup>20</sup>. Littéralement, cette phrase signifie que ce romantique a tout changé en vers ; cependant, de l'autre point de vue, cela veut dire également que, en injectant des mots propres dans les vers, il a rendu ceux-ci "prosaïque" ; autrement dit, il a osé se servir des mots indignes, vulgaires pour composer ses oeuvres en vers ; ainsi, il a libéré, en le faisant, les belles lettres qui avaient été accaparées par la minorité, soit les gens des hautes classes, alors que cela s'est accompagné de la banalisation de l'art : il est naturel que plus d'ignorants y participent, plus la qualité des lettres baisse.

En somme, on peut dire qu'il a commencé la littérature en prose en rendant celle-ci prosaïque : il s'agit en effet de deux sens de cet adjectif, "relatif à la prose, en prose" et "banal, plat, sans grâce". D'ailleurs, il est plausible que quand Baudelaire s'est mis à écrire ses poèmes en prose, il a conscience de ce double sens ; en plus, sans aucun doute il en a profité. Car, la stratégie des *Fleurs du Mal* était de rechercher la Beauté en chantant le Mal, tandis que celle du *Spleen de Paris* a été d'entrevoir la modernité ou la vérité dans la vie moderne, en décrivant uniquement les objets laids, prosaïques.

Résumons-nous. La réforme par les romantiques était parallèle aux révolutions politiques, au sens où elle a permis à plus de gens de jouir des belles lettres en y introduisant le mot propre qui leur était plus accessible ; cela a popularisé automatiquement la littérature : elle est devenue donc prosaïque. Dans cette situation, plusieurs poètes ont entrevu la possibilité du poème en prose : les poètes, successeurs d'Hugo, ont entamé des expériences de nouveaux rythmes à l'aide de l'enjambement et n'ont pas osé se servir du mot propre en vers : bref, quand bien même le poème en vers serait en question, l'emploi du mot propre et du rejet le teinte de prose. Enfin, on a atteint *Le spleen de Paris*. Or notons que Baudelaire a renoncé à

<sup>17</sup> Voir supra, p.82 sq.

<sup>18</sup> *Dictionnaire historique de la langue française*.

<sup>19</sup> Victor Hugo, *op.cit.*, « Bibl. de la Pléiade », 1963, p.440.

<sup>20</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.205.



représenter le Beau que ses prédécesseurs avaient eu pour objet et s'est mis à tenter de décrire les personnes et les choses laides et banales, rejetées dans la marginalité, avec un style assez plat, en recherchant la modernité. Étant donné l'étymologie du mot "prosaïque", il est évident en effet que la vulgarisation de l'art a été complètement parallèle à l'apparition du poème en prose. D'ailleurs, si l'on remplaçait "en prose" par "prosaïque", l'expression deviendrait absolument antinomique : "le poème prosaïque" est-il effectivement possible ? Il est vrai pourtant que cet oxymore caractérise la poétique de Baudelaire. Comme on l'a déjà vu, Mallarmé aussi a hérité de cette contradiction : pour sa part, en réagissant un peu trop contre cette vulgarisation, il a essayé de teinter sa poésie de préciosité, surtout quand il était jeune. C'est en répétant le va-et-vient entre la préciosité et le prosaïsme que le maître du symbolisme élaborera sa poétique<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Cf. "Mallarmé : prose, phrase et périphrase (Entretien avec Michel Deguy réalisé le 9 avril par Henri Scepi)", *la licorne*, Numéro 45 « Mallarmé et la prose », UFR Langues et Littératures, Poitiers, 1998, p.14 : "H.S. : C'est le « noeud rythmique » dont parle Mallarmé en effet. Je pense à cette autre formule bien connue : « Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification ». On tendrait donc vers cette « versification » généralisée, étendue à toute l'écriture. Il y a bien transitions, comme vous disiez, mais aussi peut-être superposition(s) du vers et de la prose, puisque s'abolissent les frontières traditionnelles, génériques, qui séparent ces deux modes d'écriture. / M.D. : Oui, on peut remarquer ce qu'on vient de dire à ceci : ce qui était considéré comme préciosité — en France, on le sait, avec une certaine ironie ou certain mépris, la Préciosité évoquée par Molière —, d'une part Mallarmé va le faire rentrer dans le texte et d'autre part, symétriquement, ce qui passe pour prosaïsme, dont en principe la poésie devait se méfier, envahit le texte poétique. Tenez, une formule : « le papier blême de tant d'audace », c'est exactement ce que Molière dans *Les Précieuses ridicules* moquait ou aurait moqué. À l'autre pôle, on a des formules qui se multiplient dans les poèmes, telles que « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos ». Bouquins, c'est un prosaïsme. Je dirais, je crois que j'ai employé cette formule dans un petit texte : « La fumée du cigare envahit la pièce ». Prosaïsme. On va avoir un certain alliage, en tout cas un rapprochement de la préciosité d'une part et des prosaïsmes de l'autre, qui contribue à l'unification du vers et de la prose. "



## La réception de Wagner par Baudelaire

Comment une prose devient-elle de la poésie, bien qu'elle manque de rimes ? Ce que l'on vient de constater dans le chapitre précédent, c'est que le mot *musique* a apporté de l'aide au poète qui était coincé dans cette aporie : sa dimension mystique a permis de la résoudre. Mais, concrètement, quelle est cette musique ? Il est certain que l'influence de la musique allemande était extrêmement importante ; car le monde parisien au 19<sup>e</sup> siècle, surtout dans sa première moitié, était littéralement occupé par les compositeurs germaniques<sup>22</sup>. S'il en est ainsi, il paraît évident que l'idée de "musique absolue" a joué un grand rôle. Toutefois, le problème pour nous, c'est que les poètes français ne connaissaient ni cette expression ni le nom de son grand apôtre, Hanslick ; bien au contraire, celui qu'ils soutenaient avec une grande ardeur, c'était son adversaire, Wagner. D'ailleurs, les chercheurs mallarméens remarquent souvent que c'est ce compositeur qui a introduit l'idée d'Absolu chez les poètes français<sup>23</sup>. Certainement, comme on l'a déjà vu, ses drames musicaux étaient quand même imprégnés inconsciemment de l'idée de "musique absolue" ; cela veut dire que Baudelaire l'a reçue indirectement par le maître de Bayreuth. Voyons donc comment ce poète a été influencé par les idées allemandes sur ce chapitre.

Avant d'analyser les textes baudelairiens, notons par ailleurs que la problématique entre le vers et la prose était déjà en cause sous le rapport de la musique chez les romantiques allemands. Par exemple, C. Dahlhaus remarque qu'"Au sein de l'esthétique romantique, la musique absolue fut donc comprise comme réalisation de l'idée du « poétique pur ».[...] Chez Tieck comme plus tard chez Schumann, qui se référait à Jean-Paul, l'antithèse du poétique formait le prosaïque ; et la musique passait pour « prosaïque » chaque fois qu'elle se soumettait à des fins extramusicales qui compromettaient sa dignité métaphysique ; ainsi dans la négation de ce prosaïque se dessinaient les contours d'une musique véritablement « absolue »"<sup>24</sup>. En somme, d'abord, on postulait ces deux oppositions binaires, entre ce qui est prosaïque et ce qui est poétique, entre le prosaïque et l'idée de "musique absolue" ; puis, dans le sens où ce qui est poétique et l'idée de "musique absolue" sont toutes les deux

<sup>22</sup> Voir supra, p.28 sq.

<sup>23</sup> Serge Meitinger, "Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner", *Romantisme* no. 33, CDU-SEDES, 1981, p.75 : "Richard Wagner a littéralement fasciné bon nombre de poètes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, en France comme en Allemagne, tant il semblait, en portant son propre art à un absolu, en même temps leur tracer une voie nouvelle et leur ravir ce que ces derniers considéraient jusque là comme l'exclusivité du poème ; c'est sans doute pour ces raisons de fascination et d'inquiétude mêlées que Baudelaire et Mallarmé lui ont chacun consacré les deux seuls essais qu'ils aient jamais dédiés à un compositeur."



contraires à ce qui est prosaïque, on trouve là l'affinité entre ces deux notions ; enfin, on entrevoit la pureté poétique dans la sonorité de la musique instrumentale : poésie = musique absolue. Cela veut dire en effet que la poésie qui avait été originellement l'art de la parole s'est libérée de la parole. Autrement dit, le mot poésie en est venu à désigner la métaphysique qui alimente tous les arts avec de la vie ; c'est ainsi que C. Dahlhaus dit que "Le mot poétique ne désigne aucunement une dépendance de la musique par rapport à la poésie, mais une substance commune à tous les arts, qui se manifeste même, comme le pensent Tieck et Hoffmann, à l'état le plus pur dans la musique : dans la musique instrumentale. En d'autres termes, le « poétique » est l'idée de l'art de laquelle participent les phénomènes isolés comme d'une idée platonicienne, afin d'accéder tout simplement au rang d'art"<sup>25</sup>. Bien entendu, depuis l'antiquité, la poésie est toujours restée la source de toutes les activités artistiques de l'être humain et y a occupé la position centrale probablement jusqu'à maintenant. Et pourtant, ce qui est plus important ici, c'est le fait que les romantiques allemands ont tenté d'entrevoir le noyau de la poésie dans la sonorité de la musique instrumentale. Bref, après cette découverte, on en est venu à pouvoir trouver de la poésie dans des objets complètement indépendants de la parole : la "musique absolue" est donc devenue poétique.

Il est bien connu que Wagner méprisait cette musique ; il n'en demeure pas moins que ce compositeur est marqué par cette idée<sup>26</sup>. Or ce qui est intéressant, c'est que déjà dans son *Opéra et Drame* il a parlé de la problématique de la rime et de la prose. En général, le maître pense que le poème contemporain passe par une période décadente ; il dit que malgré l'art de la rime qui est assez faible pour alimenter le vers en puissance mélodique, le langage verbal est en effet tombé en prose :

La rime finale [...] se plaçait à la fin de la section mélodique sans pouvoir cependant se conformer aux intonations de la mélodie elle-même. Elle ne renouait plus le lien naturel entre le langage des sons et celui des mots, au moyen duquel l'allitération faisait percevoir clairement, tant au sens extérieur qu'au sens intérieur, la parenté entre les racines et les intonations mélodiques, mais papillonnait mal assujettie, aux jointures des différentes parties de la mélodie<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, p.66(traduction légèrement modifiée).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.63.

<sup>26</sup> Voir supra, p. 42 sq.

<sup>27</sup> Richard Wagner, *Oeuvres en prose de Richard Wagner. tome V, Opéra et drame*, t.II, traduit par J.-G. Prod'homme, Éditions d'aujourd'hui, 1976, pp.68-9.



[...]

il [le langage] se montrait étranger et récalcitrant envers cette mélodie originelle dont il avait perdu jusqu'au moindre souvenir, quand enfin, à bout de souffle et de son, il en fut réduit à se jeter dans le tourbillon de la *prose*.

L'entendement résultant de la condensation du sentiment par l'imagination, acquit dans le langage de la prose un organe au moyen duquel il pouvait seul se faire comprendre et cela, dans la mesure même où ce langage était inintelligible par le sentiment, dans la prose moderne, nous parlons un langage que notre sentiment ne comprend pas<sup>28</sup>.

Le problème le plus important pour le langage du poète, c'est qu'il ne parvient à s'adresser qu'à l'entendement, mais ni à la sensibilité ni au sentiment. C'est pour cela qu'il faut, prétend-il, relever l'art moderne à l'aide de la musique ; car sa mélodie parvient à s'adresser au sentiment :

La mélodie [...] se rendit compte de sa faculté d'expression sentimentale indéfinie, acquise sur le domaine propre de la musique<sup>29</sup>.

Bref, en versant la puissance de la musique dans le vers et dans le drame, Wagner a essayé de les retremper et de réaliser son drame idéal qui serait "l'Art total". Mais, malheureusement, bien que Baudelaire lui-même ait dit que "je me procurai, à défaut de *L'Art et la Révolution* et de *L'Œuvre d'art de l'avenir*, ouvrages non traduits, celui intitulé : *Opéra et Drame*, traduit en anglais"<sup>30</sup>, d'après l'annotateur des *Oeuvres complètes*, l'écrit wagnérien que le poète a consulté n'est pas celui-ci, mais *Quatre Poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique* que l'on a vus dans les chapitres précédents et où le maître parle peu de la problématique de la prose. Il est possible cependant que des amis communs aient transmis au poète l'idée du musicien.

Commençons notre analyse en constatant les dates principales. Le maître a donné trois concerts au Théâtre-Italien, les 25 janvier, 1er et 8 février 1860, en dirigeant lui-même l'orchestre et les chœurs : l'ouverture de *Vaisseau fantôme* ; de *Tannhäuser* ; le prélude de *Tristan* ; de *Lohengrin*. Le 17 février, exprimant sa reconnaissance,

---

Prod'homme, Éditions d'Aujourd'hui, 1976, pp.68-9.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>30</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1976, p.786.





Baudelaire lui a envoyé une lettre sans joindre son adresse. En décembre 1860, A. Bourdilliat a publié ses *Quatre Poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique*, sous la date de 1861. Les 13, 18 et 24 mars 1861, *Tannhäuser* a été créé à l'Opéra de Paris. Le 1er avril 1861, la *Revue européenne* a publié l'article du poète daté du 18 mars 1861, "Richard Wagner" et le 4 mai 1861, le poète l'a fait paraître sous la forme d'un livre intitulé *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris* chez E. Dentu, en y ajoutant "Encore quelques mots" datés du 8 avril.

Ce qui est le plus important pour nous dans cet article, c'est surtout la problématique de la *mimesis* et de son effondrement. Il ne fait aucun doute que la poésie et la peinture s'appuyaient sur ce principe avant qu'ait été inaugurée la modernité de l'art ; d'ailleurs, malgré des différences de méthode, la musique était restée la même, au moins jusqu'au milieu du 18e siècle ; c'est ainsi que J.-J. Rousseau écrit dans son *Dictionnaire de Musique* :

la Musique dramatique ou théâtrale concourt à l'*Imitation* ainsi que la Poésie et la Peinture ; c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. Batteux<sup>31</sup>.

Bien entendu, dans ce cas-là , il ne s'agit pas de la musique instrumentale, mais du chant :

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant...<sup>32</sup>

En fait, pour imiter ou représenter le signifié, c'est la parole chantée qui est absolument nécessaire ; le son instrumental n'est qu'un complément de cette voix : double-imitation. Autrement dit, la sonorité instrumentale n'était qu'une ombre qui servait à décorer la poésie. Ainsi, continue Rousseau :

La Symphonie anime le Chant, et ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Jean-Jacques Rousseau, *OEuvres complètes V*, « Bibl. de la Pléiade », 1995, p.860.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 861.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.1060.



En somme, quelque expressive que soit la musique instrumentale, celle-ci ne peut jamais dépasser le chant. En revanche, comme on l'a déjà vu, la "musique absolue" désigne l'art qui était en train d'échapper au principe de la *mimesis*<sup>34</sup>.

Pour sa part, Baudelaire a tenté d'entrevoir son effondrement dans la musique wagnérienne ; c'est ainsi que le poète qui venait de goûter *Tannhäuser*, écrit :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur. [...] Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste<sup>35</sup>.

Dans la mesure où "la parole chantée" est considérée comme un des "secours" de la musique, le mot musique ne désigne pas ici le chant mais le seul son des instruments<sup>36</sup>. Autrefois, elle était subordonnée à la poésie, tandis que le poète dit qu'elle parvient à rivaliser avec la peinture et même avec "la parole écrite", le plus positif des arts. Bien que Wagner soit le représentant de ceux qui soutenaient la "musique à programme", Baudelaire qui essaye de mettre la musique à la même hauteur que la poésie trouve le reflet de la "musique absolue" dans la pièce du maître de Bayreuth, dans le sens où ce français considère l'art des sons comme transcendant le principe de l'imitation=*mimesis*. Et pourtant, il admet quand même que pour la représentation ou la description précise la musique est moins forte que la parole et la peinture ; c'est ainsi que cette expression subtile ci-dessus : "Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai" trahit entre autres son sentiment. C'est pour cela qu'il dit que la musique a sa manière, c'est-à-dire "les moyens qui lui sont propres" : il s'agit de la suggestion. En fait, il ne choisit ni le verbe "transmettre" ni "représenter", mais "traduire" : dans la mesure où "traduire, c'est trahir", personne

<sup>34</sup> Voir supra, pp.57-61.

<sup>35</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1976, pp.781-2.

<sup>36</sup> On présume qu'il est allé à l'Opéra le dimanche 24 mars, parce que le poète lui-même parle d'"un dimanche". (*ibid.*, p. p.812.) S'il en est ainsi, il a rédigé cet article avant de voir *Tannhäuser* et il ne met en scène que le concert au Théâtre-Italien : il s'agit donc de la musique instrumentale.



ne s'attend là à une communication sans aucun malentendu ; bien au contraire, le décalage entre l'original et l'interprétation féconde de temps en temps le terrain de la métaphore. Bref, la problématique la plus importante dont il parle ici, c'est la traduction entre les arts, surtout entre la poésie et la musique, et l'effet que produit le décalage provoqué par la traduction.

Voyons donc l'article. Son but est entre autres de prouver que la musique parle avec la même exactitude que la parole ; et sa méthode est de juxtaposer les trois traductions du même morceau et de les comparer : il s'agit du "programme distribué à cette époque au Théâtre-Italien"<sup>37</sup>, de la page du livre de Liszt où "l'imagination de l'illustre pianiste (qui est un artiste et un philosophe) traduit à sa manière le même morceau"<sup>38</sup> et des impressions que Baudelaire a senties dans la salle. Il cite d'abord le programme :

Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré *plonge dans les espaces infinis*. [...] *la troupe miraculeuse des anges* [...] passe devant lui. [...] *il cède à une béatitude croissante*, en se trouvant toujours rapproché de *la lumineuse apparition*, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, *il s'abîme dans une adoration extatique*, *comme si le monde entier eût soudainement disparu*. [...] l'auguste troupe s'évanouit *dans les profondeurs de l'espace*, de la même manière qu'elle en était sortie<sup>39</sup>.

Ensuite, les mots de Liszt :

C'est au commencement une *large nappe dormante* de mélodie, *un éther vapoureux qui s'étend* [...] les cors et les bassons, en s'y joignant, préparent l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, *avec un éclat éblouissant de coloris*, comme si dans cet instant unique l'édifice saint *avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante*. Mais *le vif étincellement*, amené par degrés à *cette intensité de rayonnement solaire*, s'éteint avec rapidité, comme une *lueur céleste*<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.782.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp.782-3.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.782.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.783.



C'est Baudelaire qui souligne ces passages. Ces deux citations sont la traduction de la musique en parole par les musiciens . De son côté, le poète aussi tente de prendre le relais, en disant :

M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ? Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes *rêveries*, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux *rêveries* précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents<sup>41</sup>.

Sa visée est explicite : ce qu'il met en cause, c'est "des idées analogues" suggérées "dans des cerveaux différents" ; bien entendu, il compte se servir de sa théorie célèbre qui s'est incarnée dans son poème en vers, "Correspondances". Effectivement, après avoir cité ces vers :

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent<sup>42</sup>.

il poursuit ses impressions :

je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et *une large lumière diffuse* ; *l'immensité* sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, d'une *intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité...<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.784.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*



En comparant ces trois passages, quel dénominateur commun peut-on trouver ? Le poète le montre lui-même :

Dans les trois traductions nous trouvons la sensation de la *béatitude spirituelle et physique* ; de *l'isolement* ; de la contemplation de *quelque chose infiniment grand et infiniment beau* ; d'*une lumière intense* qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la *pâmoison* ; et enfin la sensation de *l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables*<sup>44</sup>.

Ce qu'il met en relief, c'est surtout la " lumière intense" et "l'espace étendu".

Résumons-les ci-dessous :

<l'espace étendu>

W. : *les espaces infinis / les profondeurs de l'espace*

L. : *une large nappe dormante de mélodie / un éther vaporeux qui s'étend*

B. : *un immense horizon*

<la lumière intense>

W. : *la lumineuse apparition*

L. : *un éclat éblouissant de coloris / toute sa magnificence lumineuse et radiante / intensité de rayonnement solaire*

B. : *une large lumière / une clarté plus vive / une intensité de lumière*

Cette comparaison est-elle vraiment plausible ? La lumière est toujours importante dans les trois discours, alors qu'à parler franchement, la sensation de "l'espace étendu" n'est-elle pas moins forte chez Liszt ? Bien que l'on ne puisse pas parler d'un argument tiré par les cheveux, il reste que les détails des descriptions sont toujours assez flous. Cependant, ce n'est pas très important pour Baudelaire ; car il ne s'agit que d'une simple traduction, comme les correspondances entre "Les parfums, les couleurs et les sons". C'est que dans la mesure où la suggestion, et non la représentation fidèle à l'original, est en cause, il vaut mieux ne pas tenir trop à préciser les détails ; en d'autres termes, grâce à ce flou, il réussit à trouver l'analogie.

Ainsi, il parvient à la conclusion : la musique égale la peinture et la poésie sous le rapport de la capacité d'allusion, c'est-à-dire de métaphore. Or il faut faire attention

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.785.



pas la musique imitative<sup>45</sup>. Ne peut-on donc pas dire que celle-ci dessine en creux ce qu'a entrevu l'auteur du *Spleen de Paris* dans la musique de Wagner ? Il s'agit de la musique allusive ou métaphorique ; et Baudelaire y projette sa poétique.

Pourtant, malgré un tel éloge, la plupart des Français rejettent cette musique ; c'est ainsi qu'il dit :

Comme Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique (dramatique) devait *parler* le sentiment, s'adapter au sentiment avec la même exactitude que la parole, mais évidemment d'une autre manière, c'est-à-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre (en quoi il ne disait rien qui ne fût accepté par tous les esprits sensés), une foule de gens, persuadés par les plaisants du feuilleton, s'imaginèrent que le maître attribuait à la musique la puissance d'exprimer la forme positive des choses, c'est-à-dire qu'il intervertissait les rôles et les fonctions<sup>46</sup>.

Le poète remarque qu'"une foule de gens" de son époque a cru "qu'il [Wagner] intervertissait les rôles et les fonctions" : que les sons instrumentaux exprimaient quelque chose de supérieur à la parole, ce qui n'est traditionnellement en France qu'une interversion. Bien sûr, il s'agit de l'interversion du principe de la *mimesis* ; autrement dit, rendre rivale de la parole la musique qui n'avait été qu'un contour servant à décorer la poésie, cela signifiait tout à fait la transgression de ce principe. D'ailleurs, l'idée que la musique parvient vraiment à "exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre", veut dire que la musique dépasse la parole dans certains domaines, soit de la suggestion, soit de la métaphore :

---

<sup>45</sup> Jules Husson Champfleury, "Richard Wagner", in Charles Baudelaire, *Sur Richard Wagner*, Les Belles Lettres, 1994, pp.118-9 :

" Cependant il faut essayer de faire comprendre à ceux qui ignorent, que la musique de Wagner n'est pas de la *musique imitative*.

Dans la Symphonie des Saisons, Haydn a tenté d'indiquer « *le passage de l'hiver au printemps* ». Ainsi que celles-ci les paroles suivantes sont textuelles : « *les épais brouillards par lesquels l'hiver commence* ». Tentatives d'un grand maître qui lui ont attiré de singuliers disciples.

Coucher de soleil, la lune à demi voilée, le chant de l'alouette dans les blés et jusqu'au vol rapide d'un oiseau à long bec traversant le paysage, voilà ce que les singes de la *musique imitative* ont prétendu montrer dans leurs symphonies.

C'est là ce qu'on pourrait appeler, dans le mauvais sens du mot, *réalisme* en musique, l'enjambement monstrueux d'un art sur un autre art, aussi équivoque qu'un cep de raisin greffé sur un poirier.

Wagner n'appartient en rien à cette école. Il sembler puéril d'insister là-dessus ; mais j'écris surtout pour ceux qui ne pourront entendre ses concerts.

Le compositeur se rapprocherait plutôt des lignes que Beethoven a écrites en regard d'un passage de la Symphonies pastorale : « *Plutôt expression de sentiment que peinture.* » Belle parole, plus juste que celle de Haydn."

<sup>46</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1976, p.786.



D'ailleurs, l'idée que la musique parvient vraiment à "exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre", veut dire que la musique dépasse la parole dans certains domaines, soit de la suggestion, soit de la métaphore : cela était alors tout à fait inadmissible pour l'esprit français. Sur ce point, il est certain que Baudelaire se rapproche davantage de l'idée de "musique absolue".

Et pourtant, dans la mesure où le poète met en question "la musique (dramatique)" et dit qu'elle doit "parler le sentiment", Hanslick ne le considérerait en aucune façon comme un partisan de la "musique absolue" mais bien comme celui de la musique à programme ; le poète soutient en effet son adversaire, Wagner. En d'autres termes, si le poète était allemand, il ne se rangerait pas du tout du côté de Hanslick. Mais, il est habitant du pays d'Europe où non seulement l'idée de "musique absolue" est la plus honnie, mais où les gens à vrai dire ne connaissent même pas cette terminologie : en somme, pour l'esprit français à l'époque (et probablement, encore aujourd'hui), cette idée se trouvait hors de son imagination, bien plus, même la sonorité orchestrale de Wagner était trop innovatrice et progressiste. Étant donné d'ailleurs l'affinité latente de Wagner avec l'idée de "musique absolue", on peut dire que Baudelaire l'a reçue inconsciemment et indirectement via le maître de Bayreuth ; c'est ce dont ces mots du poète témoignent entre autres :

En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une oeuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite ; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment *concaténées*<sup>47</sup>.

Ce qui est en cause, c'est une oeuvre poétique sans poésie. Quelle contradiction ! mais, c'est pour cela que le poète a fait son éloge en qualifiant le musicien de "sublime"<sup>48</sup>. Notons par ailleurs que chez les romantiques allemands, l'idée de "musique absolue" s'associait profondément à l'esthétique du sublime<sup>49</sup>. Quand bien même il manquerait de paroles, si les éléments étaient bien structurés, un morceau atteindrait à la poésie : c'est typiquement le noyau de l'idée de "musique absolue".

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.803.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.795.

<sup>49</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, p.58 : "L'idée de la musique absolue — l'affirmation de la musique instrumentale comme « véritable » musique — s'associe donc chez Hoffmann à l'esthétique du sublime. La musique « détachée » du langage et des fonctions « s'élève » par-dessus les limitations terrestres vers le pressentiment de l'infini."



Bref, cet article de Baudelaire représente cette idée en France, malgré son soutien à Wagner qui la méprisait en apparence.

Ici, on parvient à comprendre les visées de Baudelaire plus clairement. Constatons-les encore une fois : c'est de démontrer que "des idées analogues" peuvent être suggérées "dans des cerveaux différents" avec l'aide de la musique ; autrement dit, ce qui intéresse effectivement le poète, c'est l'effet de la musique qui évoque les parfums, les couleurs, les paysages ou les souvenirs ; il s'agit de sa puissance allusive, métaphorique. De ce point de vue, il lui a paru que la musique wagnérienne dépassait la poésie française de l'époque ; il l'a donc estimée et exprimé sa reconnaissance au musicien. Cette conclusion n'avait-elle pas été cependant préparée ou attendue ? N'est-il pas possible que le poète, faisant profession d'anti-francophilie, ait apprécié ce compositeur, aussi pour la raison que celui-ci a été repoussé par le public français ? il s'agit de la solidarité entre les artistes qui affrontaient l'incompréhension. Par exemple, quand il compare les traductions verbales citées ci-dessus, il ajoute ces quelques mots pour renforcer son argumentation :

notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure<sup>50</sup>.

avant qu'il raconte ses impressions senties à l'écoute du morceau. Ce que le poète veut souligner ici, c'est qu'il a atteint la même impression que les musiciens sans avoir lu l'explication auparavant. Comme on l'a déjà vu plus haut, les traductions ne sont pas complètement identiques ; néanmoins, le poète prétend qu'il a réussi à trouver les éléments qui se répondent. En apparence, il a réussi sa démonstration. La réponse n'est-elle pas pourtant un peu trop impeccable ? On peut en effet dire que sa minutie atteste contradictoirement son faux alibi : est-ce qu'il a ajouté ces mots, parce qu'il savait que sa comparaison était une petit peu forcée ? Notons d'ailleurs qu'il a dit dans la lettre personnelle avant le spectacle à l'Opéra :

D'abord, il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer<sup>51</sup>.

Il connaissait déjà la musique de Wagner, donc la conclusion de son article au préalable. Car ce que recherche le musicien est complètement identique à ce qu'il

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.784.





recherche, lui en tant que poète. Cela ne veut-il pas dire que son éloge au maître de Bayreuth n'est qu'un prétexte, le prétexte pour développer sa propre poétique ? Bref, Baudelaire a projeté son ambition de longue date sur celle de Wagner.

Mais, quelle est cette ambition ? Celle de Baudelaire serait de créer "Sa douce langue natale"<sup>52</sup>, telle que le poète la réclamait dans "L'invitation au Voyage" des *Fleurs du Mal*, cette langue qui serait pour lui absolue ou universelle<sup>53</sup>. Rappelons-nous par ailleurs qu'il y a deux poèmes qui ont ce titre : l'un est en vers ; l'autre en prose. Revenons donc à la problématique entre le vers et la prose. C'est que Baudelaire s'est essayé à réaliser ce rêve, de même qu'il avait essayé de "traduire" la musique wagnérienne dans sa critique, *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*, en "traduisant" plusieurs poèmes des *Fleurs du mal* en prose<sup>54</sup>. Le but de Wagner était le mariage de la sonorité instrumentale avec la parole, ou de la musique avec la littérature ; celui de Baudelaire a été le mariage de la prose avec les vers. On peut dire encore que dès le début, le poète ne s'intéresse qu'à cette traduction où il entrevoit le secret de la poétique : son idée est donc que s'il est possible de traduire la musique en poésie, il est aussi possible de traduire le vers en prose. Ce qui est poétique, c'est-à-dire un poème, malgré le manque de rimes, c'est ce que recherche Baudelaire ; c'est tout à fait identique au "miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime"<sup>55</sup> dont il a parlé dans la préface des *Petits Poèmes en prose* : il s'est agi en effet exclusivement de littérature pour lui ; autrement dit, c'est seulement de l'extérieur que la musique lui a donné un exemple pour son ambition. L'auteur du *Spleen de Paris* qui savait qu'il fallait absolument une puissance sublime pour ce projet, a clairement profité de la musique de Wagner qui à l'évidence, déployait de son côté cette sorte de puissance sublime ; Baudelaire a donc claironné à cette occasion son projet de poème en prose ; l'important pour lui était l'idée d'une langue au-delà du langage. En somme, Baudelaire s'est inconsciemment servi de l'idée de "musique absolue" via l'adversaire de Hanslick, Wagner. Enfin, on peut ajouter, comme Suzanne Bernard l'a fait remarquer, qu'après Baudelaire, le fait de rechercher le poème en prose comme un "Art total" était une des caractéristiques du wagnérisme qui était à la mode parmi les écrivains français<sup>56</sup>.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.1452.

<sup>52</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1975, p.53.

<sup>53</sup> Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgois, 1991, pp.63-5.

<sup>54</sup> Cf. *Ibid.*, pp.80-1.

<sup>55</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1975, p.183.

<sup>56</sup> Cf. Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Nizet, 1959. pp.18-20.



# La traduction de Poe et l'intraductibilité du mot mimétique

## 1, L'effet phonétique des mots et le poème en prose

Il n'est pas douteux que non seulement le spectacle de Wagner mais aussi sa théorie musicale et poétique ont poussé les poètes français à l'exploration de poèmes en prose : le maître de Bayreuth a pensé que les vers modernes étaient déjà usés sous l'entassement des conventions, et que leurs rimes assez faibles n'arrivaient à s'adresser qu'à l'entendement, mais pas au sentiment ; pour que vers et drame retrouvent cette puissance mélodique qui fait appel à l'émotion, il a donc encouragé l'emploi de l'allitération, plus forte<sup>67</sup>. Celle-ci et l'enjambement, bien sûr, ont favorisé les essais de poèmes en prose chez les poètes français. Toutefois, d'après Wagner, quelque expressive que soit l'allitération, la parole seule était insuffisante pour exprimer librement le sentiment ; il a donc rêvé d'unir la parole à la sonorité instrumentale dans un drame musical qui serait l'Art total. En revanche, les Français ont tenté le mariage entre le vers et la prose ; Suzanne Bernard résume bien leur réception : "La prose exprimera les idées, les vers suggérera l'émotion"<sup>68</sup>. En un mot, "l'Art total" signifie pour le maître la synthèse des arts, la musique, la littérature, la danse ou l'art plastique ; pour les poètes, la synthèse des genres littéraires, poème, roman, philosophie, histoire.

D'ailleurs, rappelons-nous l'histoire de la musique esquissée par Wagner dans la *Lettre sur la Musique*, lue par les poètes français. On peut la résumer ainsi : dans l'Antiquité, les vers qui portaient certaines mélodies et dont les syllabes brève ou longue composaient les mesures temporelles étaient soutenus par la puissance du rythme que donnait la danse ; comme l'Église a proscrit cet art scénique, cette puissance s'est usée, a été cependant substituée par la puissance de l'harmonie polyphonique ; les maîtres allemands ont réussi à restaurer la splendeur antique en intégrant cette harmonie du chant sacré dans le rythme pour composer les symphonies. Bref, il s'agit du passage du rythme dansant à l'harmonie rythmique. Ainsi, la musique a réussi à restaurer la grandeur ancienne, même si elle a dû se résigner à certains changements ; autrement dit, elle a perdu quelque chose. C'est que, chez les Grecs, les mesures du vers et de la danse correspondaient parfaitement, tandis que dans la culture occidentale les rythmes des mots et des instruments présentent un décalage ; car la longueur des syllabes est assez arbitraire dans les

---

<sup>67</sup> Voir supra, pp.212-4.



langues occidentales. On peut donc dire que quand les poètes français, influencés par Wagner, ont tenté de rechercher la poésie en dépendant plus de l'harmonie rythmique que du rythme dansant, ils en sont venus à pouvoir inaugurer le poème en prose. Car cette harmonie rythmique qui suit complètement les lois propres à la musique, se libère en effet des mesures que donnent aux vers les syllabes et les rimes ; en d'autres termes, quand la poésie voulait imiter l'effet de la musique instrumentale, émancipée de la parole et surtout sa versification, elle aussi en est venue à être indépendante du joug de la prosodie. Ainsi, les lois concernant le rythme du vers sont devenues de plus en plus souples et on a atteint la floraison du poème en prose. Par exemple, Teodor de Wyzewa dit en juin 1886 :

La musique des mots peut en effet être aussi clairement et plus entièrement exprimée par une prose : une prose toute musicale et émotionnelle, une libre alliance harmonieuse de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l'indéfini mouvement des nuances d'émotion<sup>59</sup>.

On sait que Mallarmé aussi s'intéressait à l'allitération, et recherchait depuis sa jeunesse l'effet phonétique des mots, c'est-à-dire "la musique du vers". D'ailleurs, l'idée — favorisant le poème en prose et héritée de Baudelaire par Mallarmé — qu'une armature bien composée ou structurée constitue une poésie, cette idée a une affinité avec l'idée de "musique pure et absolue", importée indirectement par les poètes français via Wagner qui la méprisait en apparence. Cela veut dire que c'est sur un point dont il n'avait pas conscience que ce compositeur a exercé une grande influence sur le mouvement du symbolisme qui visait lui, principalement, le développement du poème en prose.

## 2, La révélation de Poe

Or, repensons à cette question : malgré des aspects prosaïques, pourquoi une prose est-elle arrivée à se sublimer en poésie ? Parce que la musique a offert l'aide de sa force mystérieuse. Mais, de quoi est faite cette musique ? Voyons donc la partie du manuscrit de la préface pour la troisième édition des *Fleurs du Mal*, qui suit immédiatement les phrases citées dans le chapitre précédent :

<sup>58</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 389.

<sup>59</sup> *Revue wagnérienne* Tome II, Slatkine Reprints, Genève, 1993, pp.150-171.



que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés...<sup>60</sup>

Ce qui est important ici, c'est que Baudelaire parle de l'affinité de la poésie "à l'art musical et à la science mathématique" ; cela permet de dire que cette musique ne désigne pas forcément l'art des sonorités, mais l'art de composer une structure géométrique. S'il en est ainsi, il faut absolument mettre en scène non seulement l'influence de Wagner mais aussi celle de Poe sur la poétique de Baudelaire et de Mallarmé. Car l'auteur du *Spleen de Paris* parle de l'effet de la structure architecturale sur le "plaisir mathématique et musical que l'esprit tire de la rime"<sup>61</sup> dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe* : c'est ainsi que Baudelaire a employé l'expression, "la poésie pure" pour la première fois en 1857 dans cet article<sup>62</sup>. Bien qu'il insiste sur "une importance extrême à la rime"<sup>63</sup> qu'attachait cet Américain, faisons attention au fait que de l'autre point de vue, la révélation de Poe a favorisé la floraison du poème en prose. Rappelons-nous par exemple que ces poètes français ont tous deux traduit ses oeuvres. Ici, nous retombons sur la problématique de la traduction : une fois transmis de l'anglais en français, un poème perd presque toutes les sonorités originelles, les rimes, l'allitération et le rythme mesuré par les syllabes, et devient une prose. Baudelaire n'a donc jamais touché ses poèmes en vers, tandis que Mallarmé les a convertis en prose. Or, ses traductions ne sont-elles plus de la poésie ? S'il n'y avait que l'art de la prosodie pour la constituer, traduire le poème en d'autres langues ne serait jamais possible. En revanche, si le secret de la poésie se trouvait hors de la versification, cela serait toujours possible. On ne porte pas un jugement en ce moment. Mais ce qui est important et sûr pour nous, c'est que Mallarmé a traduit les oeuvres de Poe, en étant obligé de réfléchir à cette problématique.

Prenons par exemple, le cas du *Corbeau*, dont on a vu déjà l'histoire de la publication de luxe en 1875 dans le chapitre précédent<sup>64</sup>. Comme on le sait, le jeune poète à 18 ans s'est déjà essayé à la traduction de plusieurs poèmes de Poe ; on trouve

<sup>60</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1975, p.183.

<sup>61</sup> Charles Baudelaire, *op.cit.*, 1976, p.336.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 330. et p. 337.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.335.

<sup>64</sup> Voir supra, p.136 sq.



ces esquisses dans l'anthologie poétique, personnelle, *Glanes*, datées de 1860. Là, entre *Le Corbeau* et *Lénore*, il insère ces lignes :

Cette pièce universellement regardée comme un chef-d'œuvre ne pouvait être égalée que par Helena : mais la traduction, toute littérale, n'est à l'américain que ce que serait le squelette d'une jeune fille à la fille, fraîche et rose. Le squelette montre seulement qu'elle n'était ni bossue ni bancale ; ces lignes françaises, de même, révèlent que la pièce ne manque d'aucune des qualités de fond : en voyant l'un, on ignore combien furent fraîches et roses les chairs qui le recouvraient, en lisant l'autre, on ne se doute pas de la beauté du rythme lugubre. Le "jamais plus" fait un effet immense en américain : il se dit "nevermore" qu'on prononce "néveur môre" c'est un des plus beaux mots anglais par son idée si triste, et c'est un son lugubre qui imite admirablement le croassement guttural du sinistre visiteur. Voici pour les mots ; chacun juge du cœur<sup>65</sup>.

Ces remarques montrent qu'il avait conscience des limites en même temps que des possibilités, qu'avait la traduction : celle-ci ne parvient à transmettre que le squelette ou l'armature, mais pas la chair ; et pourtant la traduction peut nous renseigner quand même en quelque chose, par exemple la question de savoir si la pièce originale est un chef-d'œuvre ou non. Alors, qu'est-ce qui se perd dans la version française ? En fait, il insiste sur l'expression "never more" ; les mots correspondants "jamais plus" peuvent rendre son sens, mais manquent cependant de sa sonorité lugubre "qui imite admirablement le croassement guttural du sinistre visiteur". Bref, cette traduction ne véhicule pas le signifiant mais le signifié ; en d'autres termes, cela veut dire que le poète considère le signifié comme le squelette du poème et le signifiant comme sa chair. On trouve ici une mise en abyme intéressante. En général, les mallarméens parlent de la mise en relief de l'effet du signifiant par rapport au signifié dans la poésie de Mallarmé ; dans ce cas-là, ils prennent le signifiant comme armature, tandis que le poète lui-même prend ici ce signifiant comme chair, opposée au squelette. Cela ne montre-t-il pas qu'il s'intéresse certes à la sonorité des mots mais qu'il prend consciemment une attitude quand il traduit et une autre quand il crée lui-même un poème ? Mallarmé le poète se sert de préférence, en mettant en relief l'effet du signifiant des mots, lorsqu'il compose ses œuvres en se basant sur cette poésie

<sup>65</sup> *Glanes-1*, MNRMs1168. Les traductions des poèmes sont écrites à l'encre, tandis que cette partie est écrite au crayon sauf les guillemets du mot "nevermore". Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.800.



conçue par Poe, et transmise jusqu'à lui par Baudelaire ; Mallarmé le traducteur est plus modeste, se tient en retrait derrière l'auteur et le pousse au premier plan, en tentant de se limiter simplement à rendre le signifié des oeuvres originales, figuré par le mot "squelette". C'est pour cela qu'il s'est résigné à la traduction en prose et littérale. Il est donc compréhensible que les Anglais aient apprécié son travail plus que les Français ; c'est ainsi que Georges Mayarant dit dans *Le Gaulois*, au sujet de "Rêve du Jour", daté du 9 juin 1875 :

Il n'est pas douteux que cette traduction est de la plus stricte exactitude. Mais, tout en admirant le travail de patience de M. Stéphane Mallarmé, il nous sera bien permis de le trouver trop exact. Chaque langue a ses formes et ses minuties, et vouloir, de parti pris, rendre en français les formes et les minuties de l'anglais est peut-être un travail excessif — et inutile. Baudelaire l'a pensé ainsi, et à vrai dire, il a eu raison, car la traduction pointilleuse de M. Mallarmé, tout en ajoutant un intérêt de curiosité à la nouvelle traduction, n'y ajoute rien ni en intérêt, ni en sentiment, ni surtout en couleur<sup>66</sup>.

En revanche, R.H. Horne, l'ami anglais du poète dit dans *The Civil Service Review*, daté du 26 juin 1875 :

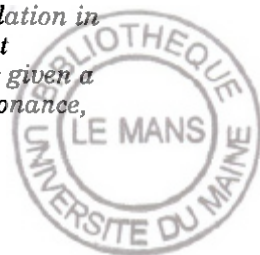
Le poème est donné sur une page, et la traduction en français sur une page en regard. On doit féliciter chaleureusement Monsieur Mallarmé pour son bon sens de ne pas avoir entrepris la tâche impossible de fournir une traduction en vers français. Au lieu de cela, il nous a donné une traduction fidèle et élégante en prose, côtoyant la rime, ou plutôt l'assonance, et qui est souvent musicale<sup>67</sup>.

Le poète ne pense pas que sa traduction soit elle-même une oeuvre poétique complète ; elle aide seulement à goûter la pièce originale. On peut dire encore qu'il s'agit des vers anglais, présentés par la prose française.

### 3, Sur *Les Cloches*

<sup>66</sup> Edgar Poe, *op.cit.*, traduit par Stéphane Mallarmé, 1994, p.40.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 48. Voici la version originale, *ibid.*, p.47 : "The poem is given on one side, with a translation in French on the other side. Monsieur Mallarmé is to highly complimented for his good sense in not attempting so impossible a task as to make a translation in French verse. Instead of this, he has given a truthful and elegant version in French prose here and there bordering upon rhyme or rather resonance, and frequently euphonious."



De notre côté, nous allons examiner un autre poème, *The Bells, Les Cloches*. Car ce poème présente sous le rapport des éléments phonétiques une caractéristique forte, qui a attiré l'attention du poète dès sa jeunesse. Voyons en effet la table du tome I des *Glanes* : "1. Poésies choisies d'E. Poë / 2. Poésies choisies de Baudelaire / 3. Poésies Diverses / 4. Poètes du 16e siècle" ; on trouve d'ailleurs ces mots au seuil du premier chapitre : "Poésies choisies d'E. Poë / (traduction littérale) / voir le texte anglais à la fin du 2e cahier. / 1. A Helène (Traduit de l'américain) / . Ulalume / 3. Quelqu'un qui est dans paradis. / 4. Annabel Lee / 5. Eulaly / 6. Le Colisée fragment ( ... Ici, où un héro / 7. Corbeau" ; et voici les oeuvres que Mallarmé recopie en anglais à la fin du tome II : "1. To Helen / 2. The Ulalume / 3. To one in Paradise / 4. Annabel Lee / 5. Eulalie / 6. The Coliseum Fragment (Here, where a hero... ) / 7. The raven / 8. The Bells / 9. Lenore". Parmi ces pièces originales, le premier chapitre du tome I ne contient pas *The Bells* et *Lenore*. Mallarmé n'a pas traduit ce dernier à l'époque. Par contre, *Les Cloches* se trouvent dans le troisième chapitre du tome I. Voyons ce chapitre en détail. Le poète met tout abord ces mots à la tête du chapitre : "3 / Poésies Diverses. / Les cloches. / 1. Moore (texte anglais) 2. Edg. Poë (traduction)". Ensuite, sur la page 38, il recopie l'oeuvre du poète irlandais Thomas Moore (1779-1852), *Those Evening Bells* :

Les cloches du soir.

Mélodie de Th. Moore.

Those evening bells! Those evening bells!  
 How many a tale their music tells,  
 Of youth, and home, and that sweet time  
 When last I heard their soothing chime!

Those joyous hours are past away!  
 And many a heart that then was gay  
 Within the tomb now darkly dwells  
 And hears no more these evening bells!

And so 'twill be when I am gone!  
 That tuneful peal will still ring on...  
 While other bards shall walk these dells  
 And sing your praise, sweet evening bells!



Enfin, sur la page suivante, 40, il traduit le poème de Poe, *Les Cloches*, après avoir ajouté ces mots :

Il serait curieux de comparer cette touchante mélodie à la mélodie pittoresque et admirablement rythmée du poète Américain.

Bien entendu, "cette mélodie" ne désigne pas un air au sens strict, mais les sons des cloches qu'évoquent ces poèmes et la sonorité de la langue étrangère, c'est-à-dire la prononciation des mots anglais. C'est qu'en raison de cette musique, Mallarmé met à part *Les Cloches* pour les juxtaposer au poème de Moore dans un autre chapitre que celui où sont recopiés les autres poèmes de Poe. Cela nous montre que "la musique du vers" est toujours importante et principale dans son cerveau depuis sa jeunesse et qu'il réfléchit sur cette problématique via la langue anglaise, surtout la poésie de Poe.

Pour *Les Cloches*, ce qui est caractéristique, c'est son riche emploi de l'onomatopée. Voici la traduction de Mallarmé, publiée en 1888 :

Entendez les traîneaux à cloches — cloches d'argent ! Quel monde d'amusement annonce leur mélodie ! Comme elle tinte, tinte, tinte, dans le glacial air de nuit ! tandis que les astres qui étincellent sur tout le ciel semblent cligner, avec cristalline délice, de l'oeil : allant, elle, d'accord (*d'accord, d'accord*) en une sorte de rythme runique, avec la "tintinnabulation" qui surgit si musicalement des cloches (*des cloches, cloches, cloches, cloches, cloches, cloches*), du cliquetis et du tintement des cloches.

Entendez les mûres cloches nuptiales, cloches d'or ! Quel monde de bonheur annonce leur harmonie ! à travers l'air de nuit embaumé, comme elles sonnent partout leur délice ! Hors des notes d'or fondues, toutes ensemble, quelle liquide chanson flotte pour la tourterelle, qui écoute tandis qu'elle couve de son amour la lune ! Oh ! des sonores cellules quel jaillissement d'euphonie sourd volumineusement ! qu'il s'enfle, qu'il demeure parmi le Futur ! qu'il dit le ravissement qui porte au branle et à la sonnerie des cloches (*cloches, cloches — des cloches, cloches, cloches, cloches*), au rythme et au carillon des cloches !





Entendez les bruyantes cloches d'alarme — cloches de bronze ! Quelle histoire de terreur dit maintenant leur turbulence ! Dans l'oreille saisie de la nuit comme elles crient leur effroi ! Trop terrifiées pour parler, elles peuvent seulement s'écrier hors de ton, dans une clameur d'appel à la merci du feu, dans une remontrance au feu sourd et frénétique bondissant plus haut (*plus haut, plus haut*), avec un désespéré désir ou une recherche résolue, maintenant, de maintenant siéger, ou jamais, aux côtés de la lune à la face pâle. Oh ! les cloches (*cloches, cloches*), quelle histoire dit leur terreur — de Désespoir ! Qu'elles frappent et choquent, et rugissent ! Quelle horreur elles versent sur le sein de l'air palpitant ! encore l'ouïe sait-elle, pleinement par le tintouin et le vacarme, comment tourbillonne et s'épanche le danger ; encore l'ouïe dit-elle, distinctement, dans le vacarme et la querelle, comment s'abat ou s'enfle le danger, à l'abattement ou à l'enflure dans la colère des cloches, dans la clameur et l'éclat des cloches !

Entendez le glas des cloches — cloches de fer ! Quel monde de pensée solennelle comporte leur monodie ! Dans le silence de la nuit que nous frémissons de l'effroi ! à la mélancolique menace de leur ton. Car chaque son qui flotte, hors la rouille en leur gorge — est un gémissement. Et le peuple — le peuple — ceux qui demeurent haut dans le clocher, tout seuls, qui sonnent (*sonnant, sonnant*) dans cette mélancolie voilée, sentent une gloire à ainsi rouler sur le coeur humain une pierre — ils ne sont ni homme ni femme — ils ne sont ni brute ni humain — ils sont des Goules : et leur roi, ce l'est, qui sonne ; et il roule (*roule — roule*), roule un Péan hors des cloches ! Et son sein content se gonfle de ce Péan des cloches ! et il danse, et il danse, et il hurle : allant d'accord (*d'accord, d'accord*) en une sorte de rythme runique, avec le tressaut des cloches (*des cloches, cloches, cloches*) avec le sanglot des cloches : allant d'accord (*d'accord, d'accord*) dans le glas (*le glas, le glas*) en un heureux rythme runique, avec le roulis des cloches — (*des cloches, cloches, cloches*) avec la sonnerie des cloches — (*des cloches, cloches, cloches, cloches, cloches — cloches, cloches, cloches*) — le geignement et le gémissement des cloches<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.744-746.



Au premier coup d'oeil, on voit que les rimes disparaissent, que les vers deviennent de la prose : les phrases de Poe reviennent à la ligne à chaque rime, tandis que celles de Mallarmé avancent tout droit jusqu'au bord du papier<sup>69</sup>.

Mais, ce qui est plus important, c'est la problématique de l'effet d'onomatopées et de répétitions. Voyons-les concrètement. En fait, Poe en emploie beaucoup, tandis que Mallarmé a de la peine à les traduire. Les mots, "they tinkle, tinkle, tinkle," correspondent à "elle tinte, tinte, tinte," : les verbes sont assez bien ressemblants et dérivés de l'onomatopée ; le sujet de l'anglais désigne "bells", alors que celui du français "mélodie". "Keeping time, time, time," devient "allant, elle, d'accord (*d'accord, d'accord*)" : le traducteur supplée au sujet — "elle" désignant "mélodie" — et ajoute la parenthèse. Mallarmé laisse le mot "tinnabulation" en le mettant entre guillemets, bien qu'il y ait le français "tintement", remplaçant le mot anglais "tinkling" au 14e vers ; cela permet de dire que Mallarmé a une prédilection pour cette expression. Les "bell" répétés 7 fois correspondent à 7 "cloches" mais le traducteur en met 6 entre parenthèses. Poe répète deux fois le verbe, "shriek, shriek," dérivé de l'onomatopée, alors que le traducteur en fait correspondre à un seul, "s'écrier". "Leaping higher, higher, higher," devient "bondissant plus haut (*plus haut, plus haut*)". Trois "bells", trois "cloches" dont deux sont mis entre parenthèses. Les quatre mots dérivés du verbe, "twanging", "clanging", "jangling" et "wrangling" correspondent respectivement aux substantifs "tintouin", "vacarme", "vacarme" et "querelle" : les premiers trois mots anglais ont pour origine une onomatopée ; en revanche, dans la version française, sauf le premier mot venant de tintin, les deux autres mots sont loin d'être imitatifs. Le traducteur omet la répétition de "cloches" à la fin de la troisième strophe, bien que Poe la fasse toujours pareille aux autres strophes. Le mot "tolling" au 70e vers, dérivé du verbe, correspondant au substantif "glas", le même mot au 108e vers à "sonnerie", sa forme verbale "tolls" au 89e vers à "sonne", ce mot répété trois fois au 82e vers devient "sonnant (*sonnant, sonnant*)". le mot "rolls" quatre fois répétés devient "roule (*roule — roule*), roule", c'est-à-dire avec la parenthèse et le trait d'union. Bien que Poe écrive simplement une fois "he dances", le traducteur répète deux fois : "et il danse, et il danse". Le refrain "Keeping time, time, time," au 96e vers correspond toujours à "allant d'accord (*d'accord, d'accord*)", mais cette fois-ci sans le sujet "elle". Mallarmé omet les vers 97e — 101e, qui contiennent "time" trois fois répétés. Le mot dérivé du verbe d'onomatopée "sobbing" correspond à "sanglot". Encore une fois, "time", "d'accord". Mais le verbe "knells, knell, knells," devient le substantif "le glas (*le glas, le*

<sup>69</sup> Voir l'annexe pour consulter l'original de Poe : infra, pp.379-81.



glas)". 12 "bells" répétés à la fin correspondent à 13 "cloches" : le traducteur en ajoute une de plus<sup>70</sup>.

#### 4, La Scolie par Mallarmé lui-même

Mallarmé annote lui-même la traduction de ce poème dans les "Scolies" :

De tous ces poèmes, le seul effectivement intraduisible ! non pas (comme d'autres) en raison de l'atmosphère spéciale de passion ou de rêverie qu'il émane : je crois que cette impalpable richesse ne se perd pas tout entière au passage d'une langue à l'autre, bref qu'il est un démon pour les traducteurs. La difficulté, quant à une oeuvre si nette et si sonnante, regorgeant d'effet purement imitatifs mais toujours dotés de poésie première, gît en l'emploi de certains procédés de répétition qui, contenus par le rythme originel, se défont et comme s'égrènent dans une version en prose. Force m'a été de transcrire ces séries de répétition seulement parmi des parenthèses ; et comme des indications que le lecteur ne lira que des yeux, plutôt que des mots réels ajoutant leur vertu au texte français. Qui voudrait se faire une idée de l'enchantement produit par la phrase anglaise, doit se procurer le très singulier et très heureux essai d'imitation des *Cloches*, d'un de nos très rares poètes connaissant bien l'anglais, M. Emile Blémont. Le vers chez lui a paru, s'éloignant du calque strict prescrit à notre version, transposer d'une langue à l'autre, tels timbres jumeaux, et témoigner d'une ingéniosité bien faite pour réjouir Poe lui-même.

Ce morceau des *Cloches* ne parvint à son ampleur actuelle, qu'après avoir subi deux refontes dans le laboratoire du poète. J'ai sous la main et crois pouvoir donner l'esquisse ou premier jet.

*Les cloches ! entendez les cloches ! les cloches joyeuses de noces ! les petites cloches d'argent ! Comme féérique une mélodie s'enfle là hors de prisons tintant l'argent, des cloches, cloches, cloches ! des cloches.*

<sup>70</sup> Bien qu'il y ait le poème, *Le Sonneur*, on trouve le reflet de cette poétique de répétition dans le dernier vers du poème, *L'Azur* : "Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !" Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. I, op.cit., 1998, p.15.



*Les cloches ! ah ! les cloches ! les lourdes cloches de fer ! Entendez le heurt des cloches. Entendez le glas ! Quelle horrible monodie flotte hors de leur gosier — de leur gosier à la voix profonde ! Comme je tressaille aux notes qui partent du gosier mélancolique des cloches, cloches, cloches ! des cloches !<sup>71</sup>*

Mallarmé affirme ici que la traduction du poème est possible ; c'est que l'on peut transmettre "l'atmosphère spéciale de passion ou de rêverie" de l'oeuvre originale en d'autres langues. Quand bien même les rimes disparaîtraient et que sa sonorité serait changée, la richesse de la pièce "ne se perd pas tout entière". C'est grâce à "un démon pour les traducteurs" que le "passage d'une langue à l'autre" ne la décharne pas. S'il en est ainsi, on peut considérer en effet ce démon comme le secret de la poésie. Bref, même s'il manque certaines rimes, la présence de cet ange permet à une pure prose d'être de la poésie. Il n'en demeure cependant pas moins qu'il reste la partie "intraduisible" : il s'agit de l'effet des onomatopées et de sa répétition, c'est-à-dire les expressions imitatives. Cet effet perd toute sa force "dans une version en prose". Comme on l'a vu, Mallarmé fait l'effort de les traduire. Néanmoins, il est conscient de ses limites ; les parenthèses dont le traducteur se sert en sont le témoin : c'est que les répétitions des mots anglais sont destinées concrètement à la lecture même par la voix humaine, tandis que les mots français mis entre parenthèses ne sont là que pour les yeux. Cela veut dire entre autres que cette traduction n'est pas une oeuvre indépendante, n'est que secondaire et n'est du reste qu'une aide à la lecture de la version originale. C'est pour cela que Mallarmé considère sa traduction comme un "calque strict prescrit". Le premier rôle de la version mallarméenne est de simplement donner une aide ; l'idéal, c'est que le lecteur goûte lui-même la version anglaise avec cette aide. Et pourtant, à la différence du *Corbeau* du livre de luxe de 1875 où la traduction française a été juxtaposée aux vers du protagoniste, Poe lui-même, cette édition de 1888 ne contient pas de poèmes anglais. Au lieu de cela, Mallarmé ajoute le poème d'Emile Blémont, que le traducteur appelle "le très singulier et très heureux essai d'imitation des cloches" et où on voit le mot "cloches" répété. Certainement, le lecteur peut imaginer l'atmosphère de la version originale ; malgré tout, il est aussi évident qu'il reste quand même un décalage entre ces deux oeuvres : moins d'onomatopées et moins de répétitions dans la version française. Bref, la difficulté à laquelle se heurte le traducteur Mallarmé est que les onomatopées sont intraduisibles.

## 5, La problématique de la *mimesis* ou de la mimologique

<sup>71</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.781.



Or, revenons ici à la problématique de la *mimesis*. Il s'agit surtout de la relation entre le mot et la chose ; autrement dit, c'est le problème de savoir si l'on y trouve une relation d'analogie ou d'imitation. Le mot ressemble-t-il à la chose ? Le nom a-t-il obtenu son nom en imitant la chose ? Le lien entre le signifié et le signifiant est-il soit arbitraire et conventionnel, soit nécessaire et inévitable ? Bien entendu, ce dont on parle ici, c'est de la problématique datant du *Cratyle* de Platon, qu'on appelle le cratylisme, c'est-à-dire, pour reprendre une expression de Gérard Genette, la mimologique.

On connaît bien la polémique du *Cratyle*, dont les personnages sont Hermogène, Cratyle et Socrate. Le premier, conventionaliste, dit que la relation entre le signifié et le signifiant dépend uniquement d'un accord et d'une convention parmi les êtres humains : on peut dire en effet qu'il est un premier ancêtre de Ferdinand de Saussure(1857-1913). Le deuxième, naturaliste, dit que cette relation résulte d'une convenance naturelle, de sorte que chaque chose a reçu une "dénomination juste" ; autrement-dit, ainsi que les muets indiquent et représentent les choses avec les mains, la tête, le corps, bref la mimique gestuelle, c'est quand on a voulu imiter ou mimer un objet en se servant de la langue, de la bouche et de la voix, que le nom, c'est-à-dire la représentation de la chose, nous a été donné : il est donc un ancêtre des mimologistes. La position du troisième est plus compliquée. Il semble d'abord soutenir le naturaliste contre le conventionaliste, puis celui-ci contre celui-là. Mais, de son côté, Gérard Genette propose de baptiser l'attitude de Socrate "*cratylisme (ou mimologisme) secondaire*"<sup>72</sup>. D'après lui, "Socrate, comme Cratyle, [...] préfère la motivation mimétique à la convention ; comme Cratyle encore, il croit en la *possibilité* d'une justesse des noms, c'est-à-dire en la *capacité mimétique des éléments* du langage"<sup>73</sup>. Il sait aussi cependant la limite du cratylisme. En d'autres termes, il sait que l'on a déjà des mots qui ne sont pas justes. Par exemple, le nom d'Hermogène, qui désigne l'adversaire de Cratyle, n'est pas juste, même si tout le monde l'appelle ainsi : c'est que malgré son nom qui signifie "de la race d'Hermès (dieu de la richesse)"<sup>74</sup>, il est pauvre. Notons par ailleurs que le maître de Platon ne met pas en cause seulement la sémantique des vocables mais aussi la sémantique des sons de la langue, c'est-à-dire des phonèmes : il s'agit de cette formule : "*mimique vocale devient donc : imitation de l'essence de chaque objet au moyen de lettres et de syllabes*"<sup>75</sup>. Dans cet horizon, on

<sup>72</sup> Gérard Genette, *Mimologiques*, Seuil, 1976, p.36.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.35.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.30.



trouve des noms qui ne sont pas justes non plus : par exemple encore, "r indique le mouvement et l la douceur, mais *kinésis* [mouvement] ne contient pas de r et *sklèrotes* [dureté] contient un l"<sup>76</sup> : les noms ont été donnés à tort. (Mallarmé parlera de la même problématique sous le rapport des couples pervers *jour/nuit, ombre/ténèbres*) Ainsi, Socrate ne croit pas du tout en la "justesse des noms" à la différence des mimologistes et même d'Hermogène (car il croit que la convention donne les noms justes) ; et pourtant, il reste toujours un cratylite, mais le cratylite déçu et mécontent. Autrement dit, il est le mimologiste en même temps que l'antimimologiste. Il rêve de vrais noms mimétiques, tout en sachant que la réalité trahit toujours l'idéal. Gérard Genette résume cette attitude : "Là est le fond cratylite de cet anticratylisme qui s'en prend à la langue telle qu'elle est, mais non pas telle qu'elle pourrait être ; ou plutôt, qui *en appelle* de la langue telle qu'elle est à la langue telle qu'elle pourrait, et par conséquent *devrait être*"<sup>77</sup>.

Quelle est la position de Mallarmé ? Est-il mimologiste ou non ? Si le lien entre le signifié et le signifiant n'était que conventionnel, la traduction serait plus facile. Car ce qui serait nécessaire là, ce serait simplement le changement de code ; dans cette situation, transmettre un mot d'une langue à l'autre langue, cela signifierait uniquement de passer d'un système à un autre système. Si la parole dépendait complètement du consensus parmi les êtres humains, nous aurions le droit de la changer plus facilement à notre gré ; au moins nous parviendrions à passer plus librement dans l'environnement où dominant d'autres règles que les nôtres. En revanche, si le lien entre le signifié et le signifiant était parfaitement naturel, on n'aurait d'emblée aucun problème de traduction ; car on n'aurait qu'une langue unique, mimétique. Or, en fait, on en a plusieurs et la traduction pose entre elles toujours un problème : la réalité est donc complètement contradictoire. Les mimologistes considèrent donc que c'est à cause de la déchéance de la langue naturelle : comme celle-ci s'est développée et a été dérivée en s'exposant trop à la convention, la communication humaine est devenue compliquée. Ils affirment du reste la nécessité de restaurer cette langue originelle. Sans connaître le secret de la source des mots, la traduction serait, sinon impossible, du moins extrêmement difficile. Le Mallarmé qui tente avec tous ses efforts de traduire les poèmes de Poe, est évidemment antimimologiste ; toutefois, l'autre Mallarmé paralysé par les expressions intraduisibles dans *Les Cloches* et qui n'essaie jamais de traduire les poèmes de Poe en vers français mais en prose, est typiquement mimologiste.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp.35-6.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.36.



Quoi qu'il en soit, ce qui est important ici, ce n'est pas la question de savoir si la langue humaine est soit arbitraire et conventionnel, soit nécessaire et inévitable, ni de savoir si la relation entre le signifié et le signifiant de la langue naturelle est juste ou unique, mais le fait que les mimologistes recherchent une "dénomination juste" (les aintimimologistes eux aussi), que les premiers postulent la langue originelle, compréhensible pour tout le monde et entre autres qu'ils ont tendance d'entrevoir les traces de cette langue suprême dans des onomatopées. Or, quelques-uns pourraient considérer que des onomatopées n'ont pas de signifié et n'ont que le signifiant. Cette idée n'est pas complètement fausse, mais il est sûr que dans certain cas, elles ont des significations : surtout quand on parle de la langue originelle, on trouve souvent le signifié dans des onomatopées. Ce qui est mis en cause, ce n'est pas une signification précise et claire, mais floue et ambiguë, c'est-à-dire une expression du sentiment. Par exemple, Mallarmé n'est pas exceptionnel ; rappelons-nous ici que quand il parle de l'intraductibilité de la poésie, ce qu'il met en cause n'est pas la langue générale mais les onomatopées. En effet, il est vrai que ce sont des expressions plus imitatives que d'autres mots. Pareil aux mimologistes, le poète pense que les premiers mots qu'ont jetés les êtres humains dans l'histoire sont des onomatopées. C'est ainsi que Mallarmé lui-même dit dans le manuel, *Les mots anglais*, publié en 1877 :

Un lien, si parfait entre la signification et la forme d'un mot qu'il ne semble causer qu'une impression, celle de sa réussite, à l'esprit et l'oreille, c'est fréquent ; mais surtout dans ce qu'on appelle les ONOMATOPÉES. Le croirait-on : ces mots, admirables et tout d'une venue, se trouvent, relativement aux autres de la langue (exceptons ceux comme **TO WRITE**, *écrire*, imité du bruissement de la plume dès le Gothique **WRITH**), dans un état d'infériorité. Pourquoi : faute de titres nobiliaires et immémoriaux ; après plusieurs siècles d'existence, de tels vocables, qui ne sont point d'une race quelconque, paraissent nés d'hier. Vos origines ? leur demande-t-on ; et ils ne montrent que leur justesse : il faut ne pas les humilier, cependant, car ils perpétuent dans nos idiomes, un procédé de création qui fut peut-être le premier de tous<sup>78</sup>.

Mallarmé considère que le signifié concorde parfaitement avec le signifiant dans les onomatopées. Bien que celles-ci soient sûrement l'expression enfantine, elles sont aussi primitives, soit plus proches de la langue originelle. Autrement dit, elles n'ont évolué presque en rien depuis les premiers temps comme le cafard ou le requin, dans

<sup>78</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.967.



la mesure où elles avaient déjà leur justesse dès le début ; elles portent donc beaucoup de traces de la première création. Dans le sens où elles gardent toujours les mêmes formes données à la naissance, elles sont vieilles en même temps que neuves.

De ce point de vue, Mallarmé est un mimologiste de la même famille d'esprits que Rousseau, Wagner et Jules Combarieu. Par exemple, le premier dit dans l'Essai sur *l'Origine des Langues* que "les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques"<sup>79</sup> et que "les voix naturelles sont inarticulées, les mots auroient peu d'articulations ; [...] les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations qui sont de convention, l'on chanteroit au lieu de parler : la plupart des mots radicaux seroient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : L'onomatopée s'y feroit sentir continuellement"<sup>80</sup>. Pour le deuxième, comme on a déjà vu, son rêve de l'Art total consiste à restaurer la puissance de la langue qui s'est usée au contact de la convention, en unissant la parole et la musique dans son drame musical. Le troisième, grand wagnérien et l'un des premiers musicologues français, entrevoit l'"origine commune du langage poétique et du langage musical" dans la voix humaine, en soulignant les trois pouvoirs d'expression de cette voix, "une représentation du sentiment", "une représentation de certains objets matériels et extérieurs", c'est-à-dire l'onomatopée et "une représentation de la pensée"<sup>81</sup> : bref, en dépendant du principe de *mimesis*, il parle de "la conformité du chant avec le langage naturel"<sup>82</sup> ; dans ce sens, il est un mimologiste typique. Notons par ailleurs que ce musicologue allègue une anecdote d'un "nègre" racontant son voyage en France :

Arrivé à la traversée d'Alger à Marseille, il imitait le sifflement de la machine et le bouillonnement des eaux agitées par l'hélice du bateau ; il reproduisait les cris informes, les hurlements que lui avait arrachés le mal de mer, et poussait même l'exactitude jusqu'à se coucher sur le sol en faisant le mort pendant quelques secondes. Puis, c'était les divers bruits et les mouvements successifs du chemin de fer, etc. Sans le secours de la parole articulée, et avec le seul emploi du langage naturel, sa narration, soutenue par une mimique très-vive, était d'un relief et d'une vérité extraordinaires, toute pleine de gestes vocaux et d'effets saisissants. L'homme civilisé s'exprime autrement, sans doute, puisqu'il a, pour se faire comprendre, des signes conventionnels...<sup>83</sup>

<sup>79</sup> Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, 1995, p.381.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.383.

<sup>81</sup> Jules Combarieu, *op.cit.*, 1894, p.23.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.73.





Il paraît prétendre qu'à la différence de la langue civilisée et articulée qui est plus conventionnelle et artificielle, donc difficile à traduire en d'autres langues, les onomatopées et les gestuelles qui sont plus naturelles et primitives se comprennent avec n'importe qui, puisque cette langue est unique dans le monde, c'est-à-dire universelle. En somme, dans le cas où la langue dépendrait complètement du principe de cette *mimesis*, on aurait deux phénomènes extrêmement opposés : les expressions bien développées seraient intraduisibles, tandis que les expressions sauvages seraient compréhensibles pour tout le monde. Bien entendu, ce qui est en question, ce n'est ni de savoir si Combarieu a raison ou non, ni savoir si les expressions qu'a employées ce "nègre" sont vraiment universelles ou non, mais le fait que ce contemporain mallarméen postule la langue originelle dont il entrevoit les traces dans des onomatopées et que cette présupposé lui permet de parler de la possibilité de la communication intégrale entre des langues différentes.

Mallarmé se démarque cependant de ces mimologistes, dans la mesure où il a traduit les poèmes de Poe tout en ayant conscience de la difficulté, et où il dit dans *Les Mots anglais* : "Sans se perdre dans des considérations relatives à l'Origine du Langage, la Philologie (science d'hier) étudiant l'apparition d'idiomes anciens ou morts comme le Latin et le Grec, et modernes ou vivants, comme l'Anglais et le Français, se rend un compte exact du travail qu'ils montrent"<sup>84</sup>. D'ailleurs, on connaît l'autre Mallarmé qui observe le décalage entre le signifié et le signifiant ; c'est ainsi qu'il dit :

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'ombre, opaque, ténèbres se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à jour comme à nuit, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples — *Seulement, sachons n'existerait*

<sup>84</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.949.



*pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur<sup>85</sup>.

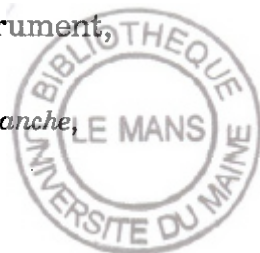
Dans la mesure où Mallarmé considère les langues actuelles comme imparfaites, c'est un cratylite secondaire pareil à Socrate. Il est cependant vrai que l'idée du poète a un caractère particulier qui l'éloigne d'autres mimologistes, même de Socrate : c'est que Mallarmé ne tient pas à sa langue, c'est-à-dire au français ; autrement dit, les autres mimologistes s'acharnent à tenter de rechercher la langue originelle dans leur langue natale en pensant que la leur est la seule juste, tandis que le traducteur de Poe parle de la langue étrangère, c'est-à-dire de l'anglais. Normalement, on a tendance à favoriser sa propre culture face aux autres peuples ; ou au contraire, on fait appel à la supériorité de la culture étrangère dans le but de prendre une position avantageuse devant les compatriotes en mettant en relief des connaissances qu'ils n'ont pas : le chauvinisme dessine de temps en temps en creux l'anti-chauvinisme. En revanche, Mallarmé n'accorde de préférence ni au français ni à l'anglais ; c'est ainsi qu'il attribue le défaut des langues à leur diversité. Bref, il ne se range pas du côté d'une langue ni de l'autre ; il se tient sur le seuil qui les sépare et les unit. D'ailleurs, le poète qui a perdu la Foi en Dieu n'a aucune intention de rechercher la langue suprême, car il ne croit plus en celle-ci : c'est qu'il n'essaie plus de remonter à "l'Origine du Langage" que le Saint-Esprit aurait laissé aux êtres humains.

Il n'en reste pas moins vrai que le poète partage une idée avec Rousseau et Combarieu en cela qu'il entrevoit les possibilités de l'expression féconde de la poésie dans la voix. Bien entendu, l'idée mallarméenne est un peu particulière par rapport aux autres. Notons en effet qu'il s'intéresse aux les touches "dans l'instrument de la voix" qui répondent "en coloris ou en allure" aux objets à exprimer. C'est que chaque langue, et d'ailleurs chaque individu, a ses propres touches dans sa voix ; celles-ci diffèrent donc chez nous. La tâche du poète n'est pas de les synthétiser en une seule, mais de les combiner avec une belle harmonie pour rédimier "le défaut des langues" ou pour compléter les langues actuelles sous le nom de littérature. Voilà ce qu'est son projet littéraire. Ici, on parvient à entrevoir petit à petit l'idée essentielle de Mallarmé sous le rapport de la condition de la poésie : il importe de creuser les mots au point d'entendre les touches fines qu'a "l'instrument de la voix" et qui sont le rythme intrinsèque des mots mêmes.

Dans la mesure où Mallarmé recherche le secret de la poésie dans la voix, il est mimologiste ; en revanche, dans la mesure où il considère la voix comme instrument,

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.208. Ce fragment a paru premièrement dans "Averses ou Critique" dans *La Revue blanche*.



il est anti-mimologiste. Car la voix ou la parole est la représentation directe du *Logos* dans la tradition chrétienne, tandis que l'instrument de l'écriture se comprend comme représentation double, indirecte, donc inférieure à la première dans le sens où il est moins mimétique ; en un mot, comparer la voix à l'instrument, cela abaisse le statut de la parole ; et cette baisse peut être le symptôme de l'effondrement du principe de *mimesis*. En somme, il est mimologiste en même temps qu'anti-mimologiste ; d'un autre point de vue, on peut dire qu'il est un traducteur qui tient à l'intraductibilité. De ce fait, bien que beaucoup de mallarméens mettent en cause cet effondrement en soulignant l'importance du signifiant par rapport au signifié<sup>86</sup>, ce n'est pas que le poète refuse complètement le principe de *mimesis*. Mais, après avoir constaté ainsi son affinité avec le système mimétique, comment peut-on prendre cette problématique par rapport à l'autre problématique fameuse, la *Crise de Vers* ? Pour répondre à cette question, voyons en effet la réception de Wagner par Mallarmé.

---

datée du 1er septembre 1895, et a été intégré dans la *Crise de Vers* en 1897.

<sup>86</sup> Surtout, cf. Jacques Derrida, "La double séance", *La dissémination*, Seuil, 1972.



# Wagner selon Mallarmé

## 1, Le Concert Lamoureux

En février 1885, paraît le premier numéro de la *Revue wagnérienne*. Le 3 avril, le directeur de ce journal, Édouard Dujardin, emmène Huysmans et Mallarmé au concert spirituel du Vendredi-Saint, donné par Lamoureux, avec le programme suivant : ouvertures de *Rienzi*, *Tannhäuser*, préludes de *Lohengrin*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Grosser Festmarsch*, extraits du *Ring*, du *Fliegende Holländer* et du 3<sup>e</sup> acte des *Meistersinger*<sup>87</sup>. Dans la lettre à Gustave Kahn, du 17 mai 1885, Mallarmé dit qu'il va "fort étudier le volume de Wagner"<sup>88</sup> ; et le 5 juillet 1885, Mallarmé écrit à Dujardin qui lui a demandé de rédiger un article sur Wagner :

Ne me faites pas de reproches, je n'en mérite pas : j'ai passé les journées de jeudi et d'aujourd'hui sur l'étude que vous me demandez, moitié article, moitié poème en prose, et je ne suis point parvenu à l'achever. Jamais rien ne m'a semblé plus difficile. Songez donc, je suis malade, plus que jamais esclave, je n'ai jamais rien vu de Wagner ; et je veux faire quelque chose d'original et de juste, et qui ne soit pas à côté. Il me faut du temps. Je ne travaillerai pas à autre chose, vous avez ma parole, que ceci en soit fini ; et je vous l'enverrai dans le courant du mois, pour la livraison d'août. Maintenant si vous n'êtes pas content, vous êtes bien difficile. Je crois que cela s'intitulera : RICHARD WAGNER, *Rêverie d'un poète Français*. Annoncez-le, si vous voulez ; à coup sûr.<sup>89</sup>

Ces lignes suggèrent que le poète était moins passionné que le claironnera Dujardin dans son livre, *Mallarmé par un des siens* ; peut-être, sans sa demande, Mallarmé n'aurait-il pas écrit cette oeuvre. Il est certain qu'il avait étudié "le volume de Wagner" comme le montre sa lettre à Kahn ; cette lecture n'est pas cependant le témoin de son enthousiasme pour ce compositeur mais, exprime plutôt son sentiment de ne pas vouloir rendre publique une pièce indigne d'un poète et cette phrase : "je veux faire quelque chose d'original et de juste, et qui ne soit pas à côté" trahit en effet ses craintes. Il savait bien qu'il n'était pas assez fort par rapport à ses amis, wagnériens fanatiques, comme Catulle Mendès et Villiers de l'Isle-Adam et aux autres

<sup>87</sup> Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998, pp.229-30.

<sup>88</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, op.cit., 1965, p.289. Et voir supra, p.42.

<sup>89</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.578-9.



collaborateurs de cette revue. D'ailleurs, notons entre autres ces mots : "je n'ai jamais rien vu de Wagner". Le fait est qu'il écrit cette lettre en juillet après être allé au concert Lamoureux en avril ; cela permet de dire que pour Mallarmé, l'exécution de ce jour-là n'était pas une véritable représentation de Wagner. En somme, ce que le poète met en valeur ici n'est pas sa musique mais son drame musical, c'est-à-dire le mariage entre le poème et la musique. Peut-on donc dire que même s'il est vrai que le poète a commencé à fréquenter régulièrement ces concerts à partir de ce printemps, Dujardin exagère un peu l'importance de son rôle de révélateur de la musique wagnérienne, dans la mesure où Mallarmé ne considère pas ce concert dirigé par Lamoureux comme une véritable représentation de Wagner ? Ainsi, son article a paru dans le 8e numéro daté du 8 août 1885, sans qu'il ait réussi à voir un seul spectacle wagnérien.

## 2, *HOMMAGE*

Le directeur lui demande de nouveau "un poème extérieurement wagnérien, — et entièrement, complètement, absolument tel que vous le voudrez"<sup>90</sup>. Mallarmé écrit dans la lettre à Dujardin datée du 10 septembre 1885 :

j'ai l'éclaircie qu'il faut pour vous donner des vers, vous les aurez ; mais je ne puis rien promettre, hélas ! d'autant mieux que je ne vois pas du tout l'épilogue même banal que je pourrais ajouter à tant de choses suggestives écrites sur Wagner, chez vous : non, je suis le seul, à qui cette tâche n'incombe pas exactement.<sup>91</sup>

Ces mots désignent-ils sa modestie ? Probablement pas. Ils révèlent ses vrais sentiments. Car il a conscience de sa position moins avantageuse vis-à-vis d'autres collaborateurs. Rappelons-nous que Catulle Mendès, Judith Gautier et Villiers de l'Isle-Adam sont allés, en 1870, à Tribschen pour voir directement le maître du drame musical et sont passés à Avignon chez Mallarmé au retour ; de son côté, Mallarmé n'est jamais allé à Bayreuth à la différence des wagnériens français, ni même en Allemagne bien que sa femme soit allemande. Et pourtant, il a fait paraître le sonnet, *Hommage* (à Wagner), le 8 janvier 1886 :

Le silence déjà funèbre d'une moire  
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier

<sup>90</sup> Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres I, op.cit.*, 1998, p.1197.



Que doit un tassement du principal pilier  
Précipiter avec le manque de mémoire.

Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,  
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier  
A propager de l'aile un frisson familial !  
Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.

Du souriant fracas originel haï  
Entre elles de clartés maîtresses a jailli  
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,

Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins,  
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre  
Mal tû par l'encre même en sanglots sibyllins.<sup>92</sup>

Dans cette pièce, en raison du handicap que l'on a signalé, on voit que le poète ne se centre pas uniquement sur ce musicien ; autrement dit, sa stratégie est de superposer un autre sujet : il s'agit de Victor Hugo, comme le dit Lloyd James Austin. Celui-ci remarque d'abord que le musicien est mort en février 1883, tandis que le poète romantique est mort, le 22 mai 1885 ; après cette date, présume-t-il, Mallarmé a entamé la composition de ce poème. Ensuite, il note la "coïncidence vraiment extraordinaire" : "le jour de la mort de Victor Hugo, le 22 mai, est également le jour de la naissance de Richard Wagner !"<sup>93</sup> Ce qui est mis en question ici, c'est le fait que le musicien a pris le relais de l'écrivain : les quatrains figurent Victor Hugo, les tercets, Richard Wagner. La preuve en est ces mots dans la lettre à son oncle, Paul Mathieu, datée du 17 février 1886 :

L'hommage est un peu boudeur ; c'est, comme tu le verras, la mélancolie plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le luxe des mots pâlir, devant le lever de soleil de la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.294.

<sup>92</sup> *Revue wagnérienne* Tome I, Slatkine Reprints, Genève, 1993, p.333. Voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres I*, *op.cit.*, 1998, pp.39-40.

<sup>93</sup> Lloyd James Austin, "« Le principal pilier »: Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner" in *Essais sur Mallarmé*, Manchester University Presse, 1995, p.39.

<sup>94</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres I*, *op.cit.*, 1998, p.791.



En un mot, "le vieil affrontement poétique" s'effondre, et le "soleil de la Musique contemporaine" se lève. Le mot, "Hiéroglyphes" qui a été la métaphore de l'écriture énigmatique de la musique dans *Hérésies artistiques — Art pour tous*<sup>95</sup>, signifie cette fois-ci le "vieil ébat triomphal" de littérature ; et l'expression, "Le silence déjà funèbre d'une moire" se démarque de l'expression, "Musicienne du silence" au dernier vers de son poème en vers, *Sainte*<sup>96</sup>, mais elle est plutôt le reflet de l'expression, "interrègne" dont le poète parlera dans la *Crise de Vers* : cela veut dire qu'après la mort de Victor Hugo, la littérature entre dans une époque "de repos et d'interrègne"<sup>97</sup>, une époque silencieuse. Mallarmé préfère en effet enfouir la gloire vieillie des belles lettres "dans une armoire". Mais au lieu de celle-ci, "Le dieu Richard Wagner" s'élance sur la scène devant les yeux des poètes : bref, la musique a envahi le trône du poème. C'est pour cela qu'il boude. Rappelons-nous que le but de Wagner est de restaurer la poésie usée par la convention, en synthétisant le vers et la mélodie dans son drame musical. De son côté, Mallarmé considère que la langue est tombée dans la décadence et il rêve de la retremper. Le maître de Bayreuth prétend cependant que le poète actuel a perdu la capacité de le faire et que c'est au musicien de prendre en charge cette lourde tâche. Il n'est pas du tout bizarre que cette idée du compositeur dépite Mallarmé qui éprouve de la jalousie envers la musique. Le poète essaie donc de réfuter la thèse de Wagner dans son article.

### 3, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français*

Ce que Mallarmé met en question dans son *Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français*, ce n'est pas la musique elle-même du maître, puisqu'il dit "je n'ai jamais rien vu de Wagner" après avoir écouté ses oeuvres orchestrales au concert Lamoureux en avril ; son drame musical non plus, puisqu'il n'est pas allé à Bayreuth avant d'écrire cet article ; c'est la poétique développée dans la *Lettre sur la musique*, de 1860, où Wagner souligne le rôle du musicien pour redonner aux vers modernes la puissance mélodique qu'ils ont perdue. Mallarmé tente en effet d'opposer sa propre poétique à la poétique de Wagner, en disant :

<sup>95</sup> Voir supra, pp.85-6.

<sup>96</sup> Voir supra, p.185 sq.

<sup>97</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.209. Et voir infra, pp.261-4.



Singulier défi qu'aux poètes dont il a usurpé le devoir avec la plus candide et étincelante bravoure, inflige Richard Wagner ! <sup>98</sup>

C'est que son but est toujours de rechercher la poésie idéale pour lui. Effectivement, cet article commence par ces mots :

Un poète français contemporain, exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels, en raison de motifs divers, aime, ce qu' il garde de sa tâche pratiquée ou l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires Fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, comme elles ne sauraient exister concurremment au flux de banalité charrié par les arts dans un faux-semblant de civilisation. — Cérémonies d'un jour qui gît au sein inconscient de la foule : presque un Culte ! <sup>99</sup>

Ce qui est le plus important pour lui est toujours "la Poésie". Mais, malheureusement, celle-ci est déchuée dans le "flux de banalité charrié par les arts dans le faux-semblant de civilisation". Le poète réfléchit donc à ses "pompes souveraines" dans la solitude.

Or, ce qui a tendu une main secourable à cette pauvre poésie a été la musique, surtout celle de Richard Wagner. Dans la mesure où ce compositeur parle de la poétique sur la scène où les arts s'uniraient pour former le drame musical, Mallarmé est obligé de parler des vers dramatiques ; car c'est la condition imposée par Dujardin, le rédacteur de la *Revue wagnérienne*. Bien entendu, le poète partage avec Wagner l'idée que les vers et la scène traversent une phase de décadence et qu'il faut donc les restaurer. Il se lance en effet dans cette discussion sans hésitation ; le poète français décrit les circonstances que rencontra le musicien qui critique le théâtre moderne, ainsi :

Doutes et nécessité (pour un jugement strict) de discerner les circonstances que rencontra, au début, l'effort du Maître. 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.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Stéphane Mallarmé, "Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français", dans *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.196.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.195.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.196.





Le théâtre repose sur une fiction caduque : ce point de vue leur est commun. Mais, Mallarmé, pour sa part, ajoute ici sa propre problématique : sa cible est entre autres "l'existence du personnage" sur la scène. Le poète lui-même résume les idées de son antithèse en ces mots :

d'emblée on proclame : Supposez que cela a lieu véritablement et que vous y êtes !<sup>101</sup>

Ce qui est mis en cause, c'est bien sûr l'illusionnisme : les acteurs qui portent le nom que lui laisse le scénariste et qui n'est pas le leur, fabriquent une fiction, une anecdote vraisemblable sur la scène, décorée des illusions produites par les arts. Rappelons-nous par ailleurs la raison pour laquelle son théâtre, *Faune*, a été refusé par la Comédie-Française : il s'agit du manque de "l'anecdote nécessaire que demande le public"<sup>102</sup>. Constatons que l'illusion décorait cette anecdote pour faire paraître la vraisemblance sur la scène. Si l'on compare sa pièce avec celles de ses contemporains, il est absolument évident que la sienne est trop perverse et chimérique. Ainsi, il garde toujours le traumatisme causé par le refus du public, même s'il n'en est pas conscient. C'est pour cela qu'il critique le "Moderne" qui demande aux arts des effets d'illusion :

Le Moderne dédaigne d'imaginer; mais expert à se servir des arts, il attend que chaque l'entraîne jusqu'où éclata sa puissance spéciale d'illusion, puis consent.<sup>103</sup>

En revanche, Richard Wagner a tenté la réforme. Son époque en est témoin ; Mallarmé aussi l'atteste, en disant : "Lui, fit ceci"<sup>104</sup>. Mais, comment ? C'est que Wagner a envisagé "l'apport de la Musique au Théâtre fait pour en mobiliser la splendeur"<sup>105</sup>. En fait, l'aide de la musique est vraiment puissante. Le poète reconnaît bien le grand service qu'a rendu le maître, qui a refait le théâtre et l'a sauvé en y superposant la musique :

Allant au plus pressé il concilia toute une tradition intacte dans sa désuétude prochaine avec ce que de vierge et d'occulte il devinait sourdre, en ses partitions. A défaut d'une acuité de regard qui n'eût été la cause que d'un suicide stérile, si vivace abonda l'étrange don d'assimilation de ce créateur quand même, que des

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.253.

<sup>103</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.196.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p.195.



deux éléments de beauté qui s'excluent ou, tout au moins l'un l'autre, s'ignorent, le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'hymen. Oui, à l'aide d'un harmonieux compromis, suscitant une phase exacte du théâtre, laquelle répond, comme par surprise, à la disposition de sa race !<sup>106</sup>

On trouve dans ce paragraphe deux oppositions : d'abord, "toute une tradition intacte dans sa désuétude prochaine" et "ce que de vierge et d'occulte il devinait sourdre, en ses partitions [de musique]", puis, "le drame personnel" et "la musique idéale". Il est bien connu que Wagner a essayé d'unir le vers (destiné au théâtre) et la musique pour former son drame musical ; ce paragraphe indique d'ailleurs qu'il a mis en cause aussi la problématique des anciens et des modernes en parlant de la musique : en refaisant le théâtre qui avait été oublié par la convention et menaçait de tomber en désuétude sans réforme, le compositeur a voulu faire reparaître dans le monde moderne l'art scénique antique. Notons entre autres qu'il ne s'agit pas de la simple dichotomie entre ancien et moderne, mais, comme on l'a déjà vu, d'une tentative de synthèse de ces deux arts opposés pour atteindre la Modernité<sup>107</sup>. Bref, ce maître, semble-t-il, a prétendu qu'à l'aide de la musique, la scène deviendrait non pas l'espace où conserver la tradition endommagée par la convention, mais l'espace du public célébrant ses solennités à l'époque actuelle, autrement dit la scène idéale, qui n'ont encore jamais existé dans l'histoire humaine.

Et pourtant, comment la musique change-t-elle "le drame personnel" ? Qu'est-ce qu'elle apporte sur la scène ? Le poète dit :

Il le fallait bien, que le Théâtre d'avant la Musique partît d'un concept autoritaire et naïf, quand ne disposaient pas de cette ressource nouvelle d'évocation ses Chefs-d'oeuvre, hélas ! gisant aux feuillets pieux du livre, sans l'espoir, pour aucun, d'en jaillir à nos solennités. Son jeu reste inhérent au passé, tel que le répudierait, à cause de cet intellectuel despotisme, une représentation populaire, la foule y voulant, selon la suggestion des arts, être maîtresse de sa créance. Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre : 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.<sup>108</sup>

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.197.

<sup>107</sup> Voir supra, p.62 sq.

<sup>108</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.196.



Sans musique, le théâtre serait "autoritaire et naïf" ; voilà l'antithèse du drame idéal, c'est-à-dire le théâtre honni par le maître de Bayreuth et par le poète ; c'est "cet intellectuel despotisme" qui l'a gâché. En revanche, pour sauver la vraie "représentation populaire", il faut absolument que la musique l'accompagne : il s'agit du mélo-drame, proprement dit<sup>109</sup>. Quelle est donc sa puissance ? Le poète parle de "cette ressource nouvelle d'évocation" qu'est la suggestion ; notons du reste que ces effets sont identiques à "la jouissance du poème" qu'il évoque dans la *Réponse à l'enquête* de Jules Huret :

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, pour une série de déchiffrements.*<sup>110</sup>

En fait, la "simple adjonction orchestrale" infuse la vitalité que "l'ancien théâtre" avait perdue ; c'est grâce à sa force de suggestion que "le drame personnel" devient "vide et abstrait en soi, impersonnel". Autrement dit, il ne s'agit pas d'un homme qui joue un rôle, mais d'une allégorie. Ainsi, "l'ancien théâtre" a été aboli et le nouveau drame renaît, théâtre présent à la Musique. Toutefois, si celle-ci cessait de se présenter sur la scène, les figures allégoriques redeviendraient "l'existence du personnage", trop directe, pareille à un objet nommé simplement, privée des "trois quarts de la jouissance du poème"; c'est ainsi qu'il dit :

Sa présence, rien de plus ! à la Musique, est un triomphe, pour peu qu'elle ne s'applique point, même comme leur élargissement sublime, à d'antiques conditions, mais éclate la génératrice de toute vitalité : un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, l'idole en scène resterait, aussitôt, statue.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Voir infra, pp.288-9.

<sup>110</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.700. Voir aussi ces mots dans *La Musique et les lettres* : "Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout." *Ibid.*, p.65.



Notons que cette statue peut être identique "aux bronzes proprement dits, à savoir : ces personnages muets"<sup>112</sup> que le poète a considérés comme représentatifs de "l'antiquité classique" honnie par lui dans les articles sur l'Exposition Internationale de Londres, parus en 1871 et 1872<sup>113</sup>. En revanche, c'est l'orchestre qui ranime le théâtre qui était figé ; sur la scène restaurée, les personnages deviennent donc impersonnels en même temps qu'allégoriques.

Ainsi, la Musique triomphe devant le poète français. En apparence, le poète applaudit à la résurrection du théâtre opérée par le maître. Son sentiment n'est cependant pas si simple ; car il dit :

Le sentiment se complique envers cet étranger, émerveillement, enthousiasme, vénération, aussi d'un malaise à la notion que tout soit fait, autrement qu' en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même.<sup>114</sup>

Il est évident que le poète est jaloux de Wagner ; parce que le musicien paraît avoir réussi à restaurer les vers dramatiques qui étaient alors usés et que le poète, prétend ce maître, ne parvient jamais à rivaliser avec le musicien pour le faire, dans la mesure où le poète maîtrise la forme musicale moins habilement que le musicien<sup>115</sup>.

Retremper les vers, cela devrait être absolument pour Mallarmé la tâche du poète; néanmoins, le musicien s'en est chargé devant lui et avant lui. Il est donc naturel que Wagner donne des complexes à Mallarmé. Et pourtant, celui-ci insiste sur la prédominance du poète et sur le "principe littéraire", d'où les vers nouveaux doivent renaître. Le poète commence en effet par argumenter contre le maître, en disant :

Quoique philosophiquement elle ne fasse encore là que se juxtaposer, la Musique (je somme qu'on insinue d'où elle poind, son sens premier et sa fatalité) pénètre et enveloppe le Drame de par l'éblouissante volonté du jongleur inclus dans le mage ; de fait, on peut dire qu'elle s'y allie : pas d'ingénuité ou de profondeur qu'avec un éveil enthousiaste il ne prodigue dans ce dessein, sauf que le principe même de la présence de la Musique, échappe.<sup>116</sup>

---

<sup>111</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, pp.196-7.

<sup>112</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.370.

<sup>113</sup> Voir infra, pp.277-9.

<sup>114</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.196.

<sup>115</sup> Voir supra, p.50.

<sup>116</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.197.



À première vue, il semble que le maître de Bayreuth ait réussi à fondre les vers et la mélodie ; Mallarmé affirme pourtant que la Musique se juxtapose simplement à côté du Drame, même si apparemment elle le "pénètre et enveloppe" : bref, la fusion n'est pas parfaitement achevée. D'ailleurs, ce qui est le plus important, c'est qu'il remarque que "le principe même de la présence de la Musique" échappe à celle-ci. Autrement dit, ce que Wagner considère comme de la musique n'est pas la vraie musique ; la pièce principale échappe à son orchestre. En somme, la soi-disant musique n'est qu'une simple apparence ; pour le poète, la vraie musique doit se baser sur le principe des lettres, enfoui dans le mythe.

On sait que Mallarmé souligne l'importance du mythe, et y entrevoit le secret de la divinité de l'être humain<sup>117</sup>. Le maître de Bayreuth partageait cependant ce même point de vue : son drame musical voulait y parvenir. Notons par exemple ces mots du maître : "Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple"<sup>118</sup>. Là, "l'existence du personnage" qui devient impersonnel serait teinté de divinité :

Maintenant, en effet, une musique qui n'a de cet art que l'observance des lois très complexes qu'il se dicte, mais exprime d'abord le flottant et l'infus, confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords ; ou va l'enlever de sa vague de Passion, au déchaînement trop vaste vers un seul, le précipiter, le tordre : et le soustraire à sa notion, perdue devant cet afflux surhumain, pour la lui faire ressaisir quand il domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice. Toujours ce héros, qui foule une brume autant que notre sol, se montrera dans un lointain que comble la vapeur des plaintes, des gloires, et de la joie émises par l'instrumentation, reculé ainsi vers des commencements. Il n'agit qu'entouré, à la Grecque, de la stupeur mêlée d'intimité qu'éprouve une assistance devant des mythes qui n'ont presque jamais été, tant leur instinctif passé s'isole ! sans cesser cependant d'y bénéficier des familiers dehors de l'individu humain. Même certains satisfont à l'esprit par ce fait de ne sembler pas dépourvus de toute accointance avec de hasardeux symboles.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Cf. Bertrand Marchal, *op.cit.*, pp.104-162.

<sup>118</sup> Richard Wagner, *op.cit.*, 1861, p.xxv.

<sup>119</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, pp.197-8.



Comme on l'a déjà vu, le but de Wagner est de restaurer la tragédie grecque où la musique et le poème fondaient pour constituer un art unique<sup>120</sup>. Il l'a essayé en se servant de l'harmonie rythmique au lieu de la mélodie rythmique. Mallarmé admet son succès en disant qu'à l'aide de l'instrumentation, le héros dans le drame musical, soit "l'existence du personnage", paraît en revêtant la sonorité instrumentale, se dissoudre dans une ambiance, devenir impersonnel, si bien qu'il serait "reculé ainsi vers des commencements". En d'autres termes, il semble que ce héros appartienne aux "mythes qui n'ont presque jamais été". Il s'agit de la résurrection du mythe grec en pays germanique. C'est ainsi que Mallarmé, pour sa part, remarque :

Avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d'abord, maintenant germanique, jouit d'assister au secret représenté de ses origines. Quelque singulier bonheur neuf et barbare l'asseoit à considérer, se mouvant d'après toute la subtilité savante de l'orchestration, la figure solennelle d'idées qui ont présidé à sa genèse.<sup>121</sup>

On parvient ici à préciser le rêve de Wagner : il n'a pas tenté seulement de restaurer le théâtre usé en synthétisant les vers et les mélodies, mais aussi de rechercher les origines ou la genèse de leur race.

De son côté, Mallarmé compte se démarquer de cet art scénique, hellénique et germanique, et de la recherche des origines réactivée par Wagner. Car il sait bien qu'une fois une jarre cassée, même si elle est refaite, des fissures ne disparaissent jamais : le drame musical n'est qu'une simple représentation de la scène grecque, soit secondaire ; et que les héros wagnériens gardent toujours les "familiers dehors de l'individu humain" : ils ne deviennent pas complètement impersonnels. Mallarmé affirme donc que le drame musical n'aboutit pas encore au mythe mais à la Légende ; c'est ainsi qu'il dit :

Voici à la rampe intronisée la Légende.<sup>122</sup>

D'après *Littré*, la légende signifie "Livre contenant les actes des saints pour toute l'année", tandis que le mythe "est un trait fabuleux qui concerne les divinités ou des personnages qui ne sont que des divinités défigurées." Bref, bien que les héros wagnériens paraissent teintés de déité, ils ne parviennent pas encore à devenir des

---

<sup>120</sup> Voir supra, p.46 sq.

<sup>121</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.198.

<sup>122</sup> *Ibid.*



divinités. Cela veut donc dire que le drame musical reste légende. Or, faisons attention au fait que le poète a rédigé cet article, sans avoir vu le drame musical mais après avoir écouté les morceaux de Wagner au concert Lamoureux. Comme Heath Lees le note<sup>123</sup>, l'absence des acteurs sur la scène au concert du 3 avril a pu inspirer à Mallarmé la notion de théâtre impersonnel. En plus, ce qui est plus important pour nous, c'est que la réfutation de Wagner par Mallarmé n'a pas pour objet ses oeuvres scéniques, concrètes, mais bien sa théorie sur les vers dramatiques énoncée dans la *Lettre sur la musique* parue en 1860. Cela permet de dire que dès le début le poète ne s'intéresse qu'à la problématique des lettres ; autrement dit, il parle de la musique wagnérienne avec un point de vue littéraire. Il tient à l'idée que la présence de la musique est commandée par un principe de l'Art littéraire.

Mallarmé considère aussi que l'essai de Wagner est encore à mi-chemin ; c'est ainsi qu'il dit :

Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source.<sup>124</sup>

Ainsi, à la fin de cet article, il annonce la victoire du poète français, en prétendant que le vrai drame ne sera pas la Légende mais le mythe ou la fable :

Si l'esprit français, strictement imaginatif 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 toute Légende. Voyez le des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation.<sup>125</sup>

Tourner les regards vers le passé pour rechercher les origines, soit tenter de restaurer l'ancienne culture perdue, cela ferait tomber la représentation théâtrale dans l'anachronisme. Au lieu de cela, il faut observer ce qui reste sous nos yeux en essayant de retrouver là les traces qui peuvent nous transmettre une vérité, universelle. Rappelons-nous ici ce passage dans *Les Mots anglais* : "Sans se perdre dans des considérations relatives à l'Origine du Langage, la Philologie (science d'hier) étudiant l'apparition d'idiomes anciens ou morts comme le Latin et le Grec, et modernes ou

<sup>123</sup> Heath Lees, "Mallarmé's Good Friday Music: Conversion or confirmation?" in *Nineteenth-century French Studies*, V.23, Nos 3&4, Spring-Summer 1995, p.436.

<sup>124</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.198.

<sup>125</sup> *Ibid.*



vivants, comme l'Anglais et le Français, se rend un compte exact du travail qu'ils montrent"<sup>126</sup>. Si l'on parvenait à la vérité ainsi, la Musique devrait être un Poème ; c'est ainsi qu'il continue :

À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent de la présence d'un peuple, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode. 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 de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il figure notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement de l'existence nationale, évoque l'Art, pour le mirer en tous. Type sans dénomination préalable, pour qu'en émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffra l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite un lieu, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule !<sup>127</sup>

Ce dont il parle ici, c'est "la Fable"(=le mythe), "inscrite sur la page des Cieux" pas dans l'Histoire, dont les personnages sont impersonnels. Bien entendu, l'expression "Cieux" est une métaphore ; et ce qu'il veut dire, c'est qu'il faut la déchiffrer dans les mots et les choses qui nous entourent sous ce ciel et où se trouve la vérité omniprésente ; d'ailleurs il n'importe de tenter de décrire l'Histoire en la remontant chronologiquement ou scientifiquement (car cela nous permet d'accumuler n'importe quoi d'après nos imaginations et de ne jamais montrer la vraie origine.) Les interprétations d'un fait au passé ne méritent pas donc l'appellation d'Histoire mais celle d'"un Poème, l'Ode". Bref, non pas prendre le chemin de l'axe temporel jusqu'à la source mais saisir le sens latent qui se trouve en nous et devant nous, tel est l'essentiel de l'idée mallarméenne. Ainsi, le Théâtre, "dégagé de personnalité" s'organise. Là, ce qui est mis en cause, ce n'est pas le "décor stable" mais ce que l'on appelle le "Saint des Saints, mais mental" ; ce qui apparaît devant l'assistance, ce n'est pas l'"acteur réel" mais le "Type sans dénomination préalable" soit "la Figure que Nul n'est"; c'est ainsi qu'il dit :

<sup>126</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.949.





Saint des Saints, mais mental. Alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant !<sup>128</sup>

Ce vers quoi le poète pointe entre autres, c'est le rythme, que "chaque attitude mimique" et "la symphonie" nous signalent. Rappelons-nous que dans le rythme des mots, se trouve la poésie essentielle de Mallarmé. Il constate en effet la victoire du poème sur la musique, en disant :

Ainsi le Mystère.

La Cité, qui donna, pour cette expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le Sceau universel.<sup>129</sup>

Le poète qui ne doute guère de la prédominance du poème sur la musique, au moins en apparence, prend prétexte, de cette confiance dans les belles lettres pour n'être pas allé au Bayreuth :

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.<sup>130</sup>

Ces mots veulent dire par insinuation que le pèlerinage à Bayreuth n'apporte pas forcément la rencontre de l'Art total, absolu qui nous donnerait "le salut définitif", comme l'essai de restauration de la culture perdue ne guide pas à la scène originelle, idéale. Tout en reconnaissant que l'expérience de Wagner est :

le voyage fini de l'humanité vers un Idéal,<sup>131</sup>

Mallarmé ne compte jamais atteindre cet "Idéal ", symbolisé par le sommet de " la montagne sainte ", en adressant une petite demande à Wagner :

---

<sup>127</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, pp.198-9.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.199.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*



voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte. <sup>132</sup>

Bref, en examinant le drame musical de Wagner, Mallarmé ne parle pas de la musique proprement dite, mais de la poétique ; il ne met pas en cause les oeuvres scéniques du maître de Bayreuth mais son article, la *Lettre sur la musique*, parue en 1860 : c'est qu'au terme de son argumentation, il conclut à la prééminence du poète français sur le musicien germanique.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*



## La musique originelle dans les vers : sur *Crise de Vers*

### 1, L'instrumentation verbale de René Ghil

Un wagnérien français fait paraître le *Traité du Verbe* en 1886, livre dont Mallarmé a rédigé l'*Avant-Dire* : il s'agit de René Ghil. D'après Suzanne Bernard, il "fut un des premiers à appliquer à la littérature les idées wagnériennes"<sup>133</sup> : c'est que, comme le maître de Bayreuth a essayé la fusion des arts dans son drame, Ghil a rêvé de synthétiser la littérature et la musique dans ses oeuvres poétiques, en inventant la théorie de "l'instrumentation verbale" ; autrement dit, il aurait voulu exécuter de la musique instrumentale, sans aucun instrument, rien qu'avec des mots. En fait, il prétend que dans la mesure où la diction d'un poème est faite d'éléments sonores comme en musique, on trouve des rapports entre les sons des morceaux musicaux et ceux du langage parlé, et l'affinité entre les timbres des instruments et ceux de la voix ; il est donc possible de composer un poème dont l'effet de sonorité ressemble à celui de la symphonie, possible donc d'"orchestrer" les vers, en se servant des assonances et des allitérations. Et surtout, il s'intéresse aux voyelles. Plus concrètement, il dresse un tableau systématique des correspondances entre les voyelles, les couleurs et les instruments, le voici :

A = noir = les orgues

E = blanc = les harpes

I = bleu = les violons

O = rouge = les cuivres

U = jaune = les flûtes<sup>134</sup>

De plus, il entre dans la correspondance entre les sonorités et les sentiments qu'elles évoquent du point de vue de la physiologie :

que IÉ, IE et IEU seront pour les Violons angoissés ; OU, IOU, UI et OUI pour les Flûtes aprilines ; AÉ, OÉ et IN pour les Harpes rassérénant les Cieux ; OI, IO

<sup>133</sup> Suzanne Bernard, *op.cit.*, 1959, p.18.

<sup>134</sup> René Ghil, *Traité du verbe : états successifs, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Nizet, 1978, pp. 82-3.



et ON pour les Cuivres glorieux ; IA, ÉA, OA UA, OUA, AN et OUAN pour les Orgues hiératiques.<sup>135</sup>

On sait qu'Arthur Rimbaud avait déjà parlé des correspondances entre les couleurs et les voyelles. Ghil est cependant plein de confiance en sa supériorité sur l'auteur d'*Une Saison en Enfer* ; car sa théorie est, pense-t-il, plus scientifique, dans la mesure où il allègue le livre de Helmholtz, publié en 1862 et traduit en 1868, *Théorie physiologique de la musique : fondée sur l'étude des sensations auditives*. En tous cas, de notre point de vue, ils sont tous les deux assez arbitraires, scientifiquement parlant bien sûr.

Mais, ce qui est important, c'est l'attitude de Mallarmé face à ce jeune wagnérien. Mallarmé qui a reçu son livre, *La Légende d'Ames et de Sangs*, lui a répondu dans la lettre datée du 7 mars 1885 :

Votre livre est bien intéressant ! Il me rappelle des époques de moi-même, au point que cela tient du miracle ; et j'y retrouve aussi certaines préoccupations actuelles, qui me semblent respirables aux poumons subtils, dans notre air. Peu d'oeuvres jeunes sont le fait d'un esprit qui ait été autant que le vôtre, de l'avant. Ce que je loue avant tout, ce que fera quelqu'un, qui ? vous peut-être, c'est cette tentative de poser dès le début de la vie la première assise d'un travail dont l'architecture est sue dès aujourd'hui de vous ; et de ne point produire (fût-ce des merveilles) au hasard.

Passant de la préface, où vous me montrez une sympathie trop fervente pour le peu que j'ai fait, mais je ne vous en remercie pas moins, à votre suite de morceaux (je parle comme à un musicien), il y a lieu de s'intéresser énormément à votre effort d'orchestration écrite. Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique, ses rythmes qui ne sont que ceux de la raison et ses colorations mêmes qui sont celles de nos passions évoquées par la rêverie, vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. Oh ! plus nous étendons la somme de nos impressions et les raréfions, que d'autre part, avec une vigoureuse synthèse d'esprit, nous groupions tout cela dans des vers marqués, forts, tangibles et inoubliables. Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain : je saisis bien votre désir exquis, ayant passé par là, pour en revenir comme vous le ferez peut-



<sup>135</sup> *Ibid.*, p.83.

être de vous-même ! Tout ceci dit pour causer, comme je voudrais le faire, du reste, de vive voix avec vous.<sup>136</sup>

Comme d'habitude, la louange de Mallarmé est précieuse, mais subtile. Le maître estime le jeune poète, parce qu'il trouve que Ghil partage la même problématique que lui : il s'agit de la poétique de l'effet, soit faire un poème en mettant en relief soigneusement la sonorité des mots. En fait, comme R.H. Horne le remarque dans le compte rendu sur le *Corbeau*, le Mallarmé traducteur de Poe, connaît déjà à fond l'importance de l'effet musical de l'assonance et d'allitération, en réfléchissant sur le passage entre le français et l'anglais<sup>137</sup>. De ce fait, on peut dire encore que la théorie de Ghil ne lui apporte aucune nouvelle découverte et que son idée sur la musique s'est affirmée au moins avant 1885. Par exemple, l'expression, "cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique" nous montre que le poète a la conviction inébranlable de la prééminence des lettres : c'est que le principe de la musique doit se baser sur celui de la littérature, c'est-à-dire l'idée que le secret de la musique et de la poésie se trouve dans les "rythmes qui ne sont que ceux de la raison". Par ailleurs, constatons encore ici la date de cette lettre, le 7 mars : c'était avant d'aller au concert Lamoureux le 3 avril, et bien sûr, avant le 17 mai où il dit à Gustave Kahn qu'il va "étudier le volume de Wagner"<sup>138</sup>, et bien avant de rédiger et de faire paraître son article pour la *Revue wagnérienne* datée du 8 août. Cela permet de dire donc qu'il savait déjà à ce moment-là la conclusion de son *RICHARD WAGNER Rêverie d'un poète français* et qu'il avait déjà abouti à l'idée qui s'énoncera dans la *Crise de Vers* : "nous en sommes là, précisément, à rechercher [...] un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien"<sup>139</sup>, sans la révélation de la musique wagnérienne au concert Lamoureux.

Malgré cette louange splendide, mais en apparence seulement, la rupture arrive en effet vers le printemps 1888 : on sait la conversation anecdotique entre eux : « Non, Ghil, l'on ne peut se passer d'Éden ! » dit Mallarmé. « Je crois que si, cher Maître », répondit Ghil<sup>140</sup>. On peut dire que le seul et petit blâme dans cette lettre annonce déjà ce désaccord et résume le sentiment compliqué du poète sur la musique qui s'énoncera dans les articles, *Crise de Vers*, *La Musique et les Lettres*, *Le Mystère dans les Lettres*, etc. La principale partie de son blâme se trouve dans cette phrase : "vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers" ; en d'autres termes, il reproche à Ghil de

<sup>136</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.576-8.

<sup>137</sup> Voir supra, p. 225 sq.

<sup>138</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, op.cit., 1965, p.289.

<sup>139</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, op.cit., p.212.

<sup>140</sup> Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, op.cit., 1965, p.285.



s'éloigner un peu trop de la littérature. D'ailleurs, ces mots : "je parle comme à un musicien" et "Vous phrasez en compositeur, plutôt qu'en écrivain" signifient entre autres que Mallarmé ne considère pas son oeuvre comme un poème mais plutôt comme une musique, bien que Ghil ne soit pas musicien mais poète. Cela veut dire du reste que sa réserve devant la musique wagnérienne s'applique aussi au livre de Ghil. En un mot, il n'est pas content que le bien du poète soit passé aux mains de la musique. On peut dire par ailleurs que cette critique de Mallarmé à ce jeune poète et au grand compositeur évoque celle de Combarieu, le musicologue wagnérien, à Helmholtz : l'opinion de Combarieu est que ce physicien allemand se veut trop "scientifique" et ne traite que des objets réels, sans entrer dans le domaine de l'esthétique, de l'esprit ou de l'âme<sup>141</sup>. Bref, il s'agit de la critique des artistes contre le scientisme.

Or, ce qui est intéressant, c'est la position de Ghil. Savait-il que Helmholtz appréciait le livre, *Du beau dans la musique* de Hanslick<sup>142</sup>, cet adversaire de Wagner ? Dans la mesure où ce poète lui-même souligne l'influence de ce physicien, il se considère volontiers et positivement comme "scientifique" ; d'ailleurs, au sens où il tente d'unir le verbe et la musique instrumentale dans sa poésie en exploitant sa théorie de "l'Instrumentation", il est aussi vrai qu'il est sous l'influence de Wagner. De toutes les façons, s'il est du côté soit du physicien, soit du maître de Bayreuth, dans la mesure où il croit que les correspondances entre les voyelles, les couleurs, les

<sup>141</sup> Jules Combarieu, *op.cit.*, 1894, p.3 : "Au premier rang des physiologistes est aujourd'hui Helmholtz, dont l'oeuvre est inattaquable si l'on songe aux découvertes scientifiques qu'elle contient, mais singulièrement contestable si l'on considère les idées générales et critiques dont ces mêmes découvertes sont enveloppées. [...] Son livre est un monument de vérité bâti sur une grosse erreur. L'erreur est dans cette opinion à laquelle le physicien est probablement arrivé assez tard, sous l'influence enivrante de ses magnifiques expériences, mais qu'il a présentée ensuite comme la base et le point de départ de son rigoureux dogmatisme : « La musique ne cherche pas à reproduire aucune vérité naturelle, et ne peut exprimer aucun objet réel. » ; p.7 : "la science d'Helmholtz restée sans effet sur l'art musical. « Le plus étrange, dit M. Auguste Laugel, c'est qu'aucun trait d'union n'avait été jeté entre l'acoustique et la musique ; la science restait stérile, l'art n'obéissait qu'aux impulsions d'une esthétique instinctive...[...] Ainsi agrandie, l'acoustique est une sorte de grammaire musicale,...elle apprend au musicien à écrire correctement en musique ; elle lui donne, non le génie, mais le style. »"

<sup>142</sup> Hermann von Helmholtz, *Théorie physiologique de la musique*, Jacques Gabay, Sceaux, 1990, p.2 : "E. Hanslick, dans son livre sur le beau musical, a dirigé de justes critiques contre le faux point de vue de sentimentalisme exagéré où l'on aime ordinairement à se placer pour faire des théories sur la musique, et il a ramené la question à l'élément simple du mouvement mélodique." Eduard Hanslick, *op.cit.*, p.83 : " Du trajet que doit accomplir une mélodie pour produire un effet sur notre âme , nous connaissons suffisamment la partie comprise entre l'instrument producteur du son et le nerf auditif, grâce surtout aux découvertes capitales de Helmholtz, exposées dans son "Traité des sensations musicales" (*Lehre von den Tonempfindungen*). L'acoustique détermine exactement les conditions extérieures dans lesquelles nous percevons un son quelconque et le distinguons d'un autre ; l'anatomie nous révèle, avec le secours du microscope, la structure de l'organe de l'ouïe jusque dans ses plus petits détails ; la physiologie, enfin, qui ne peut pratiquer directement d'expériences sur cette merveille d'architecture, délicate et profondément cachée, est parvenue cependant à en découvrir le jeu, en partie avec certitude, en partie à l'aide d'une hypothèse formulée par Helmholtz, et qui achève d'explication avec une clarté parfaite tout ce qui appartient à la physiologie dans les sensations produites par les sons. A un degré plus élevé encore, sur un terrain où l'histoire naturelle touche de très près à l'esthétique, les recherches de Helmholtz ont jeté une vive lumière sur la question, jusque-là obscure,



instruments et les sentiments ne sont pas du tout arbitraires, mais nécessaires, il fait partie des mimologistes.

En revanche, quelle est la position de Mallarmé ? Bien entendu, son dogme est le plus littéraire de tous. En plus, sa critique envers la musique est moins facile que celle de Combarieu contre le scientisme. Ce qui n'est pas recevable pour lui, c'est l'attitude qui consiste à réduire toutes les sonorités, soit des instruments, soit des mots parlés, au pur phénomène physique et matériel ; même si la correspondance entre les sons et les sentiments humains est établie physiologiquement, il paraît évident aux yeux de Mallarmé que cette méthode est insuffisante "comme très subtil nuage"<sup>143</sup>. Ce qui y manque d'après le poète, n'est-ce donc pas la signifiante des mots ? Mallarmé ne se contente pas de se servir des sonorités et de mettre en relief leurs effets sur les sentiments ; ce qui est le plus important pour lui, ce n'est pas de souligner le signifiant par rapport au signifié, mais de remettre en question la relation entre ces deux faces du langage. Comme on l'a déjà vu, le poète considère que notre langue est imparfaite, dans la mesure où il y a plusieurs langues, ce qui est source de décalage entre le son et le sens : il s'agit sûrement de la problématique du défaut des langues. Et pourtant, c'est ce défaut qui met le poète au défi de sa propre poétique. Car Mallarmé désire retremper cette langue usée en re-combinant le signifié et le signifiant : c'est, pense-t-il, la tâche spécifique du poète. Pour comprendre mieux cette idée, revenons à la problématique du poème en prose, en lisant *Crise de Vers*.

## 2, Sur *Crise de Vers*

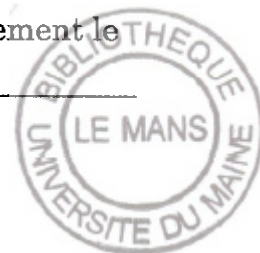
### a) L'héritage de la mort de Victor Hugo

L'article fameux, *Crise de Vers*, paru en 1897 dans les *Divagations* chez Eugène Fasquelle, consiste en plusieurs articles parus de 1886 à 1895, l'*Avant-Dire* au *Traité du Verbe* de René Ghil en 1886, la *Divagation* dans les *Pages* en 1891, *Vers et Musique en France* dans *The National Observer* daté du 26 mars 1892, la *Divagation première RELATIVEMENT AU VERS* dans *Vers et Prose*, en 1893 et *Averses ou Critique* dans la *Revue blanche*, datée du 1er septembre 1895. Faisons attention au fait que les fragments de l'*Avant-Dire* qui ont paru avant les autres fragments sont situés à la fin de *Crise de Vers* ; on peut dire que l'essentiel de sa poétique rivalisant avec l'orchestration soit de Ghil, soit de Wagner se condense dans cette dernière partie. C'est que cet article avance en remontant vers ce qu'il a déjà trouvé en 1886.

Comme on l'a déjà vu maintes fois, la problématique principale de Mallarmé est le défaut des langues. Par ailleurs, ce qu'il met en question ici, ce n'est pas seulement le

---

de la consonnance des sons et de leurs attractions mutuelles."

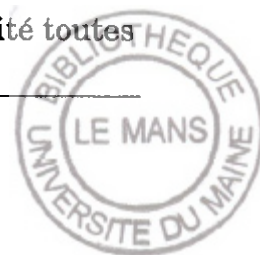


décalage entre le signifié et le signifiant causé par leur diversité, mais aussi l'épuisement de la prosodie, tant de l'alexandrin, que de la rime. Il n'y a aucun doute que la mort de Victor Hugo a été pour le poète l'occasion de commencer à réfléchir sur ce problème :

Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour, lui, se rompre.<sup>144</sup>

Ce n'est pas la peine de constater que Mallarmé ne méprise pas du tout Hugo. D'ailleurs, bien qu'il soit favorable aux poètes qui entament le mouvement du vers libre et qu'il soit l'auteur d'*Un coup de dés*, il ne repousse jamais la prosodie traditionnelle. Bien au contraire, il respecte toujours ce romantique et la métrique officielle : ses poèmes en vers, surtout les sonnets, attestent qu'il est le grand virtuose de l'alexandrin et des arts de la rime. Et pourtant, ce dont il parle ici, c'est de la fin d'une époque et du commencement d'une autre époque. Il sait bien qu'il ne parviendra jamais à être un héros comme Hugo : ce temps glorieux est déjà fini. C'est l'atmosphère sociale qui l'interdit à Mallarmé, inévitablement : il n'est qu'un fils de simple fonctionnaire ; et la qualité de ses lecteurs n'est pas très élevée par rapport à ceux des romantiques. Hugo est le poète qui représente l'époque des révolutions et qui a fait ses études au moment où le système pédagogique de la rhétorique atteignait son sommet. Cela signifie qu'il savait utiliser parfaitement les techniques de la versification, en même temps qu'il voulait réformer ces règles : on peut donc dire qu'il est à la fois le premier et le dernier poète-Révolution. Autrement dit, c'est lui qui a popularisé les vers au peuple ; mais sa réforme a été aussi le signal de la déchéance des vers. Comme toutes les choses qu'il a touchées sont devenues des vers, il a été considéré comme l'incarnation des vers et sa vie elle-même en est venue à autoriser la littérature. Sa mort a donc causé une crise d'autorité des vers, dont il a exploité toutes

<sup>143</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.76.





les possibilités sans rien laisser à découvrir à ses successeurs ; ainsi, la disparition physique a provoqué automatiquement la désuétude de la prosodie. Dans cette situation, quelle que soit l'habileté de Mallarmé à composer des alexandrins, personne ne lui rend justice ni ne le considère comme un géant ou un héros, dans la mesure où l'autorité même est défaillante. En effet, Mallarmé s'afflige de la mort de Victor Hugo en même temps qu'il en est content ; car il pense que le vers "attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer". En d'autres termes, le vers a besoin de repos. Mallarmé dit :

Accordez que la poésie française, en raison de la primauté dans l'enchantement donnée à la rime, pendant l'évolution jusqu'à nous, s'atteste intermittente : elle brille un laps ; l'épuise et attend. Extinction, plutôt usure à montrer la trame, redites. Le besoin de poétiser, par opposition à des circonstances variées, fait, maintenant, après un des orgiaques excès périodiques de presque un siècle comparable à l'unique Renaissance, ou le tour s'imposant de l'ombre et du refroidissement, pas du tout ! que l'éclat diffère, continue : la retrempe, d'ordinaire cachée, s'exerce publiquement, par le recours à de délicieux à peu près.<sup>145</sup>

Après avoir passé son acmé, le vers s'épuise et tombe en "usure à montrer la trame". Cela ne signifie pas cependant que le vers expire : il se repose simplement et prépare en coulisse sa renaissance. Mallarmé explique cette situation en se servant de la métaphore du forgeron. Par exemple, imaginons une épée, complètement fatiguée ; il faut donc la fondre pour en refaire une nouvelle : il s'agit de la retremper. De côté des lettres, cette épée est bien sûr l'allégorie de l'alexandrin ; le retremper signifie donc de le fondre en prose. Pour Hugo, comme la prosodie imprégnait son inconscient, même s'il écrivait quelque chose en prose, les phrases devenaient automatiquement teintées de vers : rappelons-nous, par exemple, ses alexandrins blancs. Le problème, c'est qu'il était si grand qu'il a saccagé et confisqué d'avance les possibilités de ses élèves. Il est vrai que ce romantique avait libéré les vieux vers qu'avait monopolisés la minorité privilégiée des hautes classes, en essayant de les traduire en des lettres nouvelles qui applaudissaient aux révolutions ; en fait, attirés par lui, beaucoup de jeunes, en l'imitant, ont tenté de poursuivre son travail. Pourtant, tout le monde n'a pas autant de génie que lui et n'arrive pas à maîtriser les vers comme lui ; la plupart d'entre eux sont tombés en effet bien bas, tout en rêvant de devenir Le Grand Artiste, comme le

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.205.



caricature Théophile Gautier dans l'*Onuphrius*. Il est sûr que la réforme des vers a été l'expérience qui a apporté à la littérature de nouvelles possibilités, mais le problème, c'est que cette nouveauté ne pouvait pas se répéter deux fois. En un mot, le titre de réformateur a été le privilège unique d'Hugo ; hormis ce seul géant, tous les autres réformateurs ont dû se résigner à n'être que ses succédanés. D'ailleurs, les révolutions alimentaient leurs activités littéraires et politiques dans une société instable, où se multipliaient les révoltes contre l'État, tandis que sous la Troisième République la vie était devenue calme et prosaïque, avec moins d'aventures dans une société plus stable. Impossible pourtant de ne consacrer toute sa vie à la littérature : le poète doit mettre assez souvent la poésie de côté pour gagner sa vie, comme le faisait Mallarmé enseignant au lycée. Ainsi, l'écrivain a commencé à se mêler à ses lecteurs, au grand public anonyme, comme les vers se mêlent à la prose. C'est cette évolution des lettres que symbolise la mort de Victor Hugo.

#### b) La "retrempe" du vers

Mais dans l'analyse de cette situation, Mallarmé n'est pas négatif. Car il pense que le vers attend simplement sa résurrection ; c'est ainsi qu'il dit dans *La Musique et les Lettres* :

Surtout la métrique française, délicate, serait d'emploi intermittent : maintenant, grâce à des repos balbutiants, voici que de nouveau peut s'élever, d'après une intonation parfaite, le vers de toujours, fluide, restauré, avec des compléments peut-être suprêmes.<sup>146</sup>

Dans le temps où le vers attend sa restauration, il se fond jusqu'à la prose et ne sait pas ce qu'il deviendra. Cela signifie que la poésie s'écarte des codes officiels et en vient à dépendre du goût de chacun. Mallarmé remarque ce changement en se servant de la métaphore des instruments :

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user à part et le dédier aussi à la Langue.

<sup>145</sup> *Ibid.*, pp.205-6.



Une haute liberté d'acquise, la plus neuve : je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique : seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'une sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.<sup>147</sup>

Les "grandes orgues" allégorisent la prosodie, tandis que "la flûte ou la viole", le style des individus. Par ailleurs, on trouve le contraste entre le vieux et le neuf : les mots, "l'orthodoxie", le "beau dans le passé", "la tradition solennelle" et le "génie classique" représentent l'époque où dominait le canon officiel ; et après la déchéance de celui-ci, "une haute liberté d'acquise, la plus neuve" est venue. Cette nouveauté se condense dans cette expression : "Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer" : c'est que la poésie a cessé de consister en un discours versifié, soit par le génie, serviteur de Dieu, soit par le héros, ange gardien de la révolution et que toutes les phrases qu'écrivent les individus médiocres en viennent à pouvoir se nommer poésie : les vers fondus en prose. Bien entendu, cela n'est qu'un phénomène transitoire : le canon officiel attend seulement sa résurrection et sa gloire à venir. Et pourtant, ce temps du repos lui a apporté les produits dérivés qui avaient été prévus : il s'agit du poème en prose et du vers libres ; c'est ainsi que Mallarmé dit dans *La Musique et les Lettres* :

— On a touché au vers.

Les gouvernements changent ; toujours la prosodie reste intacte : soit que, dans les révolutions, elle passe inaperçue ou que l'attentat ne s'impose pas avec l'opinion que ce dogme dernier puisse varier.

Il convient d'en parler déjà, ainsi qu'un invité voyageur tout de suite se décharge par traits haletants du témoignage d'un accident su et le poursuivant : en raison que le vers est tout, dès qu'on écrit. Style, versification s'il y a cadence et c'est pour quoi toute prose d'écrivain fastueux, soustraite à ce laisser-aller en usage, ornementale, vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées ; selon un thyrses plus complexe. Bien l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose*.

Très strict, numérique, direct, à jeux conjoints, le mètre, antérieur, subsiste ; auprès.



<sup>146</sup> *Ibid.*, pp.64-5.

Sûr, nous en sommes là, présentement. La séparation.

Au lieu qu'au début de ce siècle, l'ouïe puissante romantique combina l'élément jumeau en ses ondoyants alexandrins, ceux à coupe ponctuée et enjambements ; la fusion se défait vers l'intégrité. Une heureuse trouvaille avec quoi paraît à peu près close la recherche d'hier, aura été le *vers libre*, modulation (dis-je, souvent) individuelle, parce que toute âme est un noeud rythmique.<sup>148</sup>

Non pas à la période troublée où se suivaient les révolutions et où changeaient les gouvernements, mais à la période où se stabilise le climat sociale, on apporte des réformes fondamentales dans la prosodie : bref, la révolution des lettres la plus radicale se fait dans le calme revenu. Dans ce sens, pourrait-on considérer le poème en prose comme un poème prosaïque ? D'ailleurs, Mallarmé lui-même résume cette situation avec des expressions moins hermétiques dans la *Réponse à l'enquête* de Jules Huret :

Nous assistons, en ce moment, *m'a-t-il dit*, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien ! on en a trop joué, et on s'en est lassé. En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et pourtant, Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* ; on peut pardonner cette illusion à celui qui a tant accompli de miracles, mais il comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique. Surtout manqua cette notion indubitable : que, dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct.

Plus immédiatement, ce qui explique les récentes innovations, c'est qu'on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bon vers. On dit aux enfants : « Ne volez pas, vous serez honnêtes. » C'est vrai, mais ce n'est pas tout ; en dehors des préceptes consacrés, est-il possible de faire la poésie ? On a pensé que oui et je crois qu'on a eu raison. Le vers est partout dans la langue où il y a

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp.207-8.

rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose ; il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.<sup>149</sup>

La poésie s'est-elle mise à dépendre, non pas de la prosodie, mais du style dorénavant ?

### c) L'interrègne

Cette époque où les vers se mêlent à la prose, Mallarmé la nomme l'interrègne :

Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise.<sup>150</sup>

Notons que cet interrègne est aussi une époque en crise :

La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale.<sup>151</sup>

Mais, il s'agit de la crise dans deux sens : d'abord, la littérature a été vulgarisée ; ensuite, la musique a usurpé le trône du poème.

Première crise. "Le vers, affirme-t-il, est partout dans la langue où il y a rythme" et "il n'y a pas de prose". S'il en est ainsi, quel est le privilège du poète ? Bien entendu, Mallarmé doit penser qu'il n'y aurait pas d'inconvénient à voir le poète se perdre complètement dans la foule. Et pourtant, si tout écrit est vers, quelle est la différence entre le chef-d'oeuvre et l'oeuvre médiocre ? Dans ces conditions, n'importe qui, c'est-à-dire Monsieur Tout-le-Monde devient-il poète ? Sûrement, cette société serait ce dont rêve Mallarmé, sans doute, sous le nom de démocratie littéraire, tandis que l'apparition de cette société provoquerait automatiquement la vulgarisation de l'art qu'avait crainte le jeune Mallarmé dans les *Hérésies artistiques — Art pour tous*<sup>152</sup>. En fait, sous la Troisième République, le Suffrage universel réussit petit à petit à égaliser tous les individus ; en plus, les jeunes symbolistes radicaux dont font partie les disciples de Mallarmé se lancent dans l'Anarchisme : les mallarméens ont déjà signalé

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.64.

<sup>149</sup> *Ibid.*, pp.697-8.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.209.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.204.



la relation entre le symbolisme, surtout le mouvement du poème libre et ces anarchistes<sup>153</sup>. Il n'en reste pas moins que Mallarmé bénéficie de sa renommée de grand artiste : Charles Seignobos (1822-1892), député de l'Ardèche, et Henry Roujon (1853-1914), collaborateur des ministres de l'Instruction publique dont fait partie Jules Ferry à partir de 1879, au nom de la protection des Beaux-Arts accordent au poète un soutien officiel de l'institution ; ainsi que le dit Antoine Compagnon : "Aux yeux de la plupart des supérieurs auxquels Mallarmé eut affaire, il semble que sa poésie, même s'ils n'y comprenaient rien, ait racheté les insuffisances du professeur"<sup>154</sup>. D'ailleurs, il paraît évident qu'aucun des disciples qui s'emballent pour ce terrorisme littéraire ne dépasse jamais son maître, dont le génie transcende toute l'histoire de la poésie. Mais, quel élément spécial distingue les œuvres mallarméennes ? Une essence sublime y agit-elle ?

L'autre crise. L'interrègne, c'est l'époque où le roi abdique le trône et où même le héros s'absente ; à l'occasion de cette vacance, ce trône a été usurpé par un autre art, la Musique, entre autres par le drame musical de Richard Wagner. Beaucoup de poètes français effectivement sont fascinés par sa théorie. D'ailleurs, quelques-uns parmi eux paraissent changer de camp : il s'agit de René Ghil, qui, dit Mallarmé, phrase "en compositeur, plutôt qu'en écrivain", s'écartant du principe des lettres. C'est que même si on violait les règles de la prosodie, si les phrases étaient musicales, l'effet de leur sonorité agréable permettrait de les alimenter en poésie : bref, la musicalité peut compenser le manque de métrique. La théorie de l'orchestration de Ghil sert en effet à cautionner la présence de cette poésie musicale.

#### d) *L'Avant-Dire au Traité du verbe* de René Ghil

Malgré tout, Mallarmé insiste sur la prédominance du poème, en disant :

Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Voir supra, p. 82 sq.

<sup>153</sup> Je me réfère aux articles écrits en japonais, de KAWASE Takeo et de NAKAHATA Hiroyuki. Voir aussi Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1985, pp.421-440, et Antoine Compagnon, *op.cit.*, 1999, pp. 59-66.

<sup>154</sup> Antoine Compagnon, *op.cit.*, 1999, p.42.

<sup>155</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.205.



Mais, si le principe de la poésie reste verbal, à quel élixir sans prosodie ni musique a recours Mallarmé pour l'engendrer ? En quoi consiste la poésie ? Et que signifie la musique pour lui ? On trouve la réponse à ces questions dans les derniers fragments de *Crise de Vers*. Notons par ailleurs que ces fragments ont paru d'abord dans l'*Avant-Dire* au *Traité du verbe* de René Ghil. Cela permet de dire que le poète a atteint déjà la conclusion en 1886. Voici ces fragments :

Un désir indéniable à l'époque est de séparer, comme en vue d'attributions différentes, le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la Littérature exceptée, participe tout, entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ?

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse et altière, l'absente de tous bouquets.

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif comme le traite d'abord la foule, le parler qui est, après tout, rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet baigne dans une clairvoyante atmosphère.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, pp.677-8.



Il est bien connu que Mallarmé aborde la problématique de la langue en la séparant en deux : il s'agit de l'état normal, "brut ou immédiat" et de l'état artistique, "essentiel". Bien entendu, le premier est destiné à servir généralement à "la foule", et le deuxième, au poète. Il semble qu'il veuille faire se démarquer le poète de la foule. Or on connaît le Mallarmé qui prétend que tous les écrits sont de la poésie et celui qui considère comme inacceptable l'assimilation des poètes dans la foule. Ces deux Mallarmé ne sont-ils pas incompatibles ? On peut dire que non. Rappelons-nous que ces phrases ont été rédigées pour le livre du wagnérien, Ghil : elles reflètent le critique mallarméen, un peu trop fort, contre Ghil et entre autres contre Wagner. Ne paraît-il pas évident qu'il met cette opposition un peu trop en relief ? Il est vrai que le poète suppose ces deux termes bien opposés mais c'est pour mettre ses idées en ordre ; en fait, il n'y a cependant pas de limite explicite entre ces deux pôles : il n'y a qu'un changement graduel de niveau allant des médiocres jusqu'au génie, sans rupture. Le poète mène sa vie quotidienne en se perdant dans la foule, alors que Monsieur Tout-le-Monde peut devenir artiste. De ce fait, on peut dire encore que mêmes les écrits d'une personne complètement banale contribuent à la littérature. Car il n'y a pas d'abîme définitif entre le génie et le médiocre, c'est-à-dire entre le poète et la foule.

Notons par ailleurs que Mallarmé explique cet "emploi élémentaire du discours" en se servant de la métaphore de l'économie : c'est ainsi qu'il fait correspondre "échanger toute pensée humaine" à prendre ou mettre "dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie". Cette pensée humaine qui circule dans la société humaine pareille à l'argent, on peut la tenir pour le signifié de la langue. Il s'agit de l'opposition entre l'élément économique qui représente la signification des mots et l'élément esthétique qui exprime "la notion pure" des mots. Si Mallarmé séparait complètement la langue du poète de celle du grand public, son idée serait que le poème doit se constituer de cet élément esthétique à 100%. Mais tel n'est pas le cas, et le sens des mots joue quand même un rôle important dans la poétique mallarméenne. Au fait, comme on l'a déjà vu, sa réforme de la langue poétique ne consiste pas forcément à attacher plus d'importance au signifiant qu'au signifié, mais à rédimier le défaut des langues, causé par le désaccord entre le signifié et le signifiant, en tentant de les re-composer pour faire le vers "neuf, étranger à la langue et comme incantatoire". S'il en est ainsi, on peut donc dire que la poésie dépend de la technique de cette re-composition.

Certainement, Mallarmé pense que tout écrit peut devenir poème ; cela ne signifie pas cependant que ceux-ci le soient toujours. Autrement dit, le poète n'admet jamais l'idée que le hasard agit dans la création poétique : c'est que si une personne disposait les mots aléatoirement, le résultat ne sera jamais vraiment poétique. Ce ne sont pas les



éléments sauvages que la nature nous laisse mais le jeu de l'être humain qui crée la poésie : bien que la correspondance mimétique naturelle des mots existe, Mallarmé pense qu'elle est imparfaite. Il est donc nécessaire de refaire le vers à main d'homme, en re-composant le signifié et le signifiant : il s'agit de la "retrempe alternée en le sens et la sonorité", qui n'est pas naturelle mais artificielle. Bref, plus le poète élabore les phrases, plus il peut se rapprocher de la poésie.

Mais, pour parvenir au secret de poésie, comment doit-on faire ? que peut-on faire ? Il faut absolument saisir la musicalité, soit "la notion pure" qui dort dans le mot. Quelle est cette musique ? Mallarmé dit : quand on prononce le mot, fleur, la vibration, en disparaissant dans l'air, fait se lever une fleur imaginaire, abstraite, c'est-à-dire métaphysique ; le poète qualifie cette plante absente de musicale. On peut donc dire que la musique mallarméenne signifie la force évocatrice, fictive, qu'ont les mots : il s'agit de leur virtualité. Donc, ce qui est important, ce n'est pas de remonter historiquement jusqu'à l'origine des mots ou jusqu'à leur source pour atteindre leur vérité, mais c'est de saisir leur secret au creux des mots actuels, en les touchant ou en les disant : ce qui est en cause, c'est la touche de chaque mot, non pas la langue mère que voulaient restaurer les linguistes. Par exemple, citons la définition fameuse de la poésie, dans la lettre à Léo d'Orfer datée du 27 juin 1884 :

C'est un coup de poing, dont on a la vue, un instant, éblouie ! que votre injonction brusque —

"Définissez la Poésie"

Je balbutie, meurtri :

"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".

Au revoir ; mais faites-moi des excuses.<sup>157</sup>

Ici, la Poésie ne dépend plus de la prosodie. Elle a pour condition les divers degrés dont on creuse les mots pour rechercher le "rythme essentiel" du langage. Notons par ailleurs que le rythme est la dimension principale de la musique mallarméenne ; c'est ainsi qu'il dira dans la lettre à Edmund Gosse, datée du 10 Janvier 1893 :

Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.572.



La Musique mallarméenne n'est pas en effet ce que tout le monde appelle la musique ; pourtant, le rythme la constitue. Son essence se trouve dans les mots, non pas dans la sonorité instrumentale.

On peut dire que Mallarmé aboutit à cette idée, en réfléchissant sur la problématique de la traduction entre le poème en vers et le poème en prose, entre autres de la traduction française en prose des vers anglais de Poe ; c'est ainsi qu'il dit dans les *Scolies sur Les poèmes d'Edgar Poe*, paru en 1888 :

voici un calque se hasarder sans prétention que rendre quelques-uns des effets de sonorité extraordinaire de la musique originelle, et ici et là peut-être, le sentiment même.<sup>159</sup>

C'est que Mallarmé retrouve "la musique originelle" dans la sonorité des mots étrangers, c'est-à-dire de l'anglais et parvient à saisir le secret de la Poésie dans le travail de la traduction.

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.614.

<sup>159</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.771.



## Cinquième partie : Solennité théâtrale à venir

### Prendre un bain de public

#### 1, Le poète maudit

Mallarmé est entré dans la vie active à Tournon en novembre 1863 ; il y a séjourné, comme professeur d'anglais au lycée, jusqu'en 1866. Il n'aimait pas cette ville et voulait la quitter car le climat était très mauvais pour sa santé ; il a donc sollicité auprès du Ministre de l'Instruction publique un changement de résidence ; tel est du moins le point de vue du poète. Mais symétriquement les parents de ses élèves n'étaient pas contents de lui et le proviseur du Lycée, M. Deynez ne l'appréciait pas ; c'est ainsi qu'il dit au ministre dans son rapport annuel daté du 26 mai 1866 :

Il [Mallarmé] paraît savoir l'anglais, mais il l'enseigne avec négligence ou sans méthode. J'ai été frappé du peu de progrès de ses élèves. La pratique de la langue est à peu près nulle dans ses cours.

Esprit cultivé, mais prétentieux, parlant beaucoup de poésie et d'idéal, mais professant une médiocre estime pour le Sort commun<sup>1</sup>.

Ce piètre jugement ne dépendait pas seulement de ses qualités de professeur, mais aussi du fait qu'il faisait des poèmes : il est vrai que les poètes étaient la race honnie, probablement surtout dans les petites villes de province. En fait, la publication de ses poèmes dans le *Parnasse contemporain* a causé là-bas un malaise définitif ; le 9 octobre 1866, le recteur d'Académie s'adressait au ministre en ces termes :

Monsieur le Ministre, le Proviseur du Lycée impérial de Tournon exprime de nouveau le voeu que M. Mallarmé, professeur d'anglais dans cet établissement, reçoive une autre destination.

Outre l'insuffisance de ce professeur, M. le Proviseur, me signale le mauvais effet produit par la publication de quelques pièces de vers dans la livraison ci-incluse du *Parnasse contemporain*.

"Quelques pères de famille, m'écrit M. le Proviseur, au nombre desquels M. le Sous-Préfet, m'ont déclaré qu'ils n'enverraient pas leurs enfants à la classe

<sup>1</sup> Austin Gill, "Mallarmé fonctionnaire (d'après le dossier F. 17.21231 des Archives Nationales)" I, *R.H.L.F.*, janvier-février 1968, p.9.



d'anglais, bien que le cours soit obligatoire, et se proposeraient, au besoin, d'écrire à Monsieur le Ministre pour lui exposer leurs raisons. Je crois, Monsieur le Recteur, qu'il convient d'éviter cet éclat, et je viens vous prier d'urgence d'insister auprès de Son Excellence pour obtenir le changement de M. Mallarmé<sup>2</sup>.

Mallarmé a été effectivement renvoyé du lycée de Tournon à la fin d'octobre 1866.

Cette affaire l'a probablement traumatisé. Bien qu'il soit doué en tant que poète, ses oeuvres ne sont guère appréciées par la majorité de la société ; cette idée le hantera et le tourmentera toute sa vie, même à l'insu de sa conscience. Par exemple, voyons un passage d'une lettre du poète qui faisait alors de nombreuses démarches pour établir sa résidence à Paris, datée du 27 Mars 1871 :

Comme je crois que cette position qui, seule (avec quelques cours libres de jeunes personnes, par exemple,) peut convenir à ma maudite personne, s'obtiendrait que fort difficilement à Paris, je saurais faire faire le sacrifice de cette résidence (hélas !), surtout si je ne devais pas aller trop loin<sup>3</sup>.

Bien entendu, l'expression, "Les Poètes maudits" est le titre d'un livre célèbre de Paul Verlaine, publié en 1884. Et pourtant, cette expression "ma maudite personne" montre que Mallarmé avait déjà senti qu'il l'était au début des années 1870, avant que l'article de Verlaine ait paru dans la revue *Lutèce* en 1883 ; on trouve là des influences de Poe, de Baudelaire entre autres de son article, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses oeuvres* : c'est ainsi que l'auteur des *Fleurs du Mal* dit que "la Société a pour eux un anathème spécial, et accuse en eux les infirmités que sa persécution leur a données"<sup>4</sup>, que "le poète ne pouvait trouver une bonne place ni dans une société démocratique ni dans une aristocratique, pas plus dans une république que dans une monarchie absolue ou tempérée"<sup>5</sup> et que "la traduction complète [de Poe] aurait peu de chances de succès auprès d'un public qui préfère de beaucoup l'amusement et l'émotion à plus importante vérité philosophique"<sup>6</sup>. Chaque fois que Mallarmé lisait ces mots, il devait se rappeler son mauvais souvenir à Tournon, où il était environné du dédain des élèves et de leurs parents, à peu d'exceptions près<sup>7</sup>. Comme on l'a déjà vu, il a donc

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.503.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire *op.cit.*, 1976, p.296.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>7</sup> Il s'agit de Charles Seignobos. Le fils était son élève à Tournon. Le père, député de l'Ardèche, a écrit



renoncé à des oeuvres qui auraient plu à la majorité massive et anonyme et qui lui auraient permis de gagner sa vie avec sa plume, préférant tourner le dos au public et décider de ne faire ses poèmes que pour ses amis des lettres de la fin des années 1860 au début des années 1870<sup>8</sup> ; alors, il s'est mis à s'appliquer aux éditions de luxe, destinées à la minorité, comme le *Corbeau* de Poe et *L'Après-midi d'un Faune*.

Mais, a-t-il complètement abandonné l'idée de réussir "l'art pour tous", soit une oeuvre qui contente même des profanes ? Non. Malgré son élitisme apparent, il n'a jamais cessé de rechercher la communication avec le grand public : ce qui est en question ici, c'est la contradiction entre démocratie et aristocratie qui hante le poète depuis sa jeunesse<sup>9</sup> ; mais, à cette époque, elle a évolué en rapport avec son âge. C'est ainsi que parallèlement à la publication de livres de luxe pour les initiés des lettres, il avait d'autres projets : il s'agit de ses activités de journalisme, comme les articles sur l'Exposition Internationale de Londres, les *Gossips* dans l'*Anthenaeum* et *La Dernière Mode*, et de son projet de théâtre, à savoir "un très gros mélodrame populaire".

## 2, L'Exposition Internationale de Londres

Voyons donc le travail du Mallarmé journaliste. En août 1871, il est allé à Londres pour recueillir des renseignements sur l'Exposition, avant même d'être nommé dans un lycée parisien ; malgré des perspectives d'avenir toujours instables pour sa famille, la possibilité d'activités littéraires qui lui permettrait de résider dans la capitale égayait son coeur. En octobre et novembre 1871, trois articles de lui ont paru dans le journal *le National*, sous le pseudonyme de L. S. Price<sup>10</sup>. En mai 1872, il s'est rendu de nouveau à Londres dans le même but ; et le 20<sup>e</sup> juillet, *L'illustration* a publié son article<sup>11</sup>. Dans ces articles, il s'intéresse entre autres aux arts décoratifs. Comme on l'a déjà vu, face aux États-Unis et à l'Angleterre où étaient fabriquées en série industriellement des marchandises à meilleur marché, la stratégie de la France était

---

au ministre de l'Instruction publique, Jules Simon pour lui demander la promotion de Mallarmé dans la lettre datée du 15 juin 1872 : "M. Mallarmé a été, à cause de son manque de ressources, obligé de demander immédiatement du service dans un lycée de Paris, Lycée Condorcet, seulement en qualité de *professeur délégué*, cette position lui donnant un traitement annuel de 1900frs. M. Mallarmé se trouve ainsi (chef de famille, marié et père de deux enfants) dans une situation précaire, inférieure même à ses fonctions de début, et cela depuis un an. — Muni du grade nécessaire, il vous prie, Monsieur le Ministre, de vouloir bien régulariser sa position au Lycée Condorcet par une nomination de *chargé de cours*..." Austin Gill, "Mallarmé fonctionnaire (d'après le dossier F. 17.21231 des Archives Nationales)" II, *R.H.L.F.*, mars-avril 1968, p.257.

<sup>8</sup> Voir supra, p. 120 sq.

<sup>9</sup> Voir supra, p. 79 sq.

<sup>10</sup> *Lettres sur l'Exposition Internationale de Londres*.

<sup>11</sup> *Expositions Internationales de Londres*.



de mettre sur le marché des marchandises en même temps moins chères et belles<sup>12</sup>. En apparence, il a suivi cette stratégie, en disant dans "la première lettre" :

Nos exposants ne s'étonneront pas de notre sollicitude pour leur tentative — vraiment celle de l'âge moderne tout entier — d'une fusion de l'art et de l'industrie. N'est-ce pas un réciproque devoir, que l'art décore les produits requis par nos besoins immédiats, en même temps que l'industrie multiplie par ses procédés hâtifs et économiques ces objets embellis autrefois par leur seule rareté ? Je me propose de rechercher, sous l'heureuse inspiration de votre programme, qui est celui que je viens d'abréger, toutes choses participant de ce double aspect<sup>13</sup>.

La "fusion de l'art et de l'industrie", c'est tout à fait ce que met en question le poète ici ; il importe non seulement de fabriquer, économiquement et massivement, des produits ayant tous exactement la même forme et la même taille, mais aussi de leur faire revêtir des aspects artistiques. Et pourtant, cette idée n'est pas venue forcément de l'originalité mallarméenne ; car la commission française avait le même but : il s'agit de l'application de l'art à l'industrie.

Ne peut-on cependant trouver aucun accent mallarméen dans ces mots ? Pour répondre à cette question, voyons minutieusement quel art l'intéressait dans la salle de l'exposition. Notons en effet surtout son goût pour les objets anciens, fanés ; c'est ainsi qu'il dit dans "la deuxième lettre" en 1871 :

A nos tapissiers, maintenant que les mobiliers authentiques des vieux siècles ont presque tous passé par le magasin du marchand d'antiquités et que les trouvailles de l'amateur se font rares, de nous présenter des ameublements qui, neufs et presque gais, perpétuent cependant cette apparence un peu fanée et si charmante des nobles pièces anciennes<sup>14</sup>.

On trouve là la dialectique entre le passé et le présent ; autrement dit, Mallarmé entrevoit dans ces arts décoratifs les figures de l'ancien inscrites à la surface du nouveau : il s'agit de "cette apparence un peu fanée et si charmante des nobles pièces anciennes" qui se perpétue sur les ameublements "neufs et presque gais". Rappelons-

---

<sup>12</sup> Voir supra, pp.173-4.

<sup>13</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.366.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.377.



nous sa prédilection pour les objets "fanés"<sup>15</sup>. On peut en effet dire que le poète lit sur cette surface décolorée l'allégorie dont parlera Benjamin<sup>16</sup>. Et pourtant, faisons attention au fait que malgré son intérêt pour les "nobles pièces anciennes", ce qu'il met en scène, ce n'est pas de faire des trouvailles d'objets authentiques ni de les collectionner, mais d'en reproduire artificiellement l'apparence en se servant de la force industrielle ; autrement dit, ce dont il s'agit, ce n'est pas des meubles anciens eux-mêmes, rares, mais de leurs imitations. Cela veut dire que le rôle de l'industrie est de synthétiser le passé et le présent et de l'afficher à la surface des ameublements et comme fruit de la vie moderne<sup>17</sup>. En somme, il est certain que la devise que Mallarmé a inscrite au début de la première lettre en 1871, "fusion de l'art et de l'industrie", s'accorde bien avec la politique du gouvernement français depuis Napoléon III, le poète entraperçoit pourtant une autre opposition binaire derrière ce "réciproque devoir" de l'art et de l'industrie : ce qui est en question, c'est la dialectique où Benjamin trouvera l'allégorie.

Même dans l'article publié en 1872, Mallarmé insiste toujours sur ce système en le réduisant dans cet axiome :

Par exemple, nous sommes à même de poser, presque absolument, cet axiome : que toute invention ayant cessé, dans les arts décoratifs, à la fin du siècle dernier, le rôle critique de notre siècle est de collectionner les formes usuelles et curieuses nées de la Fantaisie de chaque peuple et de chaque époque. Quant à l'Industrie, qui est la préoccupation visible de ce temps, son but, actif et généreux, sera la multiplication populaire de ces merveilles, célèbres ou uniques, enfouies longtemps dans quelques résidences héréditaires. Tout est rétrospectif ; et la nouveauté, ce sont les importations maritimes, celles du Japon, notamment, que nous imitons maintenant de main de maître. Vous retrouverez partout ce double courant archaïque et exotique. J'omets l'antiquité classique...<sup>18</sup>

En Europe, il ne reste plus de nouveauté. Cela cause automatiquement un autre phénomène : c'est que les merveilles précieuses qui se sont enfouies dans l'appartement intime du particulier de la haute classe deviennent donc rares au fur et à mesure que le temps passe ; et cette rareté embellit ces objets : comme ils sont moins nombreux, les trouver et les posséder engendre la valeur. Sinon, une nouveauté

<sup>15</sup> Voir supra, pp.183-5.

<sup>16</sup> Voir supra, pp.166-7.

<sup>17</sup> Au début du 20<sup>e</sup> siècle, Walter Benjamin développe cette problématique dans l'article célèbre, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*(1936).

<sup>18</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.385-6.



pourrait venir de l'Orient. De toutes les façons, on ne trouve pas les arts authentiques dans le monde et dans l'époque où vit le poète<sup>19</sup>. De son côté, le rôle de l'Industrie du 19e siècle est de les copier et de les offrir à bas prix au plus grand nombre de gens, à savoir au public : ce qui est important, c'est donc leurs imitations "de main de maître". Dans la mesure où les originaux sont uniques et enfouis "dans quelques résidences héréditaires" ou se trouvent hors de l'Europe, la majorité de la société n'a pas le droit de les voir, ni de les toucher, et il est possible d'ailleurs qu'elle ne connaisse même pas leur présence dans le monde. En revanche, l'Industrie permet "la multiplication populaire" de "ces merveilles, célèbres ou uniques". Le poète prédit donc :

le mot d'*authentique*, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramentel de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens<sup>20</sup>.

De ce point de vue, il n'importe plus de "rivaliser avec l'ample apport de l'Angleterre"<sup>21</sup> ; ou plutôt, le poète s'occupe de penser la généralisation de l'art, autrement dit l'éducation au Beau. S'il en est ainsi, peut-on trouver là matière à une double comparaison, comparaison entre le mobilier authentique et le poète d'une part, comparaison entre leurs imitations et le public d'autre part ? C'est que le génie du poète qui incarne la beauté artistique est certainement rare dans la société ; toutefois, s'il réussissait à le reproduire et le multiplier, la poésie serait ouverte à beaucoup de monde : cet environnement lui permettrait en effet de gagner sa vie avec sa plume. Bien entendu, ce n'est qu'un rêve. Mais, on peut dire tout de même que Mallarmé a projeté son idéal sur la foule qui se présentait aux portes de la salle d'Exposition.

D'ailleurs, pour voir plus en détail son goût pour les arts décoratifs, comparons-le avec le genre qu'il dédaigne le bronze, dont il dit en 1871 :

Non loin de ses émaux cloisonnés parisiens, sont des incrustations d'une arabesque d'argent dans le bronze, travail exceptionnel revêtant toutes les formes usuelles que nous manions chaque jour, avec assez de bonheur pour me paraître appelé à jouer un rôle multiple dans la métamorphose attendue de l'ameublement.

Je passe aux bronzes proprement dits, à savoir : ces personnages muets, qui ont pour rôle de résumer toute l'aspiration vers le grand art de vivants dont les regards s'éprennent d'inutiles statues, tandis que leurs mains consentent au

<sup>19</sup> Cette idée évoque la notion d'interrègne qu'il reprendra après 1885.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.386.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.377.





contact quotidien d'objets hideux ou dénués du charme intime que pourraient revêtir les emblèmes de notre vie<sup>22</sup>.

Les "incrustations d'une arabesque d'argent dans le bronze", tels sont les arts qu'apprécie le poète, tandis que les "bronzes proprement dits" qui représentent "le grand art", voilà ceux qu'il dédaigne ; et cette répugnance se répète en 1872 :

le Grand Art est banni de nos appartements intimes par la vertu irrésistible de la seule Décoration. Les réductions d'après antique retournent aux ateliers et aux musées, qu'elles n'auraient pas dû abandonner...<sup>23</sup>

Étant donné ses mots : "J'omets l'antiquité classique", on comprend bien que son archaïsme ne remonte pas chez les Anciens et que ce Grand Art honni de lui désigne entre autres les statues antiques. En revanche, on peut dire que les arts qu'aime Mallarmé sont représentés par la figure de l'arabesque, qui incarne à la fois l'archaïsme et l'exotisme chez Mallarmé et allégorisera la Musique dans les écrits des années 1880 et 1890. Mais malheureusement, contre le goût du poète, le public contemporain garde toujours l'aspiration vers ces "inutiles statues" ; il est d'ailleurs environné dans la vie quotidienne d'"objets hideux ou dénués du charme intime" : il ne sait pas ce qu'il doit vénérer ni ce dont il doit s'environner. Pour autant, le poète dédaigne-t-il de tout son coeur ces gens incultes ? Non. Faisons attention au conditionnel de cette expression : "charme intime que pourraient revêtir les emblèmes de notre vie". Cela veut dire sûrement que les gens n'arrivent pas encore à savoir comment jouir de ce charme ; mais cela n'exclut pas qu'ils puissent vivre en savourant les grâces de ces emblèmes de la vie moderne : si la décoration réussissait à jouer "un rôle multiple dans la métamorphose attendue de l'ameublement", ils le feraient. Ne peut-on pas retrouver le rêve, espéré et inscrit par le poète dans cette expression subtile ? Bref, le poète entrevoit son idéal en se promenant dans la salle : c'est qu'en voyant directement les arts décoratifs, excellents, pas "aux ateliers et aux musées" mais à l'Exposition, le public saura ce qu'est la beauté de la société moderne. On peut dire d'ailleurs que Mallarmé voit dans la Décoration le seuil où communiquent le poète et le public. Autrement dit, le poète considère la salle de l'Exposition comme un espace de la solennité, donc de la fête publique : il s'agit de la problématique de la ville-théâtre.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.370.



### 3, La Mode et les Gossips

Pour développer cette idée, Mallarmé a caressé le projet d'une revue de luxe, dont il a parlé dans la lettre à José-Maria de Heredia, datée du 7 avril 1872 :

Je recueille, maintenant, dans les divers coins de Paris la souscription qu'il faut pour commencer une belle et luxueuse revue, dont la pensée me domine : *L'Art Décoratif, Gazette Mensuelle*, Paris, 1872<sup>24</sup>.

Malheureusement, ce projet ne se réalisera pas, mais prendra une autre forme en 1874 : il s'agit de *La Dernière Mode*. Voici son histoire générale : en 1873, les planches sans texte de cette revue avaient déjà été publiées ; le poète a réussi à publier la première livraison avec texte en août 1874 ; après la parution de la huitième livraison en décembre 1874, elle est passée, aux mains de la baronne de Lomaria, inconnue du poète. Pendant ces cinq mois, Mallarmé a rédigé les articles presque tout seul<sup>25</sup>, en se servant de plusieurs pseudonymes, "Madame Marguerite de Ponty", "Ix", "Miss Satin", "Le Chef de bouche chez Brébant", "Une dame créole", "Une châtelaine bretonne", "Zizy, bonne mulâtre de Surate", "Olympe, négresse", "Une aïeule" et "Une lectrice alsacienne" : on peut dire qu'il s'est caché sous ces noms pour constituer l'équipe rédactionnelle.

S'opposant aux quelques commentateurs qui avaient étudié cette revue, Jean-Pierre Lecercle affirme qu'il ne s'agissait pas là de poésie et que ce que le poète avait voulu faire, c'était une simple revue de Fashion pour les femmes : la seule question soulevée est celle de la Mode. En fait, il n'a jamais réédité ces articles sous la forme d'un livre, à la différence des oeuvres poétiques : le poète lui-même les avait enfouis sous des tonnes de poussière. Beaucoup de chercheurs dépréciaient en effet ces écrits. De notre côté, nous n'analyserons pas minutieusement leur contenu ; mais nous tenterons de réfléchir aux problèmes suivants : le poète était-il été vraiment sérieux ? Si oui, dans quel but s'est-il emballé pour cette rédaction ? Malgré tous ses efforts, pourquoi ce projet a-t-il été éphémère, ne durant que cinq mois ?

Notre argumentation examinera surtout son intérêt pour le théâtre ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Émile Zola, datée du 4 novembre 1874 :

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.386.

<sup>24</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II, op.cit.*, 1965, p.26.

<sup>25</sup> Cf. Jean-Pierre Lecercle, *Mallarmé et la Mode*, Séguier, 1989. p.23.



Je n'ai pas, absent de Paris pendant quelques jours, applaudi, hier soir, *Les Héritiers de Rabourdin* : regret et presque remords.

Voulez-vous avoir la bonté (le service de mon journal n'étant pas encore réglé avec le théâtre de Cluny) de me donner une entrée, ou deux s'il était possible, demain jeudi ?<sup>26</sup>

Ne peut-on penser que la passion que Mallarmé a pour ces écrits n'est pas celle du poète mais celle du journaliste ? C'est ainsi que Jean-Pierre Lecercle réfute les commentaires qui ont tenté avec acharnement de trouver de la poésie dans ces articles et il confirme que ce Mallarmé-là n'est qu'un journaliste mondain<sup>27</sup>. Mais en tant que tel, que voulait-il faire ?

Pour répondre à cette question, citons la lettre datée du 24 novembre 1874 dont le destinataire conjectural est l'Administrateur Général de la Comédie Française, Émile Perrin (1871-1885) :

J'ai l'honneur de vous adresser cette lettre avec la Sixième Livraison d'un Journal de luxe, dont j'ai donné ordre qu'on vous fit tenir les premières livraisons.

Si vous avez bien voulu y jeter les yeux, il vous a été aisé de reconnaître que, beaucoup plus qu'une gazette ordinaire de Modes, c'est la gazette des tables de salon que je m'efforce de faire avec la publication mondaine qui m'a été confiée.

Signaler les fêtes de Paris, en même temps que donner des toilettes pour y aller, voilà le double objet.

Le Théâtre, ses premières représentations ou ses succès prolongés, occupe pour nous comme pour tout parisien le premier rang entre les solennités et les distractions. Je lui consacre non seulement le fond de ma Chronique, mais (innovation, je crois, dans la presse illustrée) une page spéciale de Causerie distribuée en Programme à la fin du Journal : laquelle est, en effet, le Programme de la Quinzaine<sup>28</sup>.

Cette lettre nous montre clairement que ce qu'il désirait publier n'est pas "une gazette ordinaire de Modes", mais "la gazette des tables de salon", soit une revue de luxe. Ne peut-on pas trouver là le reflet de son projet contemporain du livre de luxe, *Le*

<sup>26</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, pp.49-50.

<sup>27</sup> Jean-Pierre Lecercle, *op.cit.*, pp.35-49.

<sup>28</sup> Yasuo KASHIWAKURA, "Une lettre inédite de Stéphane Mallarmé", dans *Equinoxe*, no. 3, Rinsen-books, KYOTO, hiver 1988, pp.81-2.



*Corbeau* ? Il s'agit cette fois-ci du périodique illustré de qualité. Bien entendu, comme dans le cas du livre, il espérait probablement qu'il gagnerait quelque argent. N'avait-il pas cependant d'autres buts ? Si ! En fait, le poète lui-même déclare ici que l'objectif est de "Signaler les fêtes de Paris, en même temps que donner des toilettes pour y aller" ; autrement dit, ce qu'il met en scène, c'est l'éducation de la beauté pour le public. En somme, l'idéal qu'il a entraperçu dans la foule à la salle de l'Exposition à Londres, il l'a projeté cette fois-ci sur la ville de Paris et son peuple, en se servant comme clef de la Mode. D'ailleurs, notons entre autres ces mots : " Le Théâtre [...] occupe [...] entre les solennités et les distractions." Ne peut-on pas comparer ces solennités au poète et ces distractions au public ? Si oui, cela permet de dire que le théâtre fonctionne comme seuil qui fait communiquer le premier avec le second ; dans ce cas-là, la ville de Paris est automatiquement la métaphore du théâtre. De son côté, le rôle de cette revue est de fournir des renseignements nécessaires aux protagonistes et de leur apprendre de bons comportements : on peut dire en effet que le rédacteur-en-Chef espérait de son journal faire fonction de metteur en scène. Du reste, s'il s'agissait de vraie scène, le rôle du chef serait celui de souffleur ; c'est pour cela qu'il se cachait sous plusieurs pseudonymes. Si le poète et le public communiquaient grâce à cette revue, la ville entière deviendrait la scène des solennités ; c'est ainsi que la relation entre eux s'exprime dans la rubrique "Chronique de Paris" de la première livraison, datée du 6 septembre 1874 :

Solennités tout intimes, l'une : de placer le couteau d'ivoire dans l'ombre que font deux pages jointes d'un volume : l'autre, luxueuse, fière et si spécialement parisienne : une *première* dans n'importe quel endroit. N'y a-t-il pas d'autres dates que cela ? L'ouverture de l'Exposition d'ouvrages des Artistes vivants montre une cérémonie qui n'est point inférieure, aux yeux du monde intelligent ; et, autant que le Salon, ces Ventes de Bibelots et ces Exhibitions de l'OEuvre particulière d'un Maître, désignées, maintenant, à la sanguine ou simplement de l'ongle sur le calendrier de la fashion. Nous apparaîtrons partout, le même : attentif à la somme de plaisir que peut, de ces usages nouveaux, tirer une personne contemporaine<sup>29</sup>.

Il parle de deux solennités : l'une pour le poète, l'autre pour l'éclaireur, soit le flâneur de la ville. Dans la mesure où il s'agit d'une revue de mode, il est naturel que, revêtu du pseudonyme "Ix", ce chroniqueur s'engage de son plein gré à fréquenter l'espace

<sup>29</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.497.



public, se mêler à la foule, et qu'il tente de l'éduquer à sa propre beauté qui ne s'expose pas au Salon, représentant de la convention, mais bien plutôt au théâtre, à "l'Exposition d'ouvrages des Artistes vivants", aux "Ventes de Bibelots" et autres "Exhibitions de l'OEuvre particulière d'un Maître", qui sont autant de représentants de la vie moderne. Mais, ce qui est plus important, c'est qu'à côté de ces endroits publics se trouve juxtaposé "le couteau d'ivoire dans l'ombre que font deux pages jointes d'un volume", bref, l'attribut ou l'emblème du poète et de son lecteur intime. Cela témoigne entre autres que Mallarmé ne se renferme pas du tout dans l'intérieur mais sort activement dans la rue, en se cachant parmi la foule. Ainsi, ces deux solennités, en se complétant, formeront l'essence de la pensée mallarméenne.

En somme, dans les années 1860, l'apparition du grand public et son anonymat, avaient terrorisé le poète comme on l'a déjà vu<sup>30</sup>, alors qu'aux années 1870, Mallarmé — qui a réussi à établir sa résidence à Paris, scène de l'activité littéraire, — a tenté de se glisser parmi eux en revêtant, de son côté aussi, l'anonymat. Ainsi, le poète, s'exaltant à sa nouvelle vie, projette son rêve sur cette ville : il pourrait imprégner son peuple des grâces de la vie moderne, en occupant la position de seuil entre le poète et le public, en rédigeant, non pas ses poèmes, mais le journal de la Mode, sous des noms d'emprunt. Il est certain que ce projet ne contient pas en lui-même de poésie, mais on trouve là quand même le reflet des idées du Mallarmé poète. En fait, si ce monde idéal advenait, il gagnerait sa vie avec sa plume.

Mais malheureusement, il a échoué. Voyons enfin la lettre à François Coppée, datée du 25 janvier 1875, où il s'indigne que quelqu'un l'ait dépouillé de sa revue :

Un mot à la hâte.

J'ai été volé de toute la besogne faite par moi pendant plusieurs mois au *Journal de Modes* où vous aviez été assez charmant pour me permettre de vous reproduire.

Je ne sais au juste entre les mains de qui tombe cette feuille, qui m'a tout l'air de devoir faire de vagues chantages, etc.

Refusez donc à tout prix votre collaboration, gratuite du reste, si une personne inconnue vous demandait la faveur que vous m'avez faite : dépositaire de nom d'amis, j'ai, lors de la cession du journal, interdit naturellement qu'on s'en servît sans moi et je vous prémunis contre toute entreprise mauvaise. Toutefois une



<sup>30</sup> Voir supra, p.79 sq.

ligne de réponse signée de vous me donnerait quelque force, en supposant qu'on veuille passer outre mes précautions<sup>31</sup>.

Le même jour, le poète a écrit le même contenu à Émile Zola<sup>32</sup> et le 29 janvier à Albert Mérat<sup>33</sup>. La colère qu'il montre ici prouve qu'il tenait sérieusement au projet de cette revue de mode. Mais, malgré sa passion, pourquoi a-t-elle fait naufrage ? Jean-Pierre Lecercle allègue deux raisons : son prix élevé et sa banalité. Pour la première, il rappelle que par rapport à *La Mode illustrée*, quasi-institutionnelle et hebdomadaire, "au numéro, elle coûte presque le double : 1Fr 25 contre 75 centimes"<sup>34</sup>. Pour la deuxième, il récuse les chercheurs qui surestiment Mallarmé — entre autres Emilie Noulet pour qui : "Son projet était d'ailleurs plus complet que celui de ses prédécesseurs, [...] Mallarmé a devancé tout cela, qui fait le luxueux snobisme actuel ; dans ce domaine il fut, une fois de plus, inventeur et novateur"<sup>35</sup> - et conclut que la revue mallarméenne ne se démarque en rien d'autres revues contemporains<sup>36</sup>. Même si cette opinion est exagérée, il est vrai qu'en 1874, beaucoup de publications de luxe passaient par des temps difficiles<sup>37</sup>. Dans cette situation, quelle condition amenait une revue au succès ? Selon Jean-Pierre Lecercle, "Toutes ces publications du *high-life* fonctionnement[sic] par conséquent sur un malentendu, et sont en porte-à-faux par rapport à l'évolution du monde de la mode : leur public dont elles représentent le monde « brillant », n'a que faire des patrons et modèles proposés. C'est pourquoi les seules qui arrivent à s'en sortir, sont celles qui, comme *La Revue de la Mode*, mêlent à cette représentation des éléments plus terre à terre, plus « philistins » : les prix d'étoffes au mètre, les adresses des magasins offrant des réductions importantes, les soirées passées à l'aiguille pour réaliser les belles toilettes, et non aux réceptions, etc"<sup>38</sup>. S'il en est ainsi, les mots de Philippe Burty qui explique la cause de l'échec du *Corbeau* sont aussi applicables à *La Dernière Mode* : il "s'amuse pour son propre compte, sans se soucier si le public le suit ou non"<sup>39</sup>. Bref, la revue mallarméenne "la gazette des tables de salon", a été trop chimérique.

<sup>31</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.52.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp.54-5.

<sup>34</sup> Jean-Pierre Lecercle, *op.cit.*, p.31.

<sup>35</sup> Emilie Noulet, *L'oeuvre poetique de Stephane Mallarme*, Droz, 1940, p.185.

<sup>36</sup> Jean-Pierre Lecercle dit que "*La Revue de la Mode* offre à ses lectrices un courrier de la Mode, une poésie, une nouvelle, des menus de la saison, des remèdes aux maux de la vie quotidienne, une chronique théâtrale, une correspondance. *La Mode illustrée* sous-titre : « Les dessins de Mode les plus élégants... Beaux-Arts, Musique, Nouvelle, Chronique, Littérature, etc. » ; *Le Journal des Demoiselles* : « Mode, Beaux-Arts, Théâtre, Economie Domestique... », dans *op.cit.*, p.31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp.26-9.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.29.

<sup>39</sup> Edgar Poe, *op.cit.*, 1994, p.59.



Même après l'échec de *La Dernière Mode*, Mallarmé s'est acharné à poursuivre son activité journalistique. Cette fois-ci, il a tenté de profiter de sa compétence de l'anglais ; en fait, il en est venu à écrire un article régulier pour la rubrique "Gossips" de l'hebdomadaire anglais, *Athenaeum*, de novembre 1875 à avril 1876. Le poète avait parlé de ce projet pour la première fois dans la lettre à Richard Hengist Horne, datée du 10 mars 1875 :

D'ici là et pour nouer des liens de plus serrés entre les deux littératures, n'y aurait-il pas à faire quelque chose de l'idée suivante ? Une lettre sur le mouvement littéraire régulièrement envoyée de Paris chaque semaine (Une lettre ou des notes) et que l'on arrangerait à Londres au gré d'un Magazine, y trouverait-elle place et serait-elle de quelque rapport ? Je vis tout à fait dans le milieu voulu pour qu'aucune chose importante ou simplement curieuse ici ne m'échappe ; et vous pourriez trouver dans les mille révélations ou critiques que je vous adresserais sur les ouvrages et les auteurs du jour le texte d'une très-exacte et très attrayante chronique des lettres et des arts en France<sup>40</sup>.

Ce Mallarmé n'est pas forcément un poète mais plutôt un journaliste. On constate ici que la passion qu'il consacrait à *La Dernière Mode* s'est prolongée. Ces mots : "Je vis tout à fait dans le milieu voulu pour qu'aucune chose importante ou simplement curieuse ici ne m'échappe" attestent entre autres qu'il est tout excité par les possibilités que lui offre sa résidence dans la capitale. On ne sait pas concrètement quel accueil Horne a réservé à ce projet. Mais, Mallarmé a rencontré Arthur O'Shaughnessy qui faisait paraître un article non-signé dans la rubrique "Gossips" de l'*Athenaeum*. Et ils ont décidé du système suivant : d'abord, Mallarmé envoie le texte français ; ensuite, O'Shaughnessy le traduit en anglais et enfin, le laisse à la rédaction. En fait, il a rédigé plusieurs "Literary gossips", "Dramatic gossips" et "Fine-Art gossips" ; toutefois, le problème, c'est que ce journal a choisi parmi les écrits mallarméens et les a arrangés à son idée ; quelques textes sont donc restés inédits. Par conséquent, ce système et l'anonymat des articles ont causé une petite affaire que révèle la lettre à O'Shaughnessy, datée du 20 mars 1876 :

— Ces notes passeront-elles ? j'ai vu que les dernières n'ont pas eu ce destin, ce qui me refroidit naturellement beaucoup vis-à-vis du Journal ; et je ne continue même, cette fois, qu'à cause d'engagements amicaux pris ici : enfin

<sup>40</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.58.



croiriez-vous que j'ai eu des ennuis avec Daudet, qui a pensé, un instant, que la note absurde et défavorable sur Jack venait de moi : rien à faire à l'*Athenaeum*. Mes lettres, cher ami, pour y perdre en régularité, y gagneront en longueur et en liberté d'esprit. Une fois par-ci par-là un Gossip et voilà tout ; pour que notre tentative de cet hiver n'ait pas tout à fait échoué<sup>41</sup>.

Le 12 février 1876, un article anonyme écrit par une autre personne que Mallarmé a malmené le roman de Daudet ; cela a provoqué le mécontentement et le malentendu qui ont embarrassé le poète. Ainsi, la collaboration avec le journal anglais a approché petit à petit de sa fin vers avril 1876. Or, quel est le caractère des articles journalistiques que l'on a vu dans ce chapitre ? On peut en fournir deux : le style est moins obscur que celui de ses poèmes et de ses oeuvres en prose des années 1880 et 1890 ; et ces écrits ont été anonymes, excepté l'*Exposition de Londres — Deuxième saison — de mai à octobre 1872*. Cela relève de sa stratégie pour se mêler au public et pour communiquer avec lui. Toujours hanté par la contradiction entre démocratie et aristocratie, perceptible dans la prose de jeunesse, — *Hérésies artistiques. L'Art pour tous* — le poète essayait-il encore de trouver une issue de ce dilemme dans la foule de Paris ? Pour approfondir cette problématique, voyons l'autre projet pour communiquer avec le grand public ; il s'agit du "très gros mélodrame populaire".

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.109.





## Le mélodrame populaire

C'est dans la lettre à Henri Cazalis datée du 3 Mars 1871 que Mallarmé a parlé pour la première fois de son projet de théâtre populaire. C'était juste après la mort de leur ami proche, Henri Regnault. À cette époque, tout en ayant décidé de quitter Avignon, il n'avait pas encore de grandes perspectives de déménagement à Paris. Rappelons-nous que comme s'il voulait démentir sa tristesse et son inquiétude, le poète a raconté à Cazalis ses projets pour gagner sa vie avec sa plume : parmi ceux-ci, on a déjà vu la traduction des poèmes anglais et l'article sur l'Angleterre dans *l'Illustration*<sup>42</sup>. Le théâtre est en effet un des ceux-ci ; c'est ainsi qu'il dit :

Il y aura encore, (je ne dois pas compter là-dessus,) une perspective de Théâtre. J'ai accueilli un certain nombre de thèmes scéniques, pour un l'an. Je fais un drame, en ce moment, que je crois heureux : trois scènes, en prose gesticulante ; mais c'est *très-raide*<sup>43</sup>.

Un peu moins de deux mois après, le 23 Avril 1871, il écrit de nouveau à Cazalis :

*Pour le moment, je prépare un Drame et un Vaudeville, discréditant aux yeux d'un Public attentif l'Art et la Science pour un nombre possible d'années. Le tour peut être très-bien joué. Et je m'empare de la position. (J'ai voulu te faire sourire. De loin, ce sera ainsi. Ta mine deviendrait plus sérieuse, si nous causions, sur le petit canapé, en fumant.)*<sup>44</sup>

Ce spectacle vise le public. Par ailleurs, ce projet est-il suffisamment réaliste ? Non. Le poète, perdu dans son imagination, rêve simplement de la vie parisienne, qui lui permettrait de conquérir diverses possibilités dans les lettres. Bien entendu, il a conscience qu'il est un peu chimérique. On peut dire effectivement que ces rêves sont une sorte de produit de la fuite du réel qu'a provoqué la répugnance pour la vie en province.

Cinq ans après, le poète qui s'était installé dans la capitale a reparlé de ce projet dans la lettre à Arthur O'Shaughnessy datée du 30 janvier 1876 :

<sup>42</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.496.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.498.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.510.



je prépare tout un théâtre fort vaste (car il est probable que je ne vais plus que faire des drames pendant plusieurs années afin de conquérir la liberté de faire d'autres vers, lyriques)...<sup>45</sup>

On sait qu'il était dégoûté du travail au lycée ; si possible, il l'aurait quitté. Cette lettre montre qu'il considérait ce projet théâtral comme un moyen de s'évader de son métier de professeur d'anglais ; loin de celui-ci, rédiger un drame est une tâche d'écrivain, même s'il s'agit d'une oeuvre populaire. Cela veut dire aussi — il y insiste — qu'il a tenté de "vivre de son art", "en l'abaissant de plusieurs crans"<sup>46</sup>. Tout de suite, il s'est mis à employer l'expression, "mélodrame" ; c'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Arthur O'Saughnessy datée du 6 février :

pour le moment je suis en train de fabriquer le scénario d'un très gros mélodrame, populaire, et ne lâche pas mon travail d'une minute...<sup>47</sup>

Et dans la lettre à Arthur O'Saughnessy datée du 20 mars 1876 :

Mon excuse est que je travaille à un vaste mélodrame populaire qui me prend jusqu'au sommeil...<sup>48</sup>

Étymologiquement, ce mot désigne le drame mêlé de musique : mélos signifiait le chant chez les Grecs. Selon le *Larousse* du 19<sup>e</sup> siècle, "Aujourd'hui, Sorte de tragédie bourgeoise à grands effets, dont l'action est toujours terrible ou violente. Musique exécutée par l'orchestre, et qui est censée exprimer la situation, ou le sentiment des personnages" : c'est qu'il s'agit d'un spectacle où les effets et les gestes emphatiques de l'acteur sont faits pour plaire aux auditeurs qui ne sont pas toujours très cultivés. D'ailleurs, ce spectacle a passé son âge d'or dans la première partie du siècle ; "À partir de 1862, dit Patrick Besnier, le mélodrame si populaire auparavant connut une crise grave et disparut presque — les contraintes de la censure impériale n'y étant pas pour rien. À partir de 1874, une renaissance se produisit, avec *Les Deux Orphelines* d'Adolphe Dennery, mais ce n'était plus le mélodrame romantique"<sup>49</sup>. Cela veut dire en effet que cette expression n'était pas forcément péjorative comme aujourd'hui et

<sup>45</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* II, *op.cit.*, 1965, p.101.

<sup>46</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.585.

<sup>47</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* II, *op.cit.*, 1965, p.103.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.108.

<sup>49</sup> Patrick Besnier, "La fantôme du théâtre. Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé et le mélodrame" in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Hermann, 1999, p.296.



avait diverses connotations à cette époque : c'est un genre usé, mais attendant sa renaissance qui permettrait aux écrivains des oeuvres capables d'attirer le grand public, apparu dans les années 1860.

Il paraît certain que ce projet théâtral a été conçu au début comme un expédient, un moyen de se libérer financièrement<sup>50</sup>. Et pourtant, à mesure que le travail évoluait, Mallarmé est devenu plus en plus sérieux. C'est ainsi qu'il dit dans la lettre à Mrs Sarah Helen Whitman datée du 18 et 28 mai 1877 :

Vous voulez bien me demander où en est mon travail dramatique ; il avance, quant à moi, du moins ; mais la grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de montrer aucun résultat extérieur. Trop ambitieux, ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que l'oeuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément ; mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris. [...] il me faut la solitude absolue pour mener à bonne fin mon vaste labeur théâtral, et même (je dirai) me faire oublier ici pendant une année ou deux, afin de reparaître, mes trois drames en mains, absolument comme un homme inconnu ou nouveau ; si bien que je perds volontairement de l'influence que je puis avoir chez les éditeurs et sur les journaux, au point de vue quotidien.

Je cherche, *pour tout concilier*, au loin, comme en Amérique, quelque travail de journalisme, anonyme, une chronique parisienne, même dans une publication peu importante mais payant un peu...<sup>51</sup>

Rappelons-nous ici qu'en 1876, il a insisté dans la lettre à Anatole France sur "la pureté des genres", ou le théâtre pur<sup>52</sup>. Celui-ci n'est-il donc pas un peu contradictoire avec ces mots : "c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène : drame magique, populaire et lyrique" ? Si ce qui était en question tout au début de ce projet avait été le moyen de se libérer financièrement, cette oeuvre serait restée un simple drame se destinant à plaire au grand public qui aurait pu apporter de l'argent et la scène aurait dû se limiter à l'intérieur du théâtre. Mais, son ambition s'est élargie ; des genres divers se sont mêlés ; Paris entier est devenu une scène théâtrale. D'ailleurs, faisons

<sup>50</sup> Le 22 janvier 1876, *Le Nouveau Monde* de Villiers a obtenu le deuxième prix au concours Michaëlis. Patrick Besnier note son influence sur Mallarmé : "Il paraît évident que le succès de Villiers, les deux mille francs touchés et les promesses de représentation, tout cela incita à tenter lui aussi sa chance au théâtre, à agiter à son tour la funèbre draperie des faiseurs de mélodrames." Patrick Besnier *op.cit.*, Hermann, 1999, p.309.

<sup>51</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II, op.cit.*, 1965, p.151.



attention au fait qu'il parle du thème de la résurrection, répété depuis la fin des années 1860 : d'abord, le poète souffrant dans la crise spirituelle a ressuscité devant le ciel et la mer azures de Nice à Pâques 1866 ; puis, à la mort d'Henri Regnault en 1871, il a surmonté sa tristesse à l'aide de l'idée que son ami, en s'incarnant dans leurs écrits, "revivra beaucoup avec nous deux[Cazalis et Mallarmé]"<sup>53</sup> ; cette fois-ci, il veut se cacher du monde français et reparaître, un ou deux ans après, "comme un homme inconnu ou nouveau". Et notons aussi que les allusions épistolaires étaient toujours faites à des correspondants étrangers et qu'il tient sans cesse au "journalisme, anonyme". On peut remarquer en effet l'affinité entre ces deux notions : il s'agit de la mort et l'anonymat, soit de la disparition et de l'impersonnalité : bref, la résurrection après être mort ou la réapparition après avoir revêtu l'anonymat lui laissent la "clef de pierreries de [sa] dernière Casette spirituelle"<sup>54</sup>, ou le secret de sa poétique. Étant donné l'importance de cette problématique dans la poétique mallarméenne, on comprend tout de suite combien le poète était sérieux pour ce projet. C'est ainsi que sept mois plus tard, il dit à Arthur O'Shaughnessy dans la lettre datée du 28 décembre 1877 :

j'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le peuple souverain comme ne le fut jamais empereur de Rome ou prince d'Asie. Tel est le but ; c'est roide : il faut du temps. Vous rappelez-vous Léona Dare (aux Folies-Bergère) ? Elle a sa place en ce spectacle<sup>55</sup>.

Quel est ce "Théâtre nouveau qui se prépare en France" ? S'agit-il de l'Exposition universelle de Paris qui sera organisée en 1889, ou du mélodrame renaissant à partir de 1874 ? Mais, malheureusement, on ne sait pas exactement ce que c'est ; cela aurait pu nous fournir des renseignements sur ce projet. Quoi qu'il en soit, la mention de la vraie belle et gymnaste, Léona Dare, qui avait du succès à l'époque, atteste que le poète ne se forge pas absolument des chimères et qu'il a une idée concrète dans l'esprit. En fait, il a envie de marcher parallèlement à la France contemporaine qui prépare un Théâtre nouveau ; autrement dit, il veut prendre un bain de la ville de Paris, représentant le peuple que le poète considère comme "souverain" !

<sup>52</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.555.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.509.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.312.

<sup>55</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.159.



Ce projet ne s'est pas cependant réalisé ; aucun manuscrit n'a été retrouvé non plus. Il paraît certain que le projet de théâtre se transformera aux cours des années 1880 et 1890 en celui du *Livre* bien connu des mallarméens, qui était inédit pendant sa vie et dont nous ne connaissons que les brouillons. Bien que les articles sur le théâtre, *Richard Wagner rêverie d' un poète français*, *Crayonné au Théâtre*, *Offices*, etc., montrent l'intérêt du poète pour ce genre, aucune oeuvre dramatique n'a jamais atteint la scène, à l'exception du théâtre de Valvins. Ce spectacle a été organisé par Mallarmé les étés 1881 et 1882 avec sa fille Geneviève, et Paul et Victor Margueritte dont le poète évoquera le *Pierrot Assassin de sa Femme* dans l'article, *Mimique* ; le public était les paysans voisins, ses proches et sa famille.

En résumé, le théâtre rêvé dans les années 1870 aurait apporté au poète le lien heureux entre lui et son peuple ; autrement dit, revêtant l'anonymat, armé du style journalistique, il tente de se mêler à la foule évoluant sur la scène de Paris. Or, le dédain contre le public exprimé dans l'oeuvre de sa jeunesse, *Hérésies artistiques*. *L'Art pour tous*, a-t-il complètement disparu ? Non. Malgré tout, il garde toujours son côté élitiste. Pour le constater, voyons l'anecdote de *l'Improvisation du Faune*.

\*

En juillet 1875, le comité du troisième Parnasse contemporain a refusé son *Faune*. Léon Dierx, Léon Cladel et Catulle Mendès ont protesté contre cette décision et réclamé le retour de leurs vers. Lemerre leur a proposé de publier l'oeuvre mallarméenne avec une note expliquant le refus par le comité et le soutien de ses amis. Mendès l'a accepté sous condition de rendre les noms des jurys public. L'éditeur a répondu en n'admettant de le rétablir qu'avec la seule note : "Le comité formé par l'éditeur n'a pas admis le poème de M. Mallarmé ; mais à la prière de plusieurs poètes, amis de l'auteur, l'éditeur a consenti à publier ce poème. Il prend le public pour juge"<sup>56</sup>. De son côté, Mallarmé a écrit à Lemerre, le 22 octobre 1875 :

Mendès m'apprend que vous le priez de me prévenir d'un moyen-terme consenti amicalement pour régler la question pendante de mes vers ; et je vous remercie très sincèrement. Votre attitude m'avait peiné. Malheureusement il m'est impossible d'accepter cela sans faire le difficile, vous allez le comprendre tout de suite : bienveillante, une note ferait à mon poème une réclame dont je ne

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.76.



voudrais pas ; et serait, dans le cas contraire, une invite trop claire à la critique, ce que vous ne voudriez pas non plus. Or quelque impartiale qu'affecte d'être la teneur de cette note, l'effet, croyez-le, m'en est défavorable, si elle annonce aux journaux le refus de mon envoi par un jury qui, point nommé, peut paraître compétent ; et fait, en raison de la démarche d'amis simplement, appel au jugement d'un public qui ne lira rien ou ignore de quoi il s'agit<sup>57</sup>.

En un mot, le poète se méfie de la compétence du public : il considère que ses lecteurs ne sont pas capables de juger correctement la signification de cette affaire et surtout la valeur de son poème. Autrement dit, il se résigne au malentendu commis par la plupart de ses contemporains. S'il en est ainsi, pourquoi insiste-t-il sur le journalisme destiné au grand public ? Qu'espère-t-il ? Et que signifie ce public pour le poète ? Pour répondre à ces questions, voyons les mots de l'article, *The Impressionistes and Edouard Manet*, apparu dans *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio* en 1876 : il s'agit de l'article dont le poète a envoyé le manuscrit français, perdu pour nous, qui a été traduit en anglais en vue d'une publication par cette revue :

Bye and bye, if he continues to paint long enough, and to educate the public eye — as yet veiled by conventionality — if that public will then consent to see the true beauties of the people, healthy and solid as they are, the graces which exist in the bourgeoisie will then be recognised and taken as worthy models in art, and then will come the time of peace. As yet it is but one of the struggle — a struggle to render those truths in nature which for her are eternal, but which are as yet for the multitude but new.

Un de ces jours, s'il continue à peindre assez longtemps, et à éduquer l'oeil du public — encore voilé par les conventions — , si ce public veut donc consentir à voir les vraies beautés du peuple, telles qu'elles sont, saines et solides, les grâces que recèle la bourgeoisie seront enfin reconnues et adoptées comme de dignes modèles de l'art, et alors viendra le temps de la paix. Pour l'heure, c'est encore un temps de lutte — une lutte pour rendre dans la nature ces vérités qui pour elle sont éternelles, mais qui ne sont encore que nouvelles pour la multitude<sup>58</sup>.

C'est qu'il y a "la beauté vraie des gens" ; pourtant, elle est enfouie dans l'oubli de la convention, le public lui-même ne parvient pas à reconnaître la présence de cette

---

<sup>57</sup> *Ibid.*



vérité. C'est pour cela que le poète souligne l'importance d'éduquer l'oeil des gens ; il espère qu'un jour, le public découvrira ses propres grâces en même temps que "ces vérités dans la nature". On peut donc dire que ce que le poète met en cause, c'est le public à venir, qui évoque, bien entendu, l'expression wagnérienne, "la musique à venir".

Ainsi, la contradiction entre démocratie et aristocratie, apparue dans ses écrits de jeunesse, entre autres dans les *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, reste entièrement dans l'esprit du poète même dans les années 1870, mais plus affinée. Elle aboutira à l'idée déclarée dans la conférence à Oxford et Cambridge en 1894 sur *La Musique et les Lettres* :

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier<sup>58</sup>.

Cela veut dire que Mallarmé a deux visages : l'un pour le grand public, l'autre pour le lettré.

---

<sup>58</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.451.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.69.



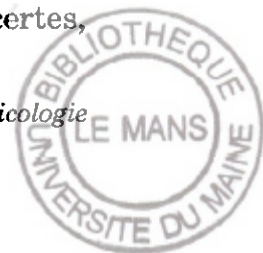
## Mallarmé et la "Musique absolue"

### 1, Les concerts pour le grand public

Jules Étienne Padeloup(1819-1881) a fondé en 1851 la Société des Jeunes Artistes qui donnait des concerts Salle Hertz ; le 27 octobre 1861, il a inauguré les Concerts populaires de Musique Classique au Cirque d'Hiver du boulevard des Filles-du-Calvaire avec le soutien du Baron Haussmann<sup>60</sup>. Cette salle de concert n'avait pas de sièges confortables ni une très bonne acoustique ; elle pouvait contenir cependant environs cinq mille personnes. À la différence des spectacles à l'Opéra et surtout de la Société des concerts du Conservatoire d'Habeneck dont les abonnés se limitaient à une simple minorité du beau monde, la caractéristique des Concerts populaires consiste en ceci qu'ils ont donné la chance de jouir de la musique instrumentale à plus de gens, issus des classes modestes ; car la grande salle du Cirque d'Hiver a permis de baisser le prix du billet, ce qui a favorisé l'accès du grand public aux concerts. Cela veut dire que l'auditoire français, qui dans l'ensemble n'était pas très cultivé, a commencé à se familiariser avec l'idée de "musique absolue", tout en ignorant ce terme. En fait, l'exécution de l'orchestre a enthousiasmé près de cinq mille personnes. C'est ce qu'Hector Berlioz nous transmet dans le feuilleton du *Journal des Débats*, daté du 12 novembre 1861 :

Monsieur Padeloup vient d'avoir une idée hardie dont le succès peu vraisemblable a dépassé toutes ses espérances. Il a voulu savoir quel serait l'effet produit par les oeuvres des maîtres sur un auditoire à peu près inculte comme celui qui fréquente le théâtre des boulevards. En conséquence, à ses risques et périls, il a loué le Cirque Napoléon. On y a élevé une estrade pouvant contenir une centaine de musiciens, et là, il donne les dimanches, à deux heures, des concerts populaires à bas prix, dans lesquels on entend exclusivement les chefs-d'oeuvres de Beethoven, de Mozart, de Weber, de Mendelssohn, enfin de la grande musique instrumentale de style. La foule y est accourue avec empressement, avec passion même. Et l'on ne saurait avant d'en avoir été le témoin, se faire une idée du bonheur avec lequel ces quatre ou cinq mille auditeurs écoutent ces ouvertures, ces symphonies dont ils ne peuvent, certes,

<sup>60</sup> Voir Élisabeth Bernard, "Jules Padeloup et les Concerts Populaires", dans la *Revue de Musicologie*





apprécier la valeur réelle, mais dont les grandes pensées et la forme les frappent d'étonnement et excitent en eux de véritables transports.<sup>61</sup>

Le protagoniste est la foule, pas forcément très cultivée. Elle a été impressionnée par la musique instrumentale, sans savoir exactement quelle était "la valeur réelle" de sa splendeur. Ce succès est dû vraiment à la sublimité de cette musique. On trouve aussi ces mots dans la *Revue et Gazette musicale* :

Cette séance était l'inauguration d'une nouvelle espèce de concerts, fondés par Monsieur Padeloup, et dont l'effet a peut-être dépassé les espérances mêmes du fondateur. Ici, l'ordre naturel des choses était renversé : ce qu'on avait à juger, c'était, non les artistes et la musique, mais le public. Il s'agissait de savoir si le grand nombre serait du même avis que le petit : si les chefs-d'oeuvres les plus vastes et les plus élevés seraient compris d'une multitude qui n'avait jamais pu en approcher.<sup>62</sup>

Rappelons-nous qu'en 1863, le *Petit Journal*, presse populaire, est entré sur la scène de l'histoire du journalisme français<sup>63</sup> : il s'agit de l'apparition du nouveau public, de masse et anonyme. À la même époque s'est fait jour la "nouvelle espèce de concerts", où les ignorants se rassemblaient autour de la musique instrumentale. Mais, ce qui est intéressant ici, c'est le fait qu'à la différence de la nouvelle presse, représentée par le *Petit Journal* qui consacrait beaucoup de colonnes aux faits divers et au roman-feuilleton, c'est-à-dire à de simples amusements pour contenter ses lecteurs, l'orchestre de Padeloup a offert à ses auditeurs dont la plupart étaient incultes, l'occasion de jouir d'authentiques chefs-d'oeuvre. Ce public ne lisait pas la poésie de Victor Hugo, ne s'intéressait guère aux discours politiques et ne se rendaient jamais au théâtre pour goûter la tragédie classique ; il préférait fréquenter le théâtre des boulevards et se divertir au vaudeville. Néanmoins, il aimait écouter les symphonies allemandes que représentait Beethoven, apprécié dans la première moitié du 19e siècle en France surtout par les soi-disant innovateurs de l'intelligentsia comme Honoré de Balzac. Comme on l'a déjà vu, ce public raffolait de ce compositeur et le considérait comme l'Artiste moderne, en raison du fait que sa musique était belle en même temps que laide<sup>64</sup>. Ce qui est mis en question ici, c'est l'oxymore, soit

---

No. 2, Paris, Société française de Musicologie, 1971, pp.150-178.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.151.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.150.

<sup>63</sup> Voir supra, pp.104-7.

<sup>64</sup> Voir supra, pp.28-33.



l'expression contradictoire, qui qualifie la musique : il s'agit du sublime dans la musique. Même pour les concerts de Padeloup, un critique nous transmet ces mots dans *l'Art Musical* :

On a dit que les mots populaire et classique hurlaient de se trouver accouplés ; Monsieur Padeloup a fait une chose toute simple : il a mis la musique classique, c'est-à-dire la plus belle du monde qui se puisse entendre, à la portée de tout le monde.

Quelle révolution cela suppose dans les goûts de la nation ? et quoi, le français né malin, qui créa le vaudeville et dont l'oreille paresseuse ne pouvait percevoir quatre notes d'un vieux frelon sans le secours d'une rime aiguillée, en est venu jusqu'à comprendre une symphonie de Beethoven ? <sup>65</sup>

La musique "classique" devenue "populaire", tel est l'oxymore incarné par cet orchestre. Son succès a dépassé non seulement "les espérances mêmes du fondateur", mais aussi les prévisions des critiques ; car ceux-ci avaient pensé que les symphonies allemandes allaient obtenir un simple succès d'estime. C'est pour cela que les sentiments des élites, témoins de l'enthousiasme des spectateurs du Cirque d'Hiver, étaient compliqués : on peut dire encore que certains d'entre eux n'étaient pas très contents du succès de Padeloup ; car ils ont pensé que des ignorants envahissaient ainsi le domaine des Beaux-Arts, endroit réservé aux gens raffinés, au beau monde ; autrement dit, ceux qui se considéraient comme les vrais mélomanes ont craint de voir des auditeurs incultes usurper leurs privilèges.

Ce qui est important ici, c'est la caractéristique de "musique absolue": c'est le fait que dans cette musique, la facilité et la difficulté coexistent. Elle est énigmatique, en cela qu'au travers de la sonorité instrumentale, l'Absolu doit se laisser entrevoir, tandis qu'elle est accessible à tout le monde, dans la mesure où ce n'est pas la peine de comprendre l'explication compliquée du texte ou du programme avant d'aller au concert, ni de connaître les conventions au théâtre ; ce qu'il faut faire au concert, c'est simplement de goûter l'harmonie des instruments en marquant le rythme avec le corps. Grâce à cette facilité apparente, la culture élevée et noble a gagné une grande popularité : les mélomanes avaient pensé que cela aurait été tout à fait contradictoire, donc impossible. Les artistes que tracassait l'incompréhension du public ont éprouvé un sentiment d'espoir en même temps que de jalousie : le phénomène du succès populaire d'oeuvres qu'ils avaient considérées comme limitées aux initiés les a fait à

---

<sup>65</sup> Elisabeth Bernard, *op.cit.*, p.169.



leur tour rêver au succès ; en fait, la réalité a toujours trahi leur attente ; ne pouvant tourner leur plainte contre les compositeurs comme Beethoven ou Mozart qu'ils respectaient, ils ont médité de la foule. On peut retrouver là encore le reflet de l'idée de révolution : tout en rêvant de l'amélioration radicale de la condition sociale, le peuple affronte la réalité qui le désespère. Bref, l'accessibilité apparente soutenue par l'obscurité cachée est l'avantage le plus important de la "musique absolue", grâce auquel beaucoup de gens incultes se sont rassemblés dans la salle de concerts et sont parvenus à jouir des symphonies.

En 1871, un autre chef d'orchestre, Édouard Colonne (1838-1910) a fondé le Concert national, qui est devenu l'association des concerts Colonne en 1873. Il choisissait des morceaux extraits des compositeurs français, comme Berlioz, Bizet, Debussy et Ravel plus que les deux autres chefs d'orchestre, Padeloup et Lamoureux. Toujours est-il que les concerts de musique instrumentale sont devenus à la mode dans la vie parisienne ; entre autres le public des classes modestes les soutenait. En somme, la "musique absolue" a été accueillie par les petites gens médiocres qui ne connaissaient pas ce terme et n'ont jamais cherché à comprendre cette idée.

## 2, La réception de l'idée de "musique absolue" par Mallarmé dans les années 1870

Mallarmé s'installe à Paris en 1871. Comme on l'a déjà vu, il sort souvent dans l'espace public pour prendre un bain de public : en se mêlant à la foule, il tente d'éduquer les gens à la beauté qu'ils portent enfouie dans l'oubli de la convention<sup>66</sup>. Par exemple, il est allé à Londres pour voir directement l'Exposition Internationale ; il a demandé à l'administrateur du théâtre une invitation à rédiger les comptes-rendus pour sa *Dernière Mode* ; il a préparé lui-même un mélodrame populaire, qui ne se réalisera jamais. Comment ce Mallarmé-là a-t-il trouvé les concerts ouverts au grand public ? N'est-t-il pas parvenu à connaître la puissance de la musique symphonique ? Si. C'est ainsi qu'il dit dans la rubrique, "Chronique de Paris" de la 7<sup>e</sup> livraison de *La Dernière Mode* :

Âgée à peine d'un siècle, la Musique aujourd'hui règne sur toute âme : culte pour plusieurs d'entre vous, éprises, et pour d'autres plaisir, elle a des catéchumènes et des dilettantes. Son prodigieux avantage est d'émouvoir par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole, très profondément, les rêveries les plus subtiles ou les plus grandioses ; et encore d'autoriser qui l'écoute à fixer

---

<sup>66</sup> Voir supra, p.273 sq.



longtemps sur un point du plafond dénué même de peinture, le regard, en ouvrant une bouche heureuse de s'épanouir à son silence ordinaire. Toute l'existence mondaine est là : cacher les belles émotions supérieures pour lesquelles l'imagination est faite, et même souvent feindre de les avoir. Qui oserait se plaindre que, Muse incorporelle, toute de sons et de frissons, cette déité, la Musique, non, cette nue, douée de la pénétration d'un adorable fléau, envahisse maintenant un à un les théâtres : puisqu'elle évoque autour de ces foyers mondains de sa gloire, dans les loges, au balcon, vivants ! les types les plus merveilleux et les exemplaires les plus parés de la beauté féminine ?<sup>67</sup>

Mallarmé constate que l'avantage de la Musique est d'émouvoir les âmes humaines "par des artifices que l'on veut croire interdits à la parole", et que les auditeurs l'écoutent "à fixer longtemps sur un point du plafond dénué même de peinture, le regard" ; d'ailleurs, il allégorise la Musique par "Muse incorporelle, toute de sons et de frissons" et par "cette nue, douée de la pénétration d'un adorable fléau" ; cela veut dire que ce qui est mis en valeur ici, c'est "la musique absolue". Bien qu'il ne connaisse pas ce terme, il saisit exactement le sens de cette idée et sa caractéristique : les mots "culte pour plusieurs d'entre vous, éprises" indiquent qu'il sait la puissance religieuse qu'a la sonorité instrumentale ; on peut dire que l'expression "âgée à peine d'un siècle, la Musique", anticipe les remarques de C. Dahlhaus en 1978 : "Que le concept de musique absolue [...] provienne du romantisme allemand et que son pathos (l'association d'une musique « détachée » de textes, de programmes et de fonctions, avec l'expression ou le pressentiment de « l'absolu ») soit irrigué par la poésie et la philosophie allemandes autour de 1800"<sup>68</sup> ; et "ce qui peut aller de soi aujourd'hui, comme étant inscrit en somme dans la nature même de la chose, à savoir que la musique est un phénomène sonore et rien d'autre, et qu'un texte relève par conséquent de catégories extra-musicales, se révèle comme un théorème historiquement daté, à peine plus vieux de deux siècles"<sup>69</sup>. En plus, ces mots dans la même rubrique :

La chance (ô mes chers amis, les compositeurs) serait que le Châtelet de M. Fischer rencontrât, pour s'affirmer, une des partitions déjà magistralement enfouies sous de la poussière et parmi votre découragement : et qu'une autre

<sup>67</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.621-2.

<sup>68</sup> Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, p.13.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp.14-5.



partition, confinée au chef d'orchestre Colonne, comme celle-là au chef d'orchestre Maton, surgît pour consacrer le troisième Opéra parisien.<sup>70</sup>

signifient entre autres qu'il connaît bien la présence des concerts symphoniques, ouverts au grand public à Paris.

Il ne s'intéresse pas trop cependant à la musique à cette époque ; en effet, il ne fréquente pas les concerts. D'ailleurs, il ne doute aucunement de la prédominance de la poésie sur la musique ; c'est ainsi qu'il conclut à la fin de cette rubrique :

Y a-t-il plus de trois ou quatre pièces littéraires par année ? moi qui [...] ne connais [...] peut-être [...] qu'une seule grande comédie [...], *Tragaladabas*, par Auguste Vacquerie ! [...] Quelle musique dans ces quatre actes, exquise, rêveuse ou brillante, pour peu que l'une de vous, Mesdames, veuille, le piano fermé, ouïr, au rythme seul des vers, la passion, animant leur dialogue, s'en dégager ! Les feuillets blancs et discrets du tome attirent un poète, habitué à l'émoi des représentations orageuses ; tel autre demande avant tout les murmures amis d'un salon : c'était un chant aussi, et par la sonorité des syllabes et les entrelacs formés avec la mélodie de sentiment...<sup>71</sup>

Cette musique ne désigne pas la sonorité instrumentale, mais "la musique du vers". Cela permet de dire qu'en décembre 1874, l'idée de musique que le poète développera dans ses prochains articles est quasi mûre ; mais il insiste surtout sur la prédominance de la poésie dans toute sa vie. Il est vrai que les concerts de musique instrumentale deviennent plus en plus populaires ; pourtant elle ne constitue pas encore une grande menace pour le poète ; et il reste beaucoup de gens pour lesquels la symphonie est toujours énigmatique. Par exemple, G. de Saint-Valry à qui Mallarmé avait adressé un exemplaire du *Faune* l'a remercié dans la lettre datée du 21 avril 1776, en disant :

Vous avez bien voulu me faire présent du très curieux bijou poétique et typographique qui résulte de la combinaison de vos vers, des vignettes de Manet et de l'impression de votre artistique éditeur. [...] permettez moi aujourd'hui de ne vous parler que de l'extérieur et pour ainsi dire, du matériel de votre élégant opuscule. voué comme je le suis, par inclination et par état à la prose, à la critique, à la froide analyse des idées, ce n'est jamais sans une certaine

<sup>70</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.622.



inquiétude, sans une certaine terreur de mon incompetence, que j'aborde une oeuvre de poésie transcendante dans laquelle j'entrevois que beaucoup de choses doivent m'échapper au premier aspect. j'ai éprouvé pareille impression en écoutant certaines symphonies de la dernière musique allemande.<sup>72</sup>

Gaston Souillard de Saint-Valry (1821-1881) a collaboré à la publication de la *Correspondance de Napoléon 1er* et a été rédacteur au *Pays* et à la *Patrie*. Ce qu'il dit ici est très simple : il accorde ses louanges au "matériel", forme, reliure ou estampes de Manet mais il ne parvient pas à comprendre le contenu de la poésie mallarméenne. Mais, ce qui est important pour nous, c'est que ce bénéficiaire se sert de la métaphore de la musique pour parler de l'obscurité d'une oeuvre poétique. En fait, sauf chez ses proches, la réception de cette oeuvre n'a pas été très favorable, surtout dans les journaux ; rappelons-nous en effet le mot de Mallarmé dans la lettre à Algernon Charles Swinburne datée du 10 mai 1876 : "l'Après-midi d'un Faune : ce rien a le don d'exaspérer la presse française en ce moment, j'ignore pourquoi"<sup>73</sup>. D'ailleurs, bien que grâce aux efforts de Padeloup et de Colonne, les concerts ouverts au grand public aient obtenu une popularité de plus en plus grande, a persisté la connotation que la symphonie allemande était obscure ; les gens sensés prenaient donc leurs distances à l'égard de cette musique ; on peut même dire qu'aux yeux de la minorité du beau monde douée de bon sens, il fallait être un peu pervers pour fréquenter ces salles.

Bref, à partir des années 1860, les concerts de musique instrumentale sont devenus à la dernière mode dans la vie parisienne ; les symphonies se sont trouvées à la portée de plus de gens, y compris du bas peuple inculte. Ce succès a été le mérite des chefs d'orchestre, Padeloup et Colonne. Mallarmé connaissait bien ce nouveau phénomène citadin ; d'ailleurs, il saisissait le sens et la caractéristique de l'idée de "musique absolue" tout en ignorant cette expression. Il ne craignait pas trop cependant que la musique envahisse le territoire de la poésie. Il est resté quand même assez de personnes cultivées qui considéraient la symphonie allemande comme synonyme d'énigme ou d'obscurité.

### 3, L'arabesque et la Musique

Il paraît évident que la révélation de la musique wagnérienne du 4 avril 1885 au concert Lamoureux est moins importante que l'a prétendu Dujardin. Il n'en demeure

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 624-5.

<sup>72</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance IV*, Gallimard, 1973, p.593.

<sup>73</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance II*, *op.cit.*, 1965, p.115.



pas moins qu'un fait certain : c'est qu'à partir de cette date, Mallarmé a commencé à fréquenter les concerts dominicaux de la musique instrumentale. En fait, dans la mesure où il tient la musique pour "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots"<sup>74</sup>, ce qui est mis ici en avant, c'est bien sûr la "musique absolue", bien qu'il ne connaisse pas cette expression, ni le nom de Hanslick. Comparons donc l'idée de Mallarmé et celle de ce musicologue, en voyant comment le poète a reçu cette idée.

Paul Valéry a appelé "Poésie absolue" la "Poésie pure" mallarméenne<sup>75</sup>, et on dit souvent que ces termes, le Pur ou l'Absolu, sont intimement liés à la musique. Par exemple, dans sa thèse en 1959 : *Mallarmé et la Musique*, Suzanne Bernard, non pas en se référant au texte de Mallarmé, mais plutôt en exploitant celui de Valéry, souligne la ressemblance entre la musique et l'architecture ; c'est que la vertu de ces deux arts qu'elle considère comme "non représentatifs", s'explique par l'idée qu'une oeuvre n'a pas d'objet ni de référent à imiter dans le monde extérieur, mais est constituée des formes et des matières mises en rapport ou enchaînées purement à l'intérieur d'elle-même<sup>76</sup>. D'ailleurs, cette ressemblance continue à être utilisée par des chercheurs mallarméens<sup>77</sup>.

Valéry, lui aussi, a insisté sur la ressemblance de ces deux arts<sup>78</sup> ; bien entendu, le fameux Livre dont Mallarmé a rêvé toute sa vie serait aussi architectural<sup>79</sup> ; et de plus, il n'est pas vrai qu'il n'a jamais employé la comparaison entre la musique et l'architecture : par exemple, en 1888 dans "Scolie" sur *Les poèmes d'Edgar Poe*<sup>80</sup>. Il

<sup>74</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.236.

<sup>75</sup> Cf. Paul Valéry, "Calepin d'un poète", *Oeuvres*, tome I, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1957, pp.1457-8.

<sup>76</sup> Suzanne Bernard, *Mallarmé et la Musique*, Nizet, 1959, p.44.

<sup>77</sup> Serge Meitinger, "Mallarmé et la musique", notice pour le *Dictionnaire de la Musique au XIX siècle* sous la direction de J.-M. Fauquet, Fayard, à paraître. Je remercie Monsieur Meitinger qui m'a montré le manuscrit; Ivanka Stoianova, "La musique et Mallarmé", in *Mallarmé 1842-1898*,

Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1998, p. 132; Jany Berretti, "La prose réconciliée : Mallarmé architecte et musicien", *la licorne*, Numéro 45 "Mallarmé et la prose", UFR Langues et Littératures, Poitiers, 1998, pp.24-5.

<sup>78</sup> Cf. Paul Valéry, "Eupalinos ou l'Architecte", *Oeuvres*, tome II, « Bibl. de la Pléiade », 1960, pp.103-6 ; *ibid.*, "Histoire d'Amphion", pp.1278-9.

<sup>79</sup> Voir Lettre à Paul Verlaine le 16 Novembre 1885 : "j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grande Œuvre. Quoi? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hazard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies", Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, pp.585-6.

<sup>80</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.772 : "Ses facultés d'architecte et de musicien, les mêmes en l'homme de génie, Poe, dans un pays qui n'avait pas à proprement parler de scène, les rabattit, si je puis parler ainsi, sur la poésie lyrique, fille avérée de la seule inspiration." Voir aussi Lettre à Gustave Kahn, inventeur du vers libre: "*Premiers Poèmes*, en quoi vous avez agi si heureusement que de réunir une magnificence et le délice jusqu'alors épars : comme cela se groupe et se construit à la manière des architectures mobiles musicales, toutes les probabilités que contient une riche substance de rêve tour à tour s'érigeant, illuminant et souriant." ([Mercredi 22] Septembre 1897, Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.634) Dans une autre lettre à Gustave Kahn, il écrit : "Il en ressort ce point de vue neuf que quiconque musicalement organisé peut, en écoutant



faut, cependant, constater une distance entre les deux poètes : c'est que le discours de Mallarmé n'est pas plus limpide que celui de Valéry, et on trouve cette comparaison moins chez le premier que chez le second. Mais, Mallarmé, plutôt qu'à l'architecture en général, recourt pour la Musique à l'image de l'arabesque. L'arabesque est d'abord l'adjectif d'un substantif : arabe ; puis signifie comme substantif un art plastique formé de feuillages et de fleurs entrelacés chez les musulmans, chez qui est interdit la représentation du corps humain, pour cause d'interdit religieux. Selon le *Larousse* du 19<sup>e</sup> siècle, on voit que les figures de l'arabesque se comprenaient comme un art qui, ne respectant aucune vraisemblance picturale avec la nature, existe seulement dans le domaine de l'imagination. D'ailleurs, les musicologues savent que la comparaison de la musique avec l'arabesque, est inséparable d'Eduard Hanslick.

#### a) L'arabesque chez Hanslick

Comme on l'a déjà vu, l'idée de Hanslick consiste à rechercher le beau non pas dans ce qu'on appelle "l'extérieur", mais dans "l'intérieur" d'une oeuvre musicale, ou sa forme qui ne décrit ni ne représente rien d'autre qu'elle-même ; une telle idée a amené Hanslick jusqu'à la comparaison entre la Musique et l'architecture :

Si maintenant nous plaçons la musique en regard de ces arts, nous reconnaissons qu'elle ne trouve nulle part un modèle ni une matière pour ses oeuvres.

Il n'y a pas de beau naturel pour la musique.

La différence, à ce point de vue, entre elle et les autres arts (dont il faut cependant excepter l'architecture, à laquelle la nature ne fournit aucun type), est profonde et fertile en conséquences.

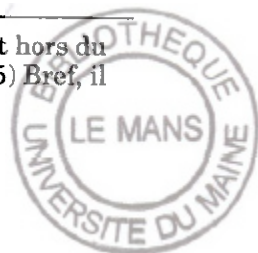
C'est en quelque sorte une copie continue que la création du peintre et du poète, tandis que la nature n'offre rien à copier en musique...<sup>81</sup>

Il a considéré la musique et l'architecture comme arts "non représentatifs" qui transcendent la peinture ou la poésie ; cette idée rappelle la thèse de Suzanne Bernard. Cette comparaison n'était pas, cependant, une invention originale de Hanslick :

---

l'arabesque spéciale qui le commande et s'il arrive à la noter, se faire une métrique à part soi et hors du type général (devenu monument public quant à notre ville.)" (Mardi 8[7] Juin 1887, *ibid.*, p.595) Bref, il a qualifié souvent ce poète de musical.

<sup>81</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, p. 51.





L'analogie qui rapproche la musique de l'architecture a été mille fois indiquée dans les ouvrages d'esthétique.<sup>82</sup>

Bref, on avait discuté déjà de ces deux arts mille fois avant 1854. Pour Hanslick, la musique n'est pas une simple architecture, mais "pas autre chose que des formes sonores en mouvement"<sup>83</sup>. C'est que la forme musicale n'est jamais un édifice fixé, mais comme un corps vivant qui bouge par ses propres forces ; selon Hanslick, elle n'est donc pas ce qui est simplement opposé au contenu, ni vide :

L'idée de forme est réalisée en musique d'une façon toute spéciale. Les formes sonores ne sont pas vides, mais parfaitement remplies ; elles ne sauraient s'assimiler à de simples lignes bornant un espace ; elles sont l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa corporification.<sup>84</sup>

L'idée que la forme musicale est parfaitement remplie en tant que "l'esprit qui prend corps et tire de lui-même sa corporification", l'a amené jusqu'à la comparaison de la musique, non pas avec l'architecture, mais avec l'arabesque :

La manière dont la musique peut nous offrir de belles formes sans avoir pour sujet un sentiment déterminé, trouve une analogie et une démonstration frappantes dans une branche de la sculpture d'ornement : l'arabesque. Là, on voit des lignes qui paraissent vibrer, tantôt se rapprochant insensiblement, tantôt s'éloignant et se relevant d'un bond hardi, se quittant, se retrouvant, se correspondant dans de grands et de petits arcs, infinies à ce qu'il semble, mais toujours parfaitement coordonnées, souriant partout à un contraste ou à un pendant, — réunion de petites individualités, et cependant formant un tout. Figurons-nous maintenant une arabesque, non pas sans vie et sans mouvement, mais s'animant devant nos yeux dans une sorte d'autogénésie continue.<sup>85</sup>

Puisqu'il prétend que cette arabesque est autogène, elle devient le beau indépendant et autonome ; la musique doit donc être l'art absolu, distingué de tous les autres arts.

## b) L'arabesque chez Mallarmé

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.49.



De son côté, Mallarmé a employé le mot, arabesque, dans les écrits des années 1870 et 1880 : par exemple, *La Dernière Mode*<sup>86</sup> et "Scolie" sur *Les poèmes d'Edgar Poe*<sup>87</sup>. Ces arabesques ne sont pas, cependant, comparées directement avec la musique ; or, surtout dans le deuxième texte, en qualifiant la signature de Poe, ce mot semble rappeler un mot apparu dans la prose de jeunesse : *Hérésies artistiques*.

—*l'Art pour tous*, "hiéroglyphes" qui métaphorisent une figure mystique, dont les entrelacs des lignes et motifs ont un sens que l'on ne peut pas déchiffrer au premier coup d'oeil. D'autres mots, de même connotation, apparaissent : "toiles d'araignées" dans *Frisson d'hiver*, "moire" et "dentelle" dans *La Dernière Mode*, "grimoire" et "pli" dans *Hommage à Wagner*.

Enfin, on trouve la comparaison entre la musique et l'arabesque dans les écrits des années 90. Analysons donc ces deux mots dans les oeuvres en prose mallarméennes ; d'abord dans *Planches et Feuilletts* :

Tout, la polyphonie magnifique instrumentale, le vivant geste ou les voix des personnages et de dieux, au surplus un excès apporté à la décoration matérielle, nous le considérons, dans le triomphe du génie, avec Wagner, éblouis par une telle cohésion, ou un art, qui aujourd'hui devient la poésie : or va-t-il se faire que le traditionnel écrivain de vers, celui qui s'en tient aux artifices humbles et sacrés de la parole, tente, selon sa ressource unique subtilement élue, de rivaliser ! Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation : des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée. Un théâtre, inhérent à l'esprit, quiconque d'un oeil certain regarda la nature le porte avec soi, résumé de types et d'accords ; ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles. Le précaire recueil d'inspiration diverse, c'en est fait ; ou du hasard, qui ne doit, et pour sousentendre le parti pris, jamais qu'être simulé. Symétrie, comme elle règne en tout édifice, le plus vaporeux, de vision et de songes. La jouissance vaine

<sup>86</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.588.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.765 : "La signature ici montrée a été prise au bas d'une lettre, à cause de l'arabesque du paraphe plutôt que comme échantillon de l'écriture exquise."



cherchée par feu le Rêveur-roi de Bavière dans une solitaire présence aux déploiements scéniques, la voici, à l'écart de la foule baroque moins que sa vacance aux gradins, atteinte par le moyen ou restaurer le texte, nu, du spectacle. Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde! ou j'y perçois, discret, le drame.<sup>88</sup>

Mallarmé dit que Wagner, en mélangeant "la polyphonie magnifique instrumentale" avec "le vivant geste ou les voix des personnages et de dieux" et "un excès apporté à la décoration matérielle", a créé "un art, qui aujourd'hui devient la poésie". Le poète considérait un tel essai wagnérien du drame musical qui serait l'Art total, comme un défi du musicien à l'écrivain français ; mais il a tenté, à son tour, "un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé" ; qui est, en d'autres termes, "un ensemble versifié" en tant qu'"une idéale représentation", qui serait donnée dans "un théâtre, inhérent à l'esprit" où comme des sirènes confondues "par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque", interviendrait une figure, qui demeurerait l'Idée. Constatons que la sirène est la figure de la voix chantée, et le feuillage celle de la Nature : dans un point où la nature et la musique se croisent, le poète rêve d'un idéal espace théâtral. Ici, l'arabesque est comparée avec le drame musical de Wagner où plusieurs arts s'entrelacent.

Et encore dans *La Musique et les Lettres* :

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffuration mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pp.195-6.



l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.<sup>89</sup>

Autrefois, on croyait que c'est Dieu qui avait créé la Nature ; mais, Mallarmé pensait que celle-ci n'était pas la création par une existence transcendante, mais de simples matières qui s'étalent devant nos yeux ; car il dit : "la Nature a lieu, on n'y ajoutera pas". Dans un tel monde athée, il est impossible de faire une nouvelle créature ; et ce qu'il reste au poète n'est que "saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés" ; ceci est, cependant, "à l'égal de créer" ; puis, "comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence" ou éveiller "pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections", une telle occupation suffit à créer. C'est ainsi que, en développant sa propre poétique, il parle de "la totale arabesque" qui, reliant "quelques figures belles", "a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords". Bref, tandis que l'arabesque de Hanslick est autogène, celle de Mallarmé est comparée avec un acte de l'artiste qui ordonne des choses qui existent déjà.

Puis, dans les *Solennités* :

Toujours est-il que, dans cette église, se donne un Mystère : où à quel degré en reste-t-on spectateur, et présume-t-on y avoir un rôle ? Je néglige, notez, tout aplanissement chuchoté par la doctrine, et m'en tiens aux solutions que proclame l'éclat liturgique. Non que j'écoute en amateur peut-être soigneux ; excepté pour admirer comment, dans la succession de ces antiennes, proses ou motets, la voix, celle de l'enfant et de l'homme, disjointe, mariée, nue ou exempte d'accompagnement autre qu'une touche au clavier pour y poser l'intonation, évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien qu'idéale. Quelque chose comme le Génie, aventureux, sans commencement ni chute, simultanément, écho de soi, en l'arabesque de son intuition supérieure : il se sert des exécutants, par quatuor, duo, etc., ainsi que des puissances d'un unique instrument l'aidant à jouer la virtualité. Contrairement par exemple aux usages d'opéra ; où tout advient pour rompre la céleste liberté de la mélodie, sa condition, et l'entraver par la vraisemblance du développement régulier humain.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> *Ibid.*, pp.67-8.

<sup>90</sup> *The National Observer*, 7 mai 1892, p.640. Ces mots sont parus premièrement dans *The National Observer* du 7 mai 1892 sous le titre de "Solennités", et sont intégrés dans *Vers et Prose*, le 15 novembre 1892 (daté de 1893) sous le titre de "Seconde Divagation Cérémoniales" et finalement dans les *Divagations* de 1897 sous le titre de "De même". Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.303.



Il est sûr que la musique instrumentale intéressait le poète; cependant, bien qu'il demeurât athée, finalement, il est retourné à l'église, où le chant, "la voix, celle de l'enfant et de l'homme, disjointe, mariée, nue ou exempte d'accompagnement autre qu'une touche au clavier pour y poser l'intonation, évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien qu'idéale" : "le Génie" de cet art, la musique, en employant "des exécutants", apparaît "en l'arabesque de son intuition supérieure". Alors que l'arabesque de Hanslick est comparée aux pures sonorités des instruments, celle de Mallarmé l'est aux voix chantées. D'ailleurs, ce fragment sera repris dans *De même*, où "le délire" surcharge "l'arabesque".

Finalement dans *Catholicisme* :

Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage.<sup>91</sup>

Mallarmé retrouve un prototype de son idéale représentation dans la communion à l'église, où c'est par "le miracle de la musique", dit-il, que les deux, "du mythe et de la salle", se pénètrent en "l'espace vacant", qui "se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors" ; c'est-à-dire que "du mythe et de la salle" entrelacés à travers le chant sont, peut-on dire, comparés avec l'arabesque. Étant donné que le poète considère cet espace comme "absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage", celui-ci est tout à fait impersonnel et approprié à un emblème, l'arabesque, où la représentation du corps humain est sévèrement interdite. Encore, comme cet endroit "se comble", dit-il, avec l'arabesque, celle-ci est en même temps que charpente, décoration : bref, "décor" dans les deux sens du mot.

#### 4, La différence entre Hanslick et Mallarmé

##### a) La musique et les lettres chez Hanslick

Il est sûr que Mallarmé s'est intéressé à la musique instrumentale ; et qu'il a employé la comparaison de la musique avec l'arabesque que Hanslick avait considéré comme synonyme de la "musique absolue" : on peut parler, donc, d'une ressemblance entre les deux. Il existe cependant une différence, différence qui concerne l'attitude à l'égard des mots : le premier, en tant que poète, recherche la pureté et la musicalité à

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.240.



travers eux, le deuxième au contraire en affirmant que la musique grecque antique, à cause de sa combinaison "avec la poésie, la danse et la mimique", c'est-à-dire employée "comme complément des autres arts", demeurerait "inapte à exister comme art absolu et indépendant"<sup>92</sup>, exige de les exclure de la musique :

Les limites de la musique ne sont nullement étroites, mais très solidement fixées ; il est interdit à cet art de faire concurrence à la parole, de s'ériger en langage (c'est s'abaisser qu'il faudrait dire, car la musique serait bien plutôt par elle-même la plus élevée des langues).<sup>93</sup>

Bref, selon Hanslick la musique se classe plus haut que le langage. Ce musicologue l'a qualifiée de "pure et absolue" et d'ailleurs, il dit :

Il existe dans la musique un sens et une suite, mais de nature spécialement musicale ; elle est une langue, que nous comprenons et parlons, mais qu'il nous est impossible de traduire.<sup>94</sup>

Il s'agit de la langue "la plus élevée", possédant la puissance qui transcende toutes les langues et exprime l'ineffable, le "je ne sais quoi" ; dans le sens où l'on ne parvient jamais à traduire cette langue suprême en d'autres langues, elle est indépendante, émancipée de toutes les entraves, autant dire absolue.

#### b) La musique et les lettres chez Mallarmé

Mallarmé ne connaît pas Hanslick, ni sa théorie ; car il ne parle jamais de ce musicologue dans ses écrits. Mais il est évident que le poète qui s'obstine à affirmer la prédominance de la poésie sur la musique n'aurait pas été d'accord avec cet Autrichien. Le musicien auquel Mallarmé se réfère, c'est Richard Wagner, adversaire de Hanslick et représentant ceux qui soutenaient "la musique à programme". Comme on l'a déjà vu, Mallarmé a rédigé *Richard Wagner, Réverie d'un poète Français* en 1885, sans bien connaître la musique de Wagner<sup>95</sup>. Il s'est mis cependant à fréquenter les "vêpres dominicales de la symphonie"<sup>96</sup> depuis 1885, où la splendeur de la musique instrumentale s'est révélée petit à petit au poète. Bien que ses complexes devant le maître de Bayreuth n'aient pas disparu et que sa prétention à défendre le bien du

<sup>92</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, p.95.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.51.

<sup>95</sup> Voir supra, pp.242-3.

<sup>96</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.190.



poète contre le musicien se soit obstinément maintenue, la fréquentation des concerts l'a fait changer d'idée, très subtilement. Mais, comment sa pensée a-t-elle évolué ? Quelles étapes a-t-il franchies ? Voyons de plus près ce qu'il dit de Wagner.

Là, ce que le poète met en valeur, ce n'est pas le théâtre ni la musique, mais toujours le drame musical, c'est-à-dire la Poésie ; c'est ainsi qu'il dit dans la *Solennité* :

Chez Wagner, même, qu'un poète, le plus superbement français, console de n'invoquer au long ici, je ne perçois, dans l'acception stricte, le théâtre (sans conteste on retrouvera plus, au point de vue dramatique, dans la Grèce ou Shakespeare), mais la vision légendaire qui suffit sous le voile des sonorités et s'y mêle; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou du Bach, n'est, seulement, la musique. Quelque chose de spécial et complexe résulte : aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie.<sup>97</sup>

Bref, du point de vue théâtral, sa pièce ne parvient pas à rivaliser avec la Grèce ou avec Shakespeare ; du point de vue musical, sa composition n'égale pas celle de Beethoven ou de Bach ; autrement dit, on peut affirmer que son oeuvre n'est parfaite ni comme théâtre ni comme musique. Mais là n'est pas la question, car il ne peut pas s'agir, chez Wagner, d'envisager indépendamment chacun des arts dont il réalise la synthèse en "quelque chose de spécial et complexe", à savoir le drame musical, que son auteur appelle "l'Art total" et Mallarmé "la Fiction ou Poésie". De ce point de vue, la Poésie ne signifie plus seulement "Art du langage", mais "propriétés poétiques qui peuvent se manifester dans toute oeuvre d'art"<sup>98</sup>, c'est-à-dire l'essentiel des Beaux-Arts.

Bien entendu, parmi ceux-ci, Mallarmé signale le mariage entre le Vers et la Musique ; c'est ainsi qu'il dit dans la *Crise de Vers* :

Ouïr l'indiscutable rayon — comme des traits dorent et déchirent un méandre de mélodies : ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie.

Pas que l'un ou l'autre élément ne s'écarte, avec avantage, vers une intégrité à part triomphant, en tant que concert muet s'il n'articule et le poème, énonciateur : de leurs communauté et retrempe, éclaire l'instrumentation jusqu'à

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.203.



l'évidence sous le voile, comme l'élocution descend au soir des sonorités. Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée ; qui ne se réclame plus seulement de l'expression courante.<sup>99</sup>

C'est toujours de Wagner que parle Mallarmé ; non qu'il ne soit pas du tout influencé par l'idée de "musique absolue" sous prétexte qu'il ne se réfère jamais à Hanslick. Par exemple, les mots, "l'un ou l'autre élément" montrent que Mallarmé suppose tout d'abord deux genres d'art séparés et propose ensuite de les intégrer l'un à l'autre pour rechercher la Poésie. Dans ce cas, quelle est donc cette Musique, disjointe du Vers ? Notons qu'elle est tantôt représentée par Beethoven et Bach, et tantôt tenue pour une langue non-articulée. Ce qu'il met en valeur, n'est-ce pas la musique instrumentale, c'est-à-dire "absolue" ? Si. Mais la considère-t-il comme une antithèse de la Poésie ? Non ; plutôt comme un état antérieur à la synthèse : comme cette musique indépendante qui est une forme inachevée précédant la perfection définitive. Autrement dit, c'est quand les sonorités instrumentales se joignent au Vers qu'elles se subliment en Poésie. Il le dit aussi dans les notes de *La Musique et les Lettres* :

La Musique sans les Lettres se présente comme très subtil nuage : seules, elles, une monnaie si courante.<sup>100</sup>

Il est vrai que Mallarmé aime bien la métaphore du ciel : il qualifie effectivement la musique du "moderne des météores" ou de "très subtil nuage". Ces expressions nous donnent l'impression que l'effet de Musique est éphémère et n'est pas assez fort. En revanche, le poète fait correspondre les Lettres à la monnaie. Rappelons-nous ici l'opposition qu'il nomme "le double état de la parole" dans la *Crise de Vers*, opposition entre l'état artistique, soit "essentiel", et l'état normal, soit "brut ou immédiat" et que celui-ci est métaphorisé pour ce dernier. Mettons en ordre ces oppositions : la Musique / les Lettres ; l'état artistique et essentiel de la parole / son état normal, brut ou immédiat. Or, notons que Mallarmé compare ces derniers, " les Lettres" et "l'état normal, brut ou immédiat" avec la monnaie. Dans la mesure où ces premières, "la Musique" et "l'état artistique et essentiel" sont opposées à l'activité économique, on peut donc trouver une affinité entre ces deux notions : en un mot, la Musique = l'état artistique et essentiel de la parole. Si cette formule était vraie, en "musique absolue" consisterait l'état artistique, essentiel du langage, c'est-à-dire l'idée du "poétique pur"

<sup>98</sup> *Le Petit Robert*.

<sup>99</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.209.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.76.





ou la poésie pure<sup>101</sup>. Rappelons-nous par ailleurs que les formalistes considèrent la sonorité instrumentale comme la forme de l'oeuvre musicale et la parole chantée, le sujet de la symphonie ou ce que véhicule la mélodie comme leur contenu. S'il en était ainsi, la "musique absolue" ne représenterait-elle pas l'idéal mallarméen ? Faisons attention pourtant au fait que Mallarmé ne méprise pas du tout le signifié, soit la fonction de monnaie qu'a la parole ; car il dit que la Musique serait trop faible sans le soutien des Lettres.

Pour confirmer notre argument concernant son respect pour les Lettres et le sens de la parole, citons donc ce qu'il dit dans *La Musique et les Lettres* :

Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même ; sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers. Par contre, à ce tracé, il y a une minute, des sinueuses et mobiles variations de l'Idée, que l'écrit revendique de fixer, y eut-il, peut-être, chez quelques-uns de vous, lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour : vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens.

Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment même bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait — l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en du songe.

Les grands, de magiques écrivains, apportent une persuasion de cette conformité.<sup>102</sup>

<sup>101</sup> Cf. Walter Pater, "The School of Giorgione" (1873), *The Renaissance : studies in art and poetry*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1980, p.106 : "All art constantly aspires towards the condition of music".

<sup>102</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.68-9.



Dans la mesure où le poète limite la Musique "aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole", ce qu'il met en scène, c'est l'idée de "musique absolue". Les mots "sauf à n'en rien dire, parce qu'elle [la Musique] ne se confie pas volontiers" désignent métaphoriquement qu'elle n'a pas de parole, c'est-à-dire de signification explicite. Malgré cette absence apparente, Mallarmé prétend qu'elle cache la même ambition que les Lettres. Rappelons-nous d'ailleurs la phrase dans le fragment, cité tout au début, de la *Crise de Vers* : "la symphonie, au gré ou à l'insu du musicien, approche la pensée". Cela veut dire que même si elles sont, pour leur part, inconscientes, les sonorités instrumentales ont toujours besoin de l'interprétation par la parole pour former la Poésie ; car, sans les mots ni sens articulé, elles ne seraient qu'un simple tumulte. C'est pour cela que l'instrumentation n'a pas les moyens de refuser le verbe, même si elle désire de son côté se sublimer intrinsèquement et indépendamment, soit en se délivrant complètement des autres arts, y compris du Vers. Par ailleurs, si on faisait appel à la fameuse dichotomie de Saussure entre le signifié et le signifiant et si on tenait le sens de la parole pour le signifié et sa sonorité pour le signifiant, on pourrait considérer la "musique absolue" qui n'a pas de verbe et n'a que des sonorités instrumentales comme un assemblage de purs signifiants. Pourtant, ce n'est pas le cas. Car, comme le signifié et le signifiant sont toujours les recto et verso d'un même papier, la Musique sans les Lettres ne serait qu'un simple bruit. Bref, même s'il a un décalage entre eux, il est absolument impossible de négliger l'un d'entre eux et de les séparer l'un de l'autre ; si on le faisait, cette demi-partie serait toujours imparfaite. Même s'il semble que la symphonie n'ait pas de parole en apparence, les verbes ou les vers dorment dans son ventre.

Mallarmé développe ainsi la conviction d'une conformité entre la Musique et les Lettres ; c'est ainsi qu'il continue :

Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère — oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l'une évocatoire de prestiges situés à ce point de l'ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l'entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d'imprimerie une portée égale.

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait pour moi



l'honneur cherché ce soir) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier.<sup>103</sup>

Notons entre autres sa remarque : la Musique et les Lettres ont formé originellement un seul corps ; puis, elles se sont séparées et on tient actuellement cette distinction pour naturelle ; ce partage n'est cependant qu'un état préparatoire pour atteindre l'intégrité que permettra leur re-mariage dans le futur. Ne peut-on pas considérer cette musique émancipée des lettres comme "musique absolue" ? Cela permet de dire que comme il s'est aperçu du décalage entre le signifié et le signifiant du langage, il a expérimenté la présence de la "musique absolue" dans la salle de concert. Or, ce qui est plus important, c'est le fait que Mallarmé parle de cette opposition binaire en se servant de la métaphore qu'il a employée aussi pour expliquer le décalage entre le signifié et le signifiant dans la *Crise de Vers*, métaphore de lumière et de ténèbres : celle-là et sa clarté se comparent aux Lettres, alors que celles-ci et son obscurité, à la Musique. D'ailleurs, faire correspondre ce qui est clair ou logique au signifié, cela permet de considérer cette ombre énigmatique comme métaphore de sonorité instrumentale et de signifiant du langage. Rappelons-nous donc que sa poétique ne consiste pas forcément à attacher plus d'importance au signifiant qu'au signifié, mais à retremper la langue usée en re-combinant le signifié et le signifiant ; pareillement, en ce qui concerne la relation entre la Musique et les Lettres, il tente de re-mariage ces deux arts pour rechercher "un phénomène, le seul", qu'il appelle l'Idée. Cela nous permet d'ajouter qu'en posant deux pôles, le théâtre pour la foule et le livre de la lucidité pour l'individu, il rêve d'une communication heureuse entre le poète et le public. On peut dire de même que quelle que soit la dureté qu'il y ait éprouvé, Mallarmé est obligé absolument de travailler au lycée pour gagner la vie de sa famille ; et aussi que, tout en méprisant les incultes, et en rêvant de la république des poètes, il ose prendre le bain du public et tente de se mêler activement à la foule, où il entrevoit la possibilité de la Solennité théâtrale. Bref, à la différence de Hanslick, bien qu'il connaisse la présence de la "musique absolue" tout en ignorant ce terme, Mallarmé croit en la conformité de la Musique et des Lettres et insiste sur la

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.69.



prédominance du poète sur le musicien. D'ailleurs, le poète connaissait la vogue de la musique instrumentale dans les années 1870, mais il ne s'y intéressait pas tellement ; en revanche, la fréquentation à partir de 1885 des concerts dominicaux où s'attroupait la foule lui a appris la puissance de la "musique absolue", qui est devenue en effet un ingrédient essentiel dans sa poétique : c'est que cette musique, en se joignant aux Lettres, se sublime en poésie.

## 5, Mallarmé et Hanslick

Tandis que c'est à travers l'arabesque que Hanslick recherche l'idée de la "musique absolue" qui consiste purement en la sonorité des instruments, Mallarmé rêve d'un espace théâtral idéal où le chant, la danse et d'autres arts s'entrelacent. Ou bien davantage, l'arabesque du musicologue, s'animant "dans une sorte d'autogénésie continue", se remplit parfaitement ; tandis que celle du poète, dans la mesure où le personnage est absent, est une métaphore de l'espace vacant, et aussi, étant donné qu'elle décore cet endroit, devient en même temps une métonymie ; bref, un espace impersonnel se comble avec des décorations impersonnelles. Ou bien, tandis que Hanslick synthétise la forme et le contenu pour aboutir à la forme musicale comparée avec l'arabesque, celle de Mallarmé, étant à la fois un cadre de l'espace théâtral et sa décoration, ou le contenant et le contenu, devient un noeud où ces deux se mêlent ; et que le mythe et la salle, la nature et la musique, et d'autres s'entrecroisent et "se sym-phonisent". Ou bien, la "musique absolue" est la perfection de l'Art pour Hanslick, alors qu'elle n'est qu'une étape inachevée pour Mallarmé ; autrement dit, d'après le poète, c'est en se joignant aux Lettres que la Musique parvient à devenir Poésie. Ou bien encore, alors que la musique mallarméenne dans ses premiers écrits est une métaphore du cryptogramme que le public ne comprend pas et que seuls les élus peuvent entendre, la musique et l'arabesque des années 90 sont un décor où le public et le poète communiquent.



## Le Ballet et la Musique

### 1, L'orgue et le ballet

Le 10 mai 1884, — c'était avant la révélation de la musique wagnérienne au concert Lamoureux de 1885 — Mallarmé a écrit à Léopold Dauphin, poète et compositeur, dont il a fait la connaissance à Valvin à 1874, en lui laissant ses impressions du concert d'orgue avec orchestre donné par Alexandre Guilmant avec Édouard Colonne comme chef d'orchestre le jeudi 8 mai 1884 au Trocadéro :

Je pars pour la campagne, en regrettant encore de ne vous avoir pas vu avant-hier. Quant à vous raconter le concert d'orgue je ne manque pas de bonne volonté, vis-à-vis de vous surtout, si prêt toujours à être charmant. Mais, sur mon âme, tout ce que j'y ai entendu et noté ne peut se dire autrement qu'en vers et dans un livre : c'est particulièrement le lever d'un astre sombre, enfin contemplé avec joie et terreur par un esprit qui désespère de l'absolu ; le roulement informe de flots de ténèbres, qui, par un miracle longuement analysé, viennent à se scinder et battre d'ici et de là des falaises vierges de toute existence et se dressant de la hauteur de leur absence. Vous voyez, Guilmant lui-même ne s'en doutait pas. Je n'ai rien observé à mettre dans le journal ; n'écoutant que l'orgue, avec ou sans l'orchestre. On m'a navré en baissant les solos, l'Éternité, de Madame de Granval, qui accompagnait sur le piano un Monsieur (Quirot) possesseur d'une voix de basse ; ainsi que le Souvenez-vous, de Massenet, qu'a exquisement chanté Madame Brunet Lafleur, l'une de ce trio. La vraie merveille a été le Largo pour Orgue, Harpes et orchestre de Haendel, comme des bouches fermées et des langues nouées accompagnant violon, et finissant par tout avouer et dire plus que lui. Riez bien, vous voyez que j'écoute en incorrigible poète. Les mêmes instruments ont délicieusement exécuté une Marche sur deux Chants d'Église, de Guilmant, un grand succès. Mais vous avez le programme où d'un seul regard vous lirez plus que je n'en saurais dire, au point de vue requis. Affluence énorme, et plus seulement d'Anglais et d'organistes, comme par le passé : cela devient tout à fait pschutt, grâce, je crois, au concours de Colonne. Une ou deux fois j'ai même senti, dans cette foule comme spéciale, une sorte d'intuition de ce que seront les grands festivals ; où l'orgue, jadis le Dieu,



aujourd'hui la voix populaire, régnera dans l'avenir. Cependant nous ne verrons pas cela.<sup>104</sup>

La phrase : "Affluence énorme, et plus seulement d'Anglais et d'organistes, comme par le passé : cela devient tout à fait pschutt, grâce, je crois, au concours de Colonne", montre que Mallarmé portait déjà ses pas de temps en temps aux concerts populaires avant 1885. En racontant à son ami, compositeur : "vous avez le programme où d'un seul regard vous lirez plus que je n'en saurais dire, au point de vue requis", il avoue cependant qu'il n'est qu'un profane en cet art. On peut dire encore que ce qui l'intéresse, ce n'est pas absolument la musique elle-même. Alors, qu'est-ce qui est mis en valeur pour lui ? Bien sûr, c'est toujours la poésie. Il décrit la musique en se servant de métaphores, car il n'en sait rien techniquement. Il est vrai pourtant que son attention se concentre sur la sonorité d'un instrument, dans la mesure où il dit qu'il n'écoute "que l'orgue, avec ou sans l'orchestre". Cette expression ne montre-t-elle donc pas qu'il s'intéresse ici à la "musique absolue" ? Non, pas forcément. Parce qu'il l'écoute "en incorrigible poète", comme il dit, que tout ce qu'il y entend et note "ne peut se dire autrement qu'en vers et dans un livre". Cela veut dire en effet que ce qu'il met en valeur, ce n'est pas seulement le son de l'orgue, mais ce qui se cache derrière cet instrument. On peut dire d'ailleurs qu'il n'écoute même pas sa sonorité, mais y lit l'allégorie : il s'agit de l'iconologie des instruments<sup>105</sup>. C'est ainsi qu'il dit que l'orgue, la métonymie de l'église, symbolisait jadis "le Dieu", représente "aujourd'hui la voix populaire", deviendra au futur l'allégorie des "grands festivals" où se célébrera la communion athée.

Citons encore ici la phrase dans la lettre à Verlaine du 16 Novembre 1885 connue sous le nom d'*Autobiographie* :

Quelques apparitions partout où l'on monte un ballet, où l'on joue de l'orgue mes deux passions d'art presque contradictoires mais dont le sens éclatera et c'est tout.<sup>106</sup>

Ces mots confirment sa prédilection pour cet instrument. À la différence de l'orchestre, l'orgue se trouve partout dans toutes les villes françaises, dans la mesure où l'église est omniprésente en Europe ; là, on célèbre la messe toutes les semaines ; il est donc certain qu'il était habitué à sa sonorité depuis son enfance. Notons d'ailleurs

<sup>104</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, pp.568-9.

<sup>105</sup> Voir supra, p.180 sq.

<sup>106</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.588.



que l'autre art, le ballet est juxtaposé dans cette lettre. Même si ses "deux passions d'art" sont "presque contradictoires", il paraît évident qu'il trouve un point commun dans ces deux spectacles. Ce qui est mis en question, c'est la langue non-articulée : ni les sons instrumentaux, ni les mouvements chorégraphiques n'ont la parole ; et pourtant, ils forment la poésie. Bref, il s'agit de "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots"<sup>107</sup>. On va donc voir dans ce chapitre l'effet de ces deux arts tacites ou silencieux, la musique et la danse, en lisant les textes dans le *Crayonné au Théâtre*.

## 2, Sur la *Mimique*

À la demande de Dujardin, Mallarmé a rédigé les articles de critique dramatique dans la *Revue indépendante*, du mois de novembre 1886 au mois de juillet 1887, sous le titre de *Notes sur le théâtre*. En 1891, en les retouchant et en les réunissant, il a fait paraître cinq morceaux dans les *Pages* sous le titre de *Crayonné au Théâtre*. Après cela, il a continué à écrire les articles sur l'art scénique, par exemple, dans la revue anglaise, *The National Observer*, du mois de mars 1892 au mois de juillet 1893 et dans le livre, *Vers et Prose*, le 15 novembre 1892 (daté de 1893). Il a choisi des fragments parmi eux et les a regroupés et intégrés avec des modifications dans les *Divagations* en 1897 encore sous le titre de *Crayonné au Théâtre*.

Comme on l'a déjà vu, la floraison de la musique instrumentale était une des causes qui a provoqué la *Crise de Vers*<sup>108</sup> : c'est que, le principe de la Musique s'est substitué à la prosodie ; ainsi, a commencé l'époque de l'interrègne, où beaucoup de poètes se sont mis d'abord au poème en prose, puis au poème libre. Autrement dit, après la prospérité des rimes, l'orchestre vint ! montant sur le trône. Or, la caractéristique de cette musique est qu'elle s'est libérée de la parole, c'est-à-dire qu'elle est "absolue" ; il est donc naturel que Mallarmé s'intéresse au mimodrame où l'acteur s'exprime avec des gestes et des jeux de physionomie au lieu du langage oral ; c'est ainsi qu'il dit dans la *Mimique* :

Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue et que c'est au poète, suscité par un défi, de traduire ! le silence aux après-midi de musique ; je le trouve, avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot ou du poignant et élégant mime Paul Margueritte.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.236.

<sup>108</sup> Voir supra, p.242 sq.

<sup>109</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.178. La première version de ce fragment a paru dans la



Le mot qui commence cet article, "le silence" est une métaphore : cela ne signifie pas du tout que l'orchestre n'émet aucun son, mais que sa sonorité ne s'accompagne d'aucun texte ; l'expression "une ode tue" est aussi la même figure : la parole manque. Il dit que cette musique "absolue" détaille, divise la signification de l'ancienne poésie ; celle-ci est tombée en effet dans une obscurité teintée de Mystère. Ainsi, il paraît aux yeux du poète que ce nouveau genre de poème envahit son terrain. Mallarmé, pour sa part, le considère donc comme un défi de la part du musicien, et insiste sur la prééminence du poète, en prétendant qu'il reste à celui-ci un rôle plus important : c'est de traduire cette énigme silencieuse ; autrement dit, sans poète-interprète, personne ne comprendrait le sens de la Musique. Le mime de son ami Paul confirme Mallarmé dans cette idée, car la pantomime est un art tacite, pareil à la musique.

Paul Margueritte (1860-1918) est cousin de Mallarmé au second degré ; il a joué des pantomimes en été de 1881 et de 1882 à Valvin devant le poète, qui continue à parler de son spectacle :

Ainsi ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite. Un tourbillon de raisons naïves ou neuves émane, qu'il plairait de saisir avec sûreté : l'esthétique du genre situé plus près de principes qu'aucun ! rien en cette région du caprice ne contrariant l'instinct simplificateur direct.. Voici — " La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction."<sup>110</sup>

Les expressions, "soliloque muet" et "une page pas encore écrite" signifient aussi métaphoriquement que l'acteur ne se sert que "du visage et des gestes" et n'émet nul mot sur la scène. En étant ainsi émancipé de la parole, le mime se rapproche des principes du Rêve : ce que la scène montre, ce n'est pas "une action effective", une intrigue, mais l'idée. Dans le drame normal, le récit suit en principe l'axe temporel du passé au futur ; en revanche, la mimique transcende cet axe, ne raconte pas de sujet

---

*Revue indépendante* en mars 1887.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pp.178-9. La première version de ce fragment a paru dans la *Revue indépendante* en novembre 1886.





et ne se présente que "sous une apparence fausse de présent". Comme dans ses recherches philologiques, ce qui est important pour Mallarmé, ce n'est pas d'essayer de remonter jusqu'à la source, mais de saisir les rapports ou les rythmes qui sont omniprésents dans les choses elles-mêmes. Ainsi, en s'éloignant de l'histoire ou des lettres, la scène se transforme petit à petit en "un milieu, pur, de fiction".

### 3, Sur les *Ballets*

Pourtant, il n'en demeure pas moins que le mime n'est pas complètement libéré de l'histoire ; on peut dire encore qu'il reste toujours dépendant du principe de la *mimesis*. Parce que l'acteur a des objets à imiter et qu'en se référant à eux, il tente de représenter sur la scène des situations ou des récits. Mallarmé remarque cette contrainte qu'a la mimique, en la comparant avec l'autre art chorégraphique, le ballet. Lisons donc l'article les *Ballets*, dont la première version a paru dans la *Revue indépendante* en décembre 1886. Dans cet article, il parle du spectacle des *Deux Pigeons* par La Cornalba ; c'est ainsi qu'il dit :

Un art tient la scène, historique avec le Drame ; avec le Ballet, autre, emblématique. Allier, mais ne confondre ; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l'on en force le rapprochement. Exemple qui illustre ce propos : a-t-on pas tout à l'heure, pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interprètes, imaginé d'élire une mime à côté d'une danseuse, c'est confronter trop de différence ! l'autre, si l'une est colombe, devenant j'ignore quoi, la brise par exemple.<sup>111</sup>

La mimique et la danse ont un point commun : c'est que la scène garde le silence ; autrement dit, elles ne se servent pas de l'explication par la parole. Le poète dit cependant qu'ils sont "hostiles si l'on en force le rapprochement" ; c'est ainsi qu'il parle de l'opposition entre "historique" et "emblématique". C'est que, en ce qui concerne la mimique, le *Pierrot Assassin de sa Femme* a le contenu conçu par Paul Margueritte qu'ont inspiré les vers de Théophile Gautier : "L'histoire du mari que chatouilla sa femme / Et lui fit de la sorte, en riant, rendre l'âme"<sup>112</sup> ; et le geste et le visage du mime servent à représenter ce sujet. En revanche, bien que le ballet de La Cornalba

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>112</sup> Ces vers sont cités par Paul Margueritte, "Le printemps tourmenté", dans *La Revue des deux Mondes*, du 15 mai 1919, p.245.



ait aussi schématiquement l'action qui se résume en ces mots : "*Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre*"<sup>113</sup>, la chorégraphie de la ballerine ne tente pas d'imiter quoi que ce soit, mais l'exprime emblématiquement<sup>114</sup>. Ou bien, si le récit de l'amour des oiseaux était donné, l'acteur mimerait, c'est-à-dire représenterait une colombe, tandis que la danseuse deviendrait un "j'ignore quoi, la brise", qui ne dépend presque pas du principe de la *mimesis*. Cela ne permet-il pas de dire en effet que le ballet est plus pur que le mime ? Bref, à la différence de celui-ci, celui-là n'a rien à imiter. Il exprime cependant quelque chose, à savoir l'idée, en se servant d'un autre système que le langage représentatif du librettiste :

Le librettiste ignore d'ordinaire que la danseuse, qui s'exprime par des pas, ne comprend d'éloquence autre, même le geste.<sup>115</sup>

Ce qu'emploie la danseuse, c'est le langage qui échappe au librettiste ; autrement dit, ce langage dessine en creux celui du librettiste : Mallarmé l'appelle les emblèmes.

Mais, que sont ces emblèmes ? Voyons cela de plus près. Le poète parle d'abord de la loi du ballet :

cette loi, que le premier sujet, hors cadre, de la danse soit une synthèse mobile, en son incessante ubiquité, des attitudes de chaque groupe : comme elles ne la font que détailler, en tant que fractions, à l'infini. Telle, une réciprocité, dont résulte l'*in*-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un..<sup>116</sup>

La danseuse nommée "le premier sujet" indique la direction à toutes les autres ballerines ; autrement dit, elle les conduit et joue le rôle du pivot pour les autres. En revanche, elles détaillent ou divisent la signification de ce sujet. Bref, il s'agit de la réciprocité entre la synthèse et l'analyse d'un sens. C'est dans cet entrecroisement que les danseuses ne sont plus des êtres humains, mais des points et des lignes qui forment un emblème, où les corps deviennent *in*-individuels<sup>117</sup>. Ensuite, l'axiome :

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !

<sup>113</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.171.

<sup>114</sup> Cf. Jacques Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972, p.233.

<sup>115</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.173.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pp.170-1.

<sup>117</sup> Dans la première version datée du décembre 1886, Mallarmé a écrit "l'état impersonnel" au lieu de "l'*in*-individuel". *La Revue indépendante*, t.I, Slatkine Reprints, Genève, 1971, p.249.



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, glaive, coupe, fleur, etc, 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 : poème dégagé de tout appareil du scribe.<sup>118</sup>

Il répète : "la danseuse n'est pas une femme qui danse", c'est-à-dire un être humain non plus, mais "une écriture corporelle", impersonnelle qui métaphorise "glaive, coupe, fleur, etc" ; la scène ne se trouve plus en effet dans le monde réel, et se transforme en un univers imaginaire. Cela veut dire que cette écriture s'éloigne de l'état "brut ou immédiat" de la parole et se rapproche de son état "essentiel"<sup>119</sup>, c'est-à-dire artistique. Notons par ailleurs que cet emblème formé par les ballerines se place dans l'autre pôle de la "prose dialoguée autant que descriptive" : s'il y a une idée qu'explique la langue représentative en mille pages, le ballet peut exprimer la même idée en un clin d'oeil "*sous une apparence fausse de présent*". Ainsi, la danse devient un art qui réussit à s'émanciper de la langue articulée qui circule dans la société humaine comme la monnaie : il s'agit de "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots".

Cela ne permet pas de dire cependant que cette langue chorégraphique a complètement rejeté le sens, c'est-à-dire le signifié ; bien au contraire, elle le respecte toujours ; le poète dit :

L'unique entraînement imaginaire consiste, aux heures ordinaires de fréquentation dans les lieux de Danse sans visée quelconque préalable, patiemment et passivement à se demander devant tout pas, chaque attitude si étranges, ces pointes et taquetés, allongés ou ballons. "Que peut signifier ceci" ou mieux, d'inspiration, le lire. À coup sûr on opérera en pleine rêverie, mais adéquate : vaporeuse, nette et ample, ou restreinte, telle seulement que l'enferme en ses circuits ou la transporte par une fugue la ballerine illettrée se livrant aux jeux de sa profession. Oui, celle-là (serais-tu perdu en une salle, spectateur très étranger, Ami) pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux, la Fleur

<sup>118</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.171.



d'abord *de ton poétique instinct*, n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.<sup>120</sup>

Ce qui est mis en cause, c'est "tout pas" de ballerine comme "ces pointes et taquetés, allongés ou ballons". Bien entendu, les corps de danseuse peuvent figurer "glaive, coupe, fleur, etc" ; ce n'est pas cependant que chaque geste corresponde à son objet ; autrement dit, la relation entre les gestes et leurs significations est arbitraire : tantôt un pas peut désigner métaphoriquement un glaive brandi, un autre pas, une coupe tombée et leur combinaison, des fleurs flottant dans l'air, tantôt ces pas peuvent aussi devenir d'autres objets que le glaive, la coupe ou la fleur, tantôt ils ne représentent rien, ces chorégraphies ne restant qu'elles-mêmes. Il est cependant certain qu'elles expriment quelque chose ; le poète dit donc qu'il faut se demander : "Que peut signifier ceci" ; il s'agit de lire le signifiante de cette "écriture corporelle". Notons par ailleurs que, dans la mesure où il dit que la ballerine est "illettrée", elle danse sans connaître elle-même ce que signifient ses pas, ses "mille imaginations" demeurant toujours "latentes". C'est que son "écriture corporelle" compose les métaphores en silence, sans aucun secours de la parole orale, car elle est assez modeste, d'autant plus qu'elle ne sait pas ce qu'elle figure : dans la mesure où elle l'ignore, elle n'a qu'à se taire en "se livrant aux jeux de sa profession". Bref, elle ne parle pas mais simplement danse, parce que c'est son métier. Néanmoins, c'est à l'insu du protagoniste sur la scène que sa figure en vient à ressembler à la nudité spirituelle du poète se trouvant dans la salle ; son corps devient à son insu un Signe, qui suggère les idées nues au spectateur et dont la ballerine elle-même ne sait pas cependant le sens. La chorégraphie de ballerine ne représente rien ; elle est le Signe qui est totalement incompréhensible au premier coup d'oeil et qui provoque le lecteur méditatif à déchiffrer son énigme en stimulant son imagination : on peut dire encore qu'il est une sorte de hiéroglyphe. On le considère comme la trace d'une intention humaine, mais couverte de mystères ; il se présente aux yeux du lecteur, mais reste énigmatique. C'est pour cela que Mallarmé dit que la Danse n'est "que la mystérieuse interprétation sacrée"<sup>121</sup>.

<sup>119</sup> Voir supra, pp.268-71.

<sup>120</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.174.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.172.



S'il en est ainsi, on peut dire encore que ce que la danse fait, ce n'est pas la représentation mais la traduction. Mais, elle traduit quoi ? Le poète dit :

Après une légende, la Fable point comme l'entendit le goût classique ou machinerie d'empyrée, mais selon le sens restreint d'une transposition de notre caractère, ainsi que de nos façons, au type simple de l'animal. Un jeu aisé consistait à re-traduire à l'aide de personnages, il est vrai, plus instinctifs comme bondissants et muets que ceux à qui un conscient langage permet de s'énoncer dans la comédie, les sentiments humains donnés par le fabuliste à d'énamourés volatiles.<sup>122</sup>

En un mot, la ballerine re-traduit "les sentiments humains donnés par le fabuliste" : d'abord, celui-ci écrit les sentiments avec des mots, ensuite, elle les exprime à nouveau avec ses pas. Notons d'ailleurs que l'on trouve ici plusieurs oppositions : la légende et la Fable, le personnage et le type, le ballet et la comédie, la représentation et la traduction. Plus concrètement, ce qui est mis en valeur, c'est la transposition de la légende où les acteurs comme êtres humains représentent l'histoire, en employant "conscient langage" s'énonçant "dans la comédie", à la Fable où les danseuses se transformant en type s'expriment silencieusement, en ne se servant que de l'"écriture corporelle". Or, rappelons-nous que décrire une légende, cela exige de rechercher sa source en remontant sur l'axe temporel. En revanche, la Fable, le mythe pur, qui se constitue des protagonistes résumés et abstraits en des types, impersonnels, est complètement émancipée de la temporalité du passé au futur et se présente "*sous une apparence fausse de présent*".

#### 4, La Musique et le Ballet

Si le poète ne considère pas la danseuse comme un être humain mais comme une "écriture corporelle", il est naturel qu'il entrevoie dans ce spectacle de ballet une virtualité de la Fable ; car il pense que celle-ci, son idéal théâtral, ne doit pas être formée par les personnages mais absolument par les types impersonnels. Rappelons-nous qu'il en a déjà parlé en 1885 dans le *RICHARD WAGNER, Rêverie d'un poète Français*<sup>123</sup>, en l'opposant à la légende wagnérienne. Là, il traite de la musique, ici, du ballet, pour rechercher la possibilité de la Fable constituée par les types ; en d'autres

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>123</sup> Voir *supra*, p.254.



termes, ces deux arts sont la clef pour ouvrir la porte de son théâtre de rêve.

Comparons donc la Musique et le Ballet.

Leur point commun est qu'ils peuvent s'exprimer sans aucune aide de la langue articulée ; c'est ainsi qu'il dit dans *Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur* :

Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe.<sup>124</sup>

Mais, quel élément du théâtre "altère" les autres arts ? Ces mots : "à un point de vue spécial ou littéraire", ne désignent-ils pas qu'il s'agit de la signification qu'a la parole énoncée par l'acteur ? Bien que Mallarmé soit écrivain, il est assez négatif à l'égard de la littérature ; car il dit que celle-ci peut endommager la profondeur et l'ombre de la sonorité orchestrale. Comme il en parle dans *La Musique et les Lettres*, cette obscurité est une caractéristique positive de la musique instrumentale<sup>125</sup> : d'un autre point de vue, cela veut dire que, en quittant la clarté de la langue articulée, la musique "absolue" vise à obtenir la pureté. Par contre, qu'en est-il du Ballet ? Si "la danseuse n'est pas une femme qui danse" mais "une écriture corporelle", il vaut mieux ne pas parler désormais de la Danse mais du Ballet, apparu devant les yeux du poète comme "hiéroglyphe", qui est une sorte de lettre, dont la signification reste cependant toujours difficile à déchiffrer, c'est-à-dire énigmatique : ainsi, le ballet est émancipé de la parole orale.

Rappelons-nous ici que les "écriture(s) corporelle(s)", les types dont les entrelacs constituent la Fable se présentent "*sous une apparence fausse de présent*" en transcendant le cours temporel du passé au futur ; en d'autres termes, les hiéroglyphes ou les emblèmes formés par les ballerines apparaissent dans une constellation où se rencontrent dialectiquement ce qui a été et ce qui est maintenant, donc dans une dialectique immobilisée. S'il en est ainsi, on peut appeler ce Type "allégorie"<sup>126</sup>. D'ailleurs, notons aussi que Mallarmé a parlé dans le *RICHARD WAGNER, Rêverie d'un poète français* de l'effet de la Musique qui transforme les personnages en types impersonnels, et le théâtre en allégorie :

<sup>124</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.178. Ce fragment a paru en 1897 dans les *Divagations*.

<sup>125</sup> Voir supra, pp.312-4.

<sup>126</sup> Voir supra, pp.166-8.



Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, 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.<sup>127</sup>

Pourtant, ces deux arts ont une différence : la figure de la ballerine est visible, tandis que la sonorité de la musique ne l'est pas ; le ballet est un art optique, la musique, un art auditif. Dans l'article du jeune Mallarmé, *Hérésies artistiques. — l'Art pour tous*, le poète considère effectivement que les "hiéroglyphes" sont un exemple caractéristique qui représente la mysticité de la Musique<sup>128</sup> ; ces signes ne sont comparés cependant qu'avec la partition, écriture pour la musique et ne désignent pas le phénomène sonore. Pour mieux comprendre cette différence, citons la lettre de Mallarmé à Vittorio Pica :

... J'avais, en effet, remarqué votre interprétation de la Danse qui n'était pas la mienne ; mais ce seul détail dans toute votre étude qui est, comme je vous l'ai dit, calqué sur mon esprit, avec une intuition singulière, ne valait pas que je me récriasse. Vous m'en offrez l'occasion ! Je parle bien du Ballet, qui mêlé au Drame personnel pour y apporter un élément plus strictement allégorique, le ramène ainsi de l'histoire ou même de la légende à la poésie, ou au mythe pur. Wagner a proscrit cette écriture merveilleuse et immédiatement significative de la danse, s'en tenant plus ou moins à quelques juxtapositions de Beethoven à Shakespeare (ainsi qu'il le donne quelque part à entendre)...<sup>129</sup>

Vittorio Pica, "le premier champion du symbolisme en Italie", avait donné, dans son article de *La Gazzeta Letteraria* du 4 décembre 1886, une interprétation erronée de la conception mallarméenne de la danse<sup>130</sup> ; après avoir lu l'article de Mallarmé, les *Ballets*, paru dans la *Revue indépendante* en décembre 1886, il a remarqué cependant son erreur et lui a écrit pour s'en excuser ; et cette lettre est la réponse de Mallarmé à cet Italien : on présume donc qu'elle a été rédigée entre le 4 décembre 1886 et le 15 janvier 1887. Le poète dit que le Ballet est capable de sauver le Drame tombé en décadence, en n'invitant pas les ballerines à représenter les personnages, mais à

<sup>127</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.155.

<sup>128</sup> Voir supra, p.85.

<sup>129</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* III, Gallimard, 1969, p.83.

<sup>130</sup> Voir *ibid.*



écrire les "hiéroglyphes", types impersonnels qui figurent l'allégorie sur la scène, où l'histoire et la légende se métamorphosent en Fable, en "mythe pur". Dans son article sur Wagner, Mallarmé a remarqué que la Musique a aussi la fonction de transformer le drame en allégorie, en disant que le maître de Bayreuth a effectué "l'hymen" entre le drame personnel et la musique idéale<sup>131</sup>. Par contre, dans cette lettre, Beethoven allégorise la Musique, et Shakespeare, le Drame ; et le poète dit que ce qu'a fait le musicien, c'est plus une simple juxtaposition qu'une fusion. En effet pour son drame musical, il a fallu l'ange qui sert d'entremetteur entre ces deux arts. En fait, cette lettre nous montre qu'il sait parfaitement ce qui manque chez Wagner : il s'agit du ballet, considéré par le poète français comme "écriture merveilleuse" et malheureusement proscrit par le maître de Bayreuth. Quand la Musique veut être considérée comme allégorique, le problème pour elle, c'est que dans la mesure où la Musique est invisible, elle est plus faible pour évoquer une image, c'est-à-dire un effet optique que possèdent les arts plastiques ou verbaux.

L'invisibilité de la Musique est son point fort pour ceux qui soutiennent l'idée de "musique absolue" ; elle est cependant pour Mallarmé une épée à double tranchant : elle alimente certainement le théâtre en obscurité et en profondeur, en même temps qu'elle manque de clarté. Le poète fait donc appel à une image, qui fonctionne comme solvant entre la musique et le drame et sans laquelle ces deux arts resteraient à jamais simplement juxtaposés. Il s'agit de l'image qui est formée par les hiéroglyphes mobiles, c'est-à-dire les "écriture(s) corporelle(s)" des ballerines que le poète considère comme allégorique. Par exemple, il dit dans le *Crayonné au Théâtre* :

Le ballet ne donne que peu : c'est le genre imaginaire. Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc, si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée — rien qu'au travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à s'y confondre, dans la flottaison de rêverie? L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. 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 une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre

---

<sup>131</sup> Voir supra, pp.247-8.





s'y effectue en tant que la preuve 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*.<sup>132</sup>

On peut dire que ce fragment résume l'idée mallarméenne sur le Ballet ; étant donné que ces mots ont paru pour la première fois dans la *Revue indépendante* en juillet 1887 (et ont été intégrés dans les *Divagations* avec quelques retouches), on peut trouver ici le résultat de ses réflexions qui ont suivi la rédaction de l'article, les *Ballets* dont la première version avait paru dans la même revue en décembre 1886. Mallarmé répète presque les mêmes choses que dans les articles précédents sur la Mimique ou sur le Ballet, sauf la remarque sur la relation entre la Danse et la Musique.

Rappelons-nous que Mallarmé définira celle-ci en 1893 dans la lettre à Edmund Gosse comme "Idée ou rythme entre des rapports"<sup>133</sup> : il considère que l'élément le plus important dans la Musique est le rythme. Même dans ce texte, elle est apposée avec "toutes corrélations" que le ballet, dit le poète, "enlacera autant qu'animera, pour en marquer chaque rythme". Mais, que veut dire cette phrase ? Faisons attention au fait que ces corrélations sont tenues pour "latentes". Comme on l'a constaté, la sonorité musicale est invisible et son rythme l'est aussi. Étant donné que Mallarmé est un pur profane en musique, il est probable qu'il ne parvient pas habituellement à saisir ou à compter les rythmes, en écoutant une mélodie. Et pourtant, si la danseuse les montre aux yeux du poète, en les scandant avec le mouvement de ses membres, cela devient plus facile pour lui de les capter ; car les gestes des ballerines, on peut de les constater avec ses yeux. En somme, la chorégraphie rend visible les rythmes invisibles. On peut donc dire que c'est avec l'aide du Ballet que l'hymen entre le Drame et la Musique arrive à s'effectuer ; ainsi, le théâtre devient allégorique.

Avant la révélation de la musique wagnérienne en 1885, Mallarmé allait de temps en temps aux concerts populaires ; là, son instrument préféré était l'orgue. Cela veut dire que le poète s'intéressait déjà à la "musique absolue". Et pourtant, comme il n'est pas du tout musicien, il ne la connaît pas d'un point de vue technique. On peut dire d'ailleurs qu'il ne l'écoute pas, mais la traduit : c'est qu'il recherche l'allégorie dans la sonorité instrumentale. Mais, faisons attention au fait que celle-ci est un art auditif,

<sup>132</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.163.



tandis que l'allégorie accompagne l'évocation par des images : la Musique manque d'effet optique. C'est pour cela que le poète fait appel au Ballet, qui a un point commun avec elle : ces deux arts sont émancipés de la langue articulée. Pourtant, il y a aussi la différence : la Musique est invisible, le Ballet est visible. La danseuse exprime avec les gestes l'allégorie qui est latente dans la sonorité et qui n'émergerait jamais sans l'aide du ballet, pour permettre aux yeux du poète de la saisir. Ainsi, la ballerine qui danse au rythme de l'orchestre n'est plus un être humain mais devient une écriture corporelle, qui compose un emblème, allégorique. Bref, c'est le Ballet qui lie le Drame et la Musique et qui donne à celle-ci ses figures allégoriques. C'est là que Mallarmé entrevoit son idéal de théâtre.

---

<sup>133</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.614.



## Les Offices, prototype de la solennité

Mallarmé fréquente les concerts dominicaux depuis 1885 ; le poète, un pur profane en musique, se plaçant dans la salle, n'écoute pas cependant la sonorité, ou plutôt tente de la lire comme écrivain qui se sert du verbe. D'ailleurs, il croit à jamais en la prééminence du poème sur la musique. En fait, théoriquement, sa poétique a déjà dépassé le drame musical de Wagner et son orchestration depuis 1885. Et pourtant, cette fréquentation des "vêpres dominicales de la symphonie"<sup>134</sup> lui apporte une découverte : il s'agit du public qui assiste aux concerts. La présence de la foule, ravie par la sonorité instrumentale, lui impose de réviser quelque peu sa théorie sur l'alliance du théâtre et de la musique, qui formait la partie principale de la fête populaire ou de la solennité à venir, rêvée depuis longtemps, conçue et décrite dans les lettres à la fin des années 1880<sup>135</sup> sous le nom de Lectures. Comment communiquer avec le public à travers les oeuvres d'art ? c'est la problématique qui hante le poète toute sa vie. Mais, malgré son intention, ses poèmes restent hors de portée de la majorité de ses contemporains et la presse les considère toujours comme trop hermétiques : la réalisation de son idéal ne reste que dans son esprit, éternellement différée : cela veut dire qu'il est en train de traverser une époque d'interrègne. Il n'est pas déçu cependant de l'indifférence de son époque ; en fait, il se résigne à son destin ou l'assume. En revanche, la musique émeut la foule, bien qu'elle soit, elle aussi, considérée comme trop obscure. L'enthousiasme des auditeurs étonne le poète, car, pour lui, la symphonie et surtout la musique wagnérienne devraient être honnies par la majorité en raison de sa difficulté. Il en est donc jaloux et tente à nouveau de rebâtir la poétique pour rivaliser avec la musique. On peut voir les résultats de cet effort dans la rubrique intitulée, *Offices*, se constituant de "Plaisir sacré", "Catholicisme" et "De même" : le premier a paru dans le *Journal* du 5 décembre 1893, le deuxième dans la *Revue blanche* du 1<sup>er</sup> avril 1895, le troisième dans *the National Observer* du 7 mai 1892 sous le titre "Solennités" ; ces trois articles étant intégrés définitivement dans les *Divagations* en 1897 avec des retouches.

### 1 Aux concerts populaires

#### a) Le contresens sur Poe fait par Mallarmé lui-même

<sup>134</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.190.

<sup>135</sup> Par exemple voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance* XI, Gallimard, 1985, p.43 : "J'avance dans la perpétration de mon grand projet mystérieux des Lectures (nous en parlerons, vous, un jour sur ce divan-ci) et pour l'instant, je liquide un passé".



En prenant un bain de public, il rêve constamment de communication avec lui et du jour où ses poèmes seront acceptés. Mais, il sait très bien que cela n'est qu'un voeu sans aucun espoir ; car, dans la mesure où les lecteurs ne sont pas forcément très cultivés, ils peuvent faire des contresens en interprétant ses oeuvres n'importe comment ; d'ailleurs le poète n'a jamais l'occasion de venir les voir pour dissiper des malentendus en discutant avec eux directement, dans la mesure où ils se trouvent en dehors de sa connaissance. Bref, puisque le public est anonyme, l'auteur ne peut pas les empêcher de lire ses poèmes arbitrairement et ne peut pas non plus corriger leurs fautes : plus les écrits circulent parmi des gens cachant leurs noms et leurs visages, plus ceux-là s'altèrent. Comme on l'a déjà vu, c'est tout à fait ce que craint Poe dans la préface de son recueil de poésie que Mallarmé traduit en français et cette peur face à la masse anonyme du public est la cause principale de la Crise mallarméenne<sup>136</sup>. Pourtant, Mallarmé, de son côté, a commis la même erreur sur l'interprétation des discours du poète américain. Voyons ce qu'il dit dans les "Scolies" sur le *Corbeau* dans l'édition parue en 1888 :

Presque tout le monde a lu d'autre part ce singulier morceau de prose où Poe se complaît à analyser son *Corbeau*, démontant, strophe à strophe, le poème, pour en expliquer l'effroi mystérieux, et par quel subtil mécanisme d'imagination il séduit nos âmes. La mémoire d'un examen quasi-sacrilège de chaque effet, maintenant poursuit le lecteur, même emporté par le cours du poème. Que penser de l'article, traduit par Baudelaire sous le titre de *Genèse d'un Poème* et par Poe intitulé *Philosophie de la Composition* ? sauf que c'est un pur jeu intellectuel (s'il faut s'attacher aux termes d'une lettre récemment mise en lumière. J'extraits. " En discutant du *Corbeau* ( écrit Mme Susan Achard Wirds à M. William Gill) M. Poe m'assura que la relation par lui publiée de la méthode de composition de cette oeuvre n'avait rien d'authentique ; et qu'il n'avait pas compté qu'on lui accordât ce caractère. L'idée lui vint, suggérée par les commentateurs et les investigations des critiques, que le poème aurait pu être ainsi composé. Il avait en conséquence produit cette relation, simplement à titre d'expérience ingénieuse. Cela l'avait amusé et surpris de la voir si promptement acceptée comme une déclaration faite *bonâ fide*."

---

<sup>136</sup> Voir supra, p.104 sq.



Révélation très piquante, quand on se souvient de ce qui, un instant, se dépensa de notre vitalité littéraire à défendre comme à attaquer la théorie poétique très neuve qui venait tout à coup d'une lointaine Amérique. Peut-être à tort, selon moi : car l'art subtil de structure ici révélé s'employa de tout temps à la disposition des parties, dans celles d'entre les formes littéraires qui ne mettent pas la beauté de la parole au premier plan, le théâtre notamment. Ses facultés d'architecte et de musicien les mêmes en l'homme de génie, Poe dans un pays qui n'avait pas à proprement parler de scène, les rabattit, si je puis parler ainsi, sur la poésie lyrique, fille avérée de la seule inspiration. Tout l'extraordinaire est dans cette application, nouvelle, de procédés vieux comme l'art. Y a-t-il, à ce spécial point de vue, mystification ? Non. Ce qui est pensé l'est ; et une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères. A savoir que tout hasard doit être banni de l'oeuvre moderne et n'y peut être que feint ; et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol. Noir vagabond des nuits hagarées, ce *Corbeau*, si l'on se plaît à tirer du poème une image significative abjure les ténébreux errements, pour aborder enfin une chambre de beauté, somptueusement et judicieusement ordonnée, et y siéger à jamais.<sup>137</sup>

Il est très connu que la poétique de l'effet se résumant en ces mots : "*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*"<sup>138</sup> est l'idée primordiale chez Mallarmé et que l'article de Poe *Philosophie de la Composition* a influencé effectivement la conception de cette poétique. Si l'anecdote que Mme Susan Achard Wirds nous transmet était vraie, si "la relation par lui publiée de la méthode de composition de cette oeuvre n'avait rien d'authentique", cela serait donc vraiment piquant pour Mallarmé. Car cela veut dire entre autres qu'il aurait fait un contresens ; bien plus, qu'il aurait établi sa poétique et sa théorie littéraire en les basant sur le malentendu, qu'il redoutait de la part du public ; et qu'il aurait commis la même faute comme lecteur de Poe. Pourtant, Mallarmé affirme que cette révélation est fautive. Parce que, pense Mallarmé, ce qui est fondamental dans la création artistique, c'est de structurer des oeuvres, et de composer une armature solide comme chez l'architecte et chez le musicien ; et que cette loi est plus ou moins respectée dans toutes les histoires de l'art, même dans le domaine du théâtre qui ne met pas "la beauté de la parole au premier plan". Rappelons-nous par ailleurs la raison pour laquelle la représentation du son

<sup>137</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.771-2.



*Faune* a été refusée par la Comédie Française en 1865 : "Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes"<sup>139</sup> : en un mot, bien que ses vers soient féconds au point de vue poétique, ils manquent de l'action pour plaire à la salle. Cette intrigue dramatique dessine en creux la poésie, l'essentiel de celle-ci désignant la structure architecturale. Dans la mesure où elle est omniprésente dans les vrais chefs-d'oeuvre, la *Philosophie de la Composition* de Poe a en effet raison, bien que ce poète américain lui-même ait réfuté ce principe ; autrement dit, ce ne sont pas les mots de Poe qu'une de ses proches transmet, mais sa présence dans les pièces magnifiques qui témoigne de la justesse de ce principe de composition. Puisque Poe est déjà mort, son apôtre français ne peut plus vérifier l'intention de ces mots en parlant directement avec lui. Mallarmé ne pense pas cependant que cela soit désavantageux ; bien au contraire, il profite du fait qu'il n'a jamais rencontré Poe personnellement. C'est que ce n'est pas la connaissance directe de l'auteur mais celle de l'oeuvre elle-même qui est pour lui le témoin le plus sûr. Le poète français conclut donc qu'il n'y a aucune mystification dans le discours de Poe. (Ne peut-on pas trouver ici une ébauche de la théorie de réception ? ) Bref, Mallarmé entame sa carrière de poète à l'époque où l'énonciateur et le récepteur ne se rencontrent généralement jamais de toute leur vie, où l'écrivain vit en se perdant complètement dans la forêt du public, où des malentendus entre les auteurs et leurs lecteurs arrivent naturellement et inévitablement, où non seulement on n'a aucun moyen pour les dissiper, mais où même quelques-uns les tiennent pour un phénomène positif et développent leurs arguments en en profitant, tandis que se perd la Foi en Dieu qui pourrait régler ces malentendus comme médiateur.

## 1, b) La Nature et la Musique

Grâce aux concerts populaires de Padeloup et de Colonne, la musique instrumentale, dite "absolue" a acquis de plus en plus de spectateurs à partir des années 1860. Ce que Mallarmé a découvert dans le concert Lamoureux en 1885, c'est cette musique et ce public captivé par elle. Bien entendu, il n'ignorait pas du tout avant cette date ce nouveau phénomène citadin. Mais, ce qui était choquant pour lui, c'est que tant de gens se mettent à soutenir la musique wagnérienne. En fait, il avait considéré que le maître de Bayreuth devait appartenir aux artistes maudits et lutter contre l'incompréhension des incultes ; c'est grâce à Lamoureux et à Dujardin que ce

<sup>138</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, op.cit., 1995, p.206.



compositeur a commencé pourtant à avoir du succès en France à partir des années 1880. Il est donc tout à fait naturel que le poète qui, lui, restait toujours "maudit" ait été jaloux du musicien qui devenait populaire. Mallarmé s'est probablement posé la question : pourquoi des ignorants sont-ils parvenus à comprendre l'art sublime de Wagner ? Cette réflexion mûrira dans ses articles des années 1890, surtout dans le *Plaisir sacré*.

La saison des spectacles commence à l'automne. Depuis 1874, Mallarmé a pris l'habitude de passer les vacances d'été à Valvins ; là, il aime faire du bateau sur la Seine estivale en contemplant la forêt de Fontainebleau, où il s'était promené avec Cazalis et Henri Regnault en 1862 ; à la fin de l'été, il retourne à Paris, où l'attend son travail au lycée et le lever du rideau dans les théâtres de la capitale. En fait, l'article *Plaisir sacré* commence en décrivant cette rentrée :

La note maintenant d'une rentrée de capitale est donnée par l'ouverture des concerts.

Même spectacle chaque saison : une assistance — et le dos d'un homme qui tire, je crois, il paraît le faire, les prestiges de leur invisibilité.

Un vent ou peur de manquer à quelque chose exigeant le retour, chasse, de l'horizon à la ville, les gens, quand le rideau va se lever sur la magnificence déserte de l'automne. Le proche éparpillement du doigté lumineux, que suspend le feuillage, se mire, alors, au bassin de l'orchestre prêt.<sup>140</sup>

On trouve ici la comparaison entre la Nature et la Musique, qu'il fait aussi dans le *Hamlet*, paru premièrement dans la *Revue indépendante* en novembre 1886 et dans la *Bucolique*, dans la *Revue blanche* en juin 1895. Le poète les confronte en mettant en cause ces deux facteurs, leur invisibilité et leur silence.

Parlons d'abord de la première. Bien entendu, comme la Musique est l'art de l'oreille, il est très raisonnable de dire que ses prestiges consistent en leur invisibilité. Mais, outre cela, notons qu'il parle du chef d'orchestre, protagoniste le plus important aux concerts, pouvant montrer les rythmes de la symphonie avec ses gestes ainsi que la danseuse ; et que comme cet homme tourne le dos à la salle, les spectateurs ne voient pas son visage pendant l'exécution : bien que ses membres rendent visible la cadence de l'orchestre, sa figure reste toujours hors du regard des spectateurs. Par

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.253.

contre, qu'est-ce que l'invisibilité de la Nature ? La fenêtre à l'ouest de sa maison à Valvins donne sur la forêt de Fontainebleau au-delà de la Seine ; quand les feuilles qui se mirent dans le fleuve commencent à changer de couleur, le poète part à la ville ; après son départ, les bois célèbrent tous seuls la fête, même si personne ne la voit ; c'est ainsi qu'il dit dans le début de *Hamlet* :

Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique oeil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poète, soit rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres.

Me voici, oubliant l'amertume feuille-morte, de retour et prêt à noter, en vue de moi-même et de quelques-uns aussi, nos impressions issues de banals Soirs que le plus seul des isolés ne peut, comme il vêt l'habit séant à tous, omettre de considérer : pour l'entretien d'un malaise et, connaissant, en raison de certaines lois non satisfaites, que ce n'est plus ou pas encore l'heure extraordinaire.<sup>141</sup>

Puisqu'il s'en absente, ce théâtre de la Nature se fait en dehors de ses regards, c'est-à-dire laissé désert ; dans ce sens, ce spectacle lui est invisible à l'égal du visage du chef d'orchestre. Le poète, pour sa part, porte en effet ses pas par compensation vers les salles parisiennes.

Ensuite, le silence. Dans la pensée mallarméenne, la Musique fait pendant à la Nature, par exemple, dans la *Bucolique* :

Esthétiquement la succession de deux états sacrés, ainsi m'invitèrent-ils — primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (nul scandale que l'industrie l'en émonde ou le purifie) : l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée, en plus que l'abolition de texte, lui soustrayant l'image.<sup>142</sup>

Étant donné l'expression, "l'abolition de texte, lui [la pensée] soustrayant l'image", ce qui est mis en scène, c'est la "musique absolue", c'est-à-dire silencieuse dans le sens où elle n'a pas de parole. Par contre, dans la mesure où les bois et la rive n'émettent pas

<sup>140</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.235.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.166.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.254.





de verbe comme dans le *Faune*, il est évident que le théâtre de la Nature est aussi muet : celle-ci est si primitive qu'elle ne parvient pas encore à avoir de mots.

### 1, c) La religiosité des concerts populaires

Tout en renonçant au spectacle des feuilles mortes, le poète rentrant à Paris se rend à la salle du concert populaire. Car beaucoup de gens s'y rassemblent : Mallarmé se dit qu'il doit y avoir quelque chose d'important qui les captive ; ce qui l'intéresse, c'est le fait que grouillent des individus sans nom et pas du tout distingués comme des feuilles s'accumulant dans la forêt. Il parle donc de la badauderie :

J'y suis allé, par badauderie, aimant à flairer l'occasion d'avance. Soit que je reconnusse ce chant, qui aujourd'hui influence tout travail, même peint, de l'impressionnisme à la fresque, et le soulèvement de vie dans le grain du marbre. Voire le chuchotement entendu de la raison ou un discours au Parlement, rien ne vaut que comme air tenu longtemps et selon le ton qui plaît. Le poète, verbal, se défie, il persiste, dans une prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment essentiel, la parole : or, à quelle hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint. Je suis allé, avec beaucoup et, intrus familier, subitement, me sens pris d'un doute, un seul, à vrai dire, extraordinaire.<sup>143</sup>

On trouve ici sa prétention habituelle : ainsi que l'effet musical du chant importe même dans le discours rationnel, la clarté de la parole est essentielle même dans la symphonie ; la suprématie du poète sur le musicien ne s'en trouve pas ébranlée. Pourtant, le doute l'effleure tout à coup ! Et si cette prééminence ne se trouvait qu'en esprit, c'est-à-dire que théoriquement ? Mallarmé, en effet, y rencontre un public qui s'enthousiasme pour la "musique absolue" et que ses poèmes ne captiveront cependant jamais. On peut dire encore que ce qui étonne le poète, c'est plutôt la présence des spectateurs que la musique elle-même.

Par contre, qu'est-ce qui les intéresse ? Dans la mesure où ils sont dans la salle du concert, n'est-ce pas la sonorité de l'orchestre ? Non, pas forcément. Certainement, ces gens paraissent se concentrer parfaitement sur la musique. Ce qui compte pour eux, ce n'est pas cependant l'art lui-même mais la religiosité : la musique n'est qu'un

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p.236.



prétexte apparent et pas du tout le vrai but. C'est ainsi que le poète qui est allé voir cette foule, dit :

Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l'effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelle sourde puissance, un motif autre. Attendu, effectivement, que les célébrations officielles à part, la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain.<sup>144</sup>

Bref, il ne s'agit pas de la musique mais du culte. Rappelons-nous que Mallarmé appelle ces concerts populaires les "vêpres dominicales de la symphonie"<sup>145</sup>. Cela veut dire que les gens commencent à fréquenter le théâtre pour écouter les symphonies au lieu de l'église pour assister à la messe. Or, ce n'est pas la première fois que l'on tente de rechercher la religiosité dans les exécutions de la symphonie ; par exemple, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) a écrit dans *La Remarquable vie du compositeur Joseph Berglinger* : "Quand Joseph assistait à un grand concert, il se mettait dans un coin sans regarder l'assemblée brillante des auditeurs, et écoutait avec recueillement comme s'il était à l'église — aussi silencieux et immobile, les yeux fixés sur le sol. Il ne perdait pas le moindre son et à la fin, cette concentration tendue le laissait tout épuisé et fatigué"<sup>146</sup> : en somme, pour cet écrivain allemand, "l'art musical est assurément le secret ultime de la foi, le mysticisme, la religion entièrement révélée". En invoquant ces mots, Dahlhaus affirme de son côté que "La musique « absolue » où se manifeste « l'absolu », est détachée des affects (dont elle était le « langage » dans une esthétique plus ancienne), aussi bien que des textes et des fonctions. Mais dans « l'époque moderne », cet absolu qu'elle exprime est une idée religieuse, dont l'art est l'épiphanie"<sup>147</sup>. Cela permet de dire donc que malgré son ignorance des idées allemandes, et surtout de l'idée de "musique absolue", le public français, qui a de plus en plus souvent l'occasion de jouir de la musique instrumentale, hérite fidèlement de l'aspect religieux de cette solennité, à son insu.

Comme le remarque Dahlhaus, il est vrai que l'idée de "musique absolue" est particulièrement ressentie en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle<sup>148</sup>. Mais ce qui est bizarre en même temps qu'intéressant, c'est que les auditeurs français ne connaissent pas la théorie de cette musique, ni même exactement ce qui se passe sous leurs yeux, ni ce dont ils jouissent, même Mallarmé ne connaissant pas le terme, "musique absolue", ni

<sup>144</sup> *Ibid.*, pp.235-6.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.190.

<sup>146</sup> Ces mots sont cités par Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, p.75.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.92.



son apôtre, Hanslick. À la différence des autres, le maître du symbolisme note pourtant que dans l'époque d'interrègne où le prestige de Dieu est affaibli, la Musique s'y substitue ; autrement dit, elle se revêt de la divinité ; il sait d'ailleurs que celle-ci peut compenser la foi perdue chez ses contemporains. C'est pour cela que la jalousie mallarméenne contre cet art sonore émerge à nouveau ; il pense que rédiger la Fable, soit le Mythe pour la vie moderne est le rôle du poète qui remplace le prêtre et que ce travail est usurpé cependant par la Musique. Il n'est donc pas du tout un vrai mélomane ; il ne la considère pas comme absolument nécessaire. En fait, il prétend même que l'on peut célébrer la solennité sans elle ; c'est ainsi qu'il dit :

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire. Élite — artistes habitués, intellectuels mondains et tant de sincères petites places. Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité.<sup>149</sup>

Le lustre est la métonymie du théâtre en même temps que l'emblème de son idéal, "le mélodrame populaire" ; Mallarmé a une prédilection pour cet appareil d'éclairage dans sa poétique, car celui-ci allégorise la "lucidité chez le public" et ses facettes métaphorisent la multiplicité des individus. Il pense que si ces lumières montraient exactement ce que les gens venaient chercher au concert, ils n'auraient plus besoin de la musique. Par ailleurs, ce manque de clarté n'est pas forcément causé par une simple inculture chez les spectateurs ; car non seulement des ignorants mais aussi des "artistes habitués, intellectuels mondains" se trouvent dans la salle. L'oeil clairvoyant de Mallarmé devine encore que même ces lettrés ne savent pas ce qu'ils font là, c'est-à-dire qu'"il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité". Ce qui est mis en cause, c'est la problématique de la laïcité : dans la mesure où la plupart des mélomanes ont cessé de fréquenter l'église chaque dimanche, ils se prennent pour des laïcs ; mais en réalité, ils vénèrent la musique "absolue" comme le nouveau dieu, au lieu de Jésus ; leur laïcité, leur modernité, n'est donc qu'une apparence. De son côté, Mallarmé prétend comme d'habitude que ce n'est pas l'orchestre mais le livre écrit par le poète qui doit jouer ce rôle ; autrement dit, la fête remplaçant la messe doit être organisée non pas par le musicien mais par le poète. Malheureusement, le public français ne parvient pas encore à comprendre cette lucidité poétique.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.11.



## 1,d) la divinité enfouie dans le public

À la clarté des Belles Lettres, les gens préfèrent l'obscurité de la Musique ; en fait, ils sentent qu'ils n'ont plus besoin de la littérature, car ils ont trouvé déjà son remplaçant. Le poète l'atteste :

Cette multitude satisfaite par le menu jeu de l'existence, agrandi jusqu'à la politique, tel que journallement le désigne la presse; comment se fait-il — est-ce vrai — cela repose-t-il sur un instinct que, franchissant les intervalles littéraires, elle ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots! <sup>150</sup>

Pour les spectateurs, ce qui remplace le poème, c'est "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots", c'est-à-dire la "musique absolue". D'ailleurs, ce qu'ils lisent, c'est la presse populaire représentée par *Le Petit Journal* qui paraît à partir de 1863 ; ceux qui s'emballent pour les faits divers, les affaires scandaleuses comme celles de Dreyfus, de Panama, en faisant l'économie de la littérature, vont directement aux concerts symphoniques. Car, pour en jouir, il n'est pas nécessaire de préparer d'avance des textes particuliers. En somme, bien qu'il reste des lettrés, arrive l'époque où presque tout le monde lit le journal et goûte l'Art, assez facilement et également, grâce à la presse de masse et aux concerts populaires.

Or, Mallarmé méprise-t-il ce nouveau public, comme dans l'article de sa jeunesse, les *Hérésies artistiques — Art pour tous ?* D'un certain point de vue, oui ; mais, d'un autre point de vue, non. Il est vrai que Mallarmé voit d'un oeil peu favorable la foule dans la salle de concert, en même temps qu'il remarque cependant qu'une possibilité de solennité à venir repose dans l'inconscient du public. Par exemple, en 1885, il avait dit déjà dans son *Richard Wagner Rêverie d'un Poète français* :

cette orchestration, de qui, tout à l'heure, sortit l'évidence du dieu, ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance.<sup>151</sup>

<sup>149</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.235.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.158.



Ce qui est important ici, c'est le fait que cette assistance est "muette". Dans la mesure où les auditeurs écoutant la "musique absolue" se taisent, l'observateur ne parvient pas à deviner ce qu'ils pensent ; il réussit pourtant à lire quelques traces de divinité sur leurs visages :

Voici des yeux, perdus, extatiquement, hors de leur curiosité! Non que refléter sur le visage une suavité innée ne suffise : à l'intérieur s'empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits. Maintien honorable, c'est prendre part, selon le prétexte convenu, à la figuration du divin.<sup>152</sup>

Sans doute, ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils pensent, mais sentent cependant que les sonorités instrumentales provoquent en eux un "sentiment même incompris" ; le poète trouve que celui-ci se reflète sur leurs traits, où il entrevoit "la figuration du divin" ; c'est ainsi qu'il continue :

La foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes, remplit envers les sons, sa fonction par excellence de gardienne du mystère! Le sien! elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur. Prix, à notre insu, ici de quelque extérieur médiocre subi présentement et accepté par l'individu.<sup>153</sup>

Comme on l'a déjà vu, quand on dit que la "musique absolue" s'exprime en silence, ce n'est qu'une métaphore du fait qu'elle n'a pas de texte. Le poète note que le public aussi, pour sa part, "confronte son riche mutisme" à cette absence de la parole. Cela veut dire que la scène et la salle toutes les deux sont silencieuses. D'abord, en ce qui concerne la scène, constatons ici à nouveau cette caractéristique de la "musique absolue", qui consiste à être en même temps facile et difficile : facile, parce que le public mélomane n'a nul besoin de lire le programme littéraire ou l'explication avant l'exécution, ni d'être au courant des anecdotes nécessaires à une meilleure compréhension mais qu'il suffit d'écouter en restant silencieux<sup>154</sup> ; difficile en revanche, parce qu'elle se base sur l'argument philosophique qu'au travers de sa sonorité instrumentale, l'Absolu doit se laisser entrevoir. Plus concrètement, c'est que des initiés aux purs profanes, chaque auditeur peut avoir sa propre manière de la goûter. Bref, sous l'apparence du silence, les deux éléments contraires, la facilité et la

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> Cf. Carl Dahlhaus, *op.cit.*, 1997, pp.9-10.



difficulté, co-existent dans la "musique absolue". Puis, en ce qui concerne les spectateurs, dans la mesure où ils ne disent rien d'intéressant, le poète peut les considérer comme banals ; tous les spectateurs ne sont pas cependant incultes, car les "artistes habitués, intellectuels mondains" se trouvent aussi dans la salle ; d'ailleurs, comme Mallarmé dit que cette foule contient "nous-mêmes", le poète aussi est là. En fait, il se mêle parfaitement aux autres gens ; littéralement, il prend un bain de public. Il paraît que là tous soient pareils : car leur apparence ne permet pas de discerner les lettrés des incultes, comme des feuilles s'accumulant dans la forêt ne se distinguent pas ; car, dans la mesure où ils restent muets, l'observateur n'a pas de moyen de sonder leur culture. On peut dire encore que mêmes les poètes eux-mêmes se mettent à se revêtir de la banalité à cette époque de la troisième République : là, tous portent "quelque extérieur médiocre". Entre autres, Mallarmé sait parfaitement qu'il n'est pas né comme privilégié pour devenir le poète : il n'est qu'un petit bourgeois. Bref, même dans la salle, le silence réalise l'égalité des auditeurs, même si cela n'est qu'apparence. Le poète considère donc que sous le "riche mutisme" de cette foule, se cache le secret de la solennité à venir, dont malheureusement elle ne parvient pas encore saisir l'existence même ; c'est ainsi qu'il dit :

Une initiation en dessous illumine, ainsi que le lavage dominical de la banalité.<sup>155</sup>

Le public français porte volontiers ses pas au concert pour goûter la "musique absolue" ; en réalité, il vient là pour vénérer la divinité enfouie dans son inconscient.

Les auditeurs ne savent pas ce qu'ils font dans la salle, ni le fait que le théâtre de la Nature se déploie dans la forêt en automne. Néanmoins, les sonorités instrumentales leur apportent la figure divine, flottant dans l'atmosphère, ainsi que les feuilles mortes tombent sur les épaules du promeneur. Ils en viennent donc à se revêtir de cette divinité à leur insu. Mallarmé dit :

Parure — si la foule est femme, tenez, les mille têtes. Une conscience partielle de l'éblouissement se propage, au hasard de la tenue de ville usitée dans les auditions d'après-midi : pose, comme le bruit déjà de cymbales tombé, au filigrane d'or de minuscules capotes, miroite en le jais ; mainte aigrette luit divinatoire. L'impérieux velours d'une attitude coupera l'ombre avec un pli

---

<sup>155</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.237.



s'attribuant la coloration fournie par tel instrument. Aux épaules, la guipure, entrelacs de la mélodie.<sup>156</sup>

Étant donné que la foule est décrite par l'expression, "les mille têtes", le poète la considère comme une collectivité de personnes anonymes, sans visage ni nom. Certainement, elles sont médiocres ; on peut dire cependant qu'elles aussi se subliment en Types, qui composeront l'emblème de la solennité à venir. Car, Mallarmé remarque que la mélodie et l'harmonie s'incarnent et se déposent sur "la tenue de ville usitée" et surtout sur les parures, "filigrane d'or", "aigrette" ou "guipure" ; autrement dit, à la musique originellement invisible, ces ornements donnent une figure. Vue sous cet aspect, la phrase : "la foule est femme" n'est pas forcément misogynne ; cela signifie en effet que la figure de la femme allégorise la Musique en même temps que la Salle de concert, c'est-à-dire la solennité entière.

Mallarmé remarque que le concert symphonique dominical s'est substitué à la messe : la "musique absolue" remplace Dieu. Le poète qui assiste à ces concerts trouve le silence dans la scène et dans la salle : celui de la première est la métaphore de la sonorité instrumentale, l'art non-signifiant, tandis que celui de la deuxième est la métaphore de l'impersonnalité des spectateurs. Le nouveau public, masse anonyme apparu depuis les années 1860, a provoqué la Crise chez Mallarmé et ne cesse l'inquiéter ; d'ailleurs, il est sûr qu'il a du mépris pour sa banalité. Pourtant, il est également vrai qu'il projette sur eux son idéal scénique ; car cette foule remplit "sa fonction par excellence de gardienne du mystère". Enfin, on peut dire aussi qu'il tente de lire l'allégorie de la solennité à venir sur les visages des gens non-distingués, grouillant aux "vêpres dominicales de la symphonie".

## 2 De la messe à la solennité à venir

### a) Dans le Mouvement Cécilien

La fin du 19e siècle, c'est l'époque où le christianisme a perdu progressivement son autorité, où les sciences naturelles ont acquis une grande réputation, où les anarchistes ont commis des attentats à la bombe et où la société française est devenue de plus en plus laïque sous le régime de la troisième République. Aux yeux de Mallarmé, qui avait perdu la Foi en Dieu vers la fin des années 1860, Wagner est apparu sur la scène parisienne comme le nouveau dieu et beaucoup de gens ont commencé à porter leurs pas chaque dimanche aux concerts symphoniques au lieu de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*



la messe à l'Église. Dans l'article du 1885, le maître de symbolisme a voulu confronter sa propre poétique à la théorie du drame musical de Wagner, qui lui paraissait tenter de rechercher l'origine de son peuple, en représentant la Légende au théâtre.

D'ailleurs, le poète a remarqué dans le *Plaisir sacré* que le public français des concerts symphoniques, qui cessait de fréquenter l'église, n'a jamais laïcisé l'art et que la "musique absolue" est devenue le nouvel objet de son culte.

Comme on l'a déjà vu, à la différence de celle de Wagner, la méthode mallarméenne ne consiste nullement à remonter historiquement jusqu'à la source<sup>157</sup>, mais de "saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés"<sup>158</sup>. Il est vrai cependant qu'au long du 19e siècle, il y avait une réaction contre le mouvement révolutionnaire du côté de la Religion, qui a influencé la vie de Mallarmé surtout dans les années 1890 : il s'agit du Mouvement Cécilien, mené par un parti dans l'Église catholique qui voulait apporter des réformes et tentait de restaurer les anciens chants sacrés.

En France, un musicologue, Charles Bordes(1863-1909), a rendu de grands services à la résurrection de la musique ancienne dont font partie le chant grégorien ou la musique vocale de la Renaissance italienne ; en 1890, il a été nommé maître de chapelle à l'église Saint-Gervais de Paris et en 1892, il a organisé "Les Semaines saintes de Saint-Gervais" et a fondé "l'Association des Chanteurs de Saint-Gervais". Il est sûr que Mallarmé allait à cette église pour écouter le chant sacré, comme le montre le début de l'article paru dans *The national Observer* du 7 mai 1892 sous le titre des "Solennités", dont il intégrera la plupart dans les *Divagations* sous le titre de *De même* :

Une paroisse, Saint-Gervais, inaugura, parallèlement à ses exercices, des auditions en vue de restituer le lutrin des XVIIIe, XVIIe, XVIe, et-même XVe Siècles. N'en pas bouger fut la règle ; au programme les noms Palestrina, Orlando Lassus, entre les primitifs, et le farouche, oublié jusque maintenant, Vittoria. Bach, Allégri, Pergolèse. Sauf une occasion comme ces maîtres de chapelle, où j'ai, à part, presque à côté, groupé plusieurs impressions à consigner une fois et définitivement quant aux Fêtes, je vois, du latent voeu certain chez nous de pompes selon l'art, indice, dans le remplacement des concerts spirituels vagues par les assemblées wagnériennes. Seul initiateur souverain, le grand Allemand oriente les esprits ; on sent et c'est assez, qu'il s'agit de différences avec le quotidien amusement, enfin d'une célébration, à date et lieu. Malgré je ne sais quoi, certes, d'étranger, ses légendes, et le pèlerinage : — mais le principe de

<sup>157</sup> Voir supra, pp.252-6.





notre scène vacille, diminué ; et des aspirations se répandent aussi vers quelque chose, qui soit sacré.<sup>159</sup>

Ces mots qui seront enlevés de la version définitive, nous laissent plus de choses sur la situation synchronique : Mallarmé est témoin de la résurrection catholique ; il compte l'invoquer pour rivaliser avec Wagner, le nouveau dieu ou le "seul initiateur souverain", qui se réfère aussi au passé pour remonter la légende de son peuple sur la scène en recherchant sa source et qui paraisse aux fidèles remplacer le christianisme. Des gens portent leurs pas aux concerts, ce n'est pas parce qu'ils veulent "le quotidien amusement", mais parce qu'ils ont besoin de "quelque chose, qui soit sacré". Contre le maître de Bayreuth qui se comporte comme le dieu, il n'est pas absurde que Mallarmé, de son côté, tente d'entrevoir une possibilité de la divinité dans la résurrection catholique.

Pourtant, le poète ne se re-convertit pas au catholicisme, comme le montre ces mots, qui terminent les *Solennités* du 1892 et qui seront aussi supprimés de *De même* :

Autre chose ceci que la résurrection catholique hantant des écrivains stricts contemporains : ils sont à leur insu convoqués par la noire agonie du monstre qui ne veut périr tant que mainte merveille y séjourne, et l'accepteraient volontiers de nouveau intégralement, ce qui est faute identique à n'en pas tenir compte. Au lieu, sinon de le combattre (il meurt), mais de s'appropriier le trésor. Cette maladresse, que je crois d'abord une impéritie critique, me rendrait, oh, anticlérical, si le besoin s'imposait d'embrasser un tel ridicule simplement pour n'être pas mystique.<sup>160</sup>

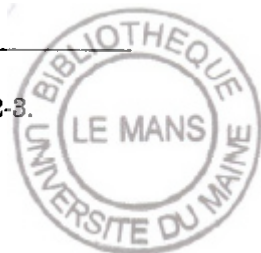
Bien entendu, un des "écrivains stricts contemporains" que critique sévèrement Mallarmé, est Joris-Karl Huysmans (1848-1907) qui s'est re-converti en étant fasciné par le chant sacré restauré. Mallarmé ne néglige pas du tout la religion ; bien au contraire, il respecte sa puissance, tout en restant athée. Dans la mesure où il dit qu'accepter le catholicisme "volontiers de nouveau intégralement" est "faute identique à n'en pas tenir compte", il n'est ni adepte, ni laïque. Pour comprendre mieux cette position face à la religion, continuons la lecture de *De même*.

Mallarmé qui pense aux Fêtes populaires n'est pas du tout laïc, car il ne les considère pas comme simple divertissement mais comme célébration divine. Il

<sup>158</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.68.

<sup>159</sup> *The National Observer*, 7 mai 1892, p.640. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.302-3.

<sup>160</sup> *The National Observer*, *op.cit.*, p.641. Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.304-5.



n'invoque pourtant plus Jésus-Christ mais la notion de divinité : rappelons-nous qu'il fait paraître les *Dieux antiques* en 1880, qui sont une "libre adaptation" d'*A Manual of Mythologie* de George W. Cox et où il remplace le mot anglais "God" par celui de "divinité"<sup>161</sup>. Dans ce sens, Wagner qui offre gratuitement à son peuple la représentation des légendes en se référant au mythe germain ne paraît-il pas lui montrer un bon exemple ? Comme ce compositeur avait besoin de l'aide du roi de Bavière pour célébrer les spectacles solennels à Bayreuth, Mallarmé prétend aussi que l'État doit organiser ces Fêtes dans la vie citadine au lieu de l'Église qui "souffre d'étiollement" ; c'est ainsi qu'il dit dans *De Même* :

Une belle réjouissance d'à présent, due aux sortilèges divers de la Poésie, ne vaut que mêlée à un fonctionnement de capitale et en résulte comme apothéose. L'État, en raison de sacrifices inexpliqués et conséquemment relevant d'une foi, exigés de l'individu, ou notre insignifiance, doit un apparat : cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissons. Quelque royauté environnée de prestige militaire, suffisant naguère publiquement, a cessé : et l'orthodoxie de nos élans secrets, qui se perpétue, remise au clergé, souffre d'étiollement. Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art : et si, le sait-on ! la fulguration de chants antiques jaillis consumait l'ombre et illuminait telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer.<sup>162</sup>

Wagner invoquait les mythes germaines, tandis que Mallarmé tient au catholicisme tout en sachant que son autorité s'est déjà épuisée. Notons cependant que ce qui se présente aux yeux du poète est "la résurrection catholique" et que les "chants antiques jaillis" qu'il écoute sont les chants restaurés par Bordes : bref, ce dont il parle ici, c'est le mouvement réactionnaire du côté du christianisme. Étant donné que le mouvement cécilien se base sur ces principes fondamentaux : "le chant grégorien est la véritable musique de l'Église ; la musique italienne de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est la musique religieuse la mieux harmonisée qui n'ait jamais été écrite ; la musique religieuse de l'école viennoise (les messes de Haydn, Mozart, etc.) est anti-ecclésiastique"<sup>163</sup>, il y a une ressemblance entre l'essai de Wagner et ce mouvement catholique, dans le sens

<sup>161</sup> Cf. TAKEUCHI Nobuo, "De la notion de divinité chez Mallarmé — Un essai d'approche de la pensée mallarméenne —", *Études de Langue et Littérature françaises*, Société Japonaise de Langue et Littérature françaises, Hakusuisha, no.32, Tokyo, 1978, pp.57-62 ; aussi, Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p.155 sq.

<sup>162</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.242-3.

<sup>163</sup> *Dictionnaire encyclopédique de la Musique*, Robert Laffont, 1988 : "Mouvement Cécilien"



où ils allèguent le passé pour réformer des cultures abîmées par la tradition ou la convention. D'ailleurs, Mallarmé aussi partage ce point de vue avec eux ; c'est ainsi qu'il a dit dans *Les Impressionnistes et Édouard Manet en 1876* : "La littérature s'écarte souvent de ses voies habituelles pour retrouver les aspirations d'une époque ancienne, et pour les moderniser à ses propres fins ; en peinture, Manet suivit une trajectoire semblablement divergente, à la recherche du vrai, et l'aimant une fois trouvé"<sup>164</sup>, et dit même dans le "catholicisme" : "Le moyen âge, à jamais, reste l'incubation ainsi que commencement de monde, moderne"<sup>165</sup> : il s'agit de l'attitude qui refuse la tradition conventionnelle et se réfère à une période plus ancienne pour refonder la modernité.

Il y a quand même une différence. Différence d'abord entre le drame musical et le chant sacré. La sonorité orchestrale de Wagner est métaphorisée par l'obscurité et allégorisée par les ténèbres, tandis que la voix dans l'Église Saint-Gervais l'est par la lumière de la fulguration : dans la mesure où cette mélodie accompagne la parole, ce qu'il met en cause est la Poésie et sa clarté, qui donne son sens à la Musique. Entre autres, à la différence de Wagner, ce qui intéresse Mallarmé, ce n'est pas la recherche de l'origine ou de la source, mais sa résurrection. Différence ensuite entre cette réaction catholique et le maître du symbolisme. À la différence de Huysmans qui a recouvré sa Foi en Dieu en écoutant le chant grégorien, le poète reste toujours athée. On peut dire encore que ce qui l'intéresse, c'est le fait que le public français s'emballe pour la musique vocale ancienne ; autrement dit, il lui paraît que ces auditions du chant sacré à Saint-Gervais sont un bon moyen de rivaliser avec les concerts des symphonies allemandes. Il prend de fait ses distances avec ce mouvement réactionnaire. Notons par exemple l'expression temporelle de la dernière phrase de la citation dessus : si + le sujet "la fulguration" + deux verbes d'imparfait "consumait" et "illuminait" + les objets "l'ombre" et "telle divination". Étant donné que le temps de la phrase précédente est le futur, "pénétrons", cette proposition est subordonnée du conditionnel et la proposition principale est omise. Déchiffrer la "divination longtemps voilée" n'est donc qu'une simple supposition. Cela permet de dire encore que la lumière verbale n'arrive toujours pas à dévoiler l'ombre de la Musique et le mystère de la religion. C'est que le poète sait bien que la chrétienté est en décadence, en dépit des efforts que font ses partisans pour restaurer l'autorité catholique. Néanmoins, il dit : "pénétrons en l'église, avec l'art". Bien entendu, ce qu'il met en avant, ce n'est pas le

<sup>164</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.450 : "Literature often departs from its current path to seek for the aspirations of an epoch of the past, and to modernise them for its own purpose, and in painting Manet followed a similarly divergent course, seeking the truth, and loving it when found".

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.239.



contenu de la Foi, mais son contenant ; en d'autres termes, il n'y entre pas pour pratiquer son culte mais pour retrouver un modèle de son idéal d'art scénique : bref, il s'intéresse à la forme du rite de la messe.

On ne peut pas dire que Mallarmé se soit converti parce qu'il assiste à l'office divin : il a déjà perdu la fidélité à Dieu et ne la retrouvera jamais. Il invoque le service religieux simplement pour confronter le drame musical de Wagner, si représentatif, au projet de Lecture que l'on connaît bien : bref, il considère la messe comme le prototype du théâtre idéal. Il respecte et admire la manière de la célébration et l'analyse en la divisant en trois parties ; c'est ainsi qu'il dit dans *De même* :

Suivez, trois éléments, ils se commandent.

La nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus : quiconque y peut de la source la plus humble d'un gosier jeter aux voûtes le répons en latin incompris, mais exultant, participe entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le chœur : car voici le miracle de chanter, on se projette, haut comme va le cri. Dites si artifice, préparé mieux et à beaucoup, égalitaire, que cette communion, d'abord esthétique, en le héros du Drame divin. Quoique le prêtre céans n'ait qualité d'acteur, mais officie — désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage. Je finirai par l'orgue, relégué aux portes, il exprime le dehors, un balbutiement de ténèbres énorme, ou leur exclusion du refuge, avant de s'y déverser extasiées et pacifiées, l'approfondissant ainsi de l'univers entier et causant aux hôtes une plénitude de fierté et de sécurité. Telle, en l'authenticité de fragments distincts, la mise en scène de la religion d'état, par nul cadre encore dépassée et qui, selon une oeuvre triple, invitation directe à l'essence du type (ici le Christ), puis invisibilité de celui-là, enfin élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini, satisfait étrangement un souhait moderne philosophique et d'art. Et, j'oubliais la tout aimable gratuité de l'entrée.<sup>166</sup>

Les trois éléments sont le peuple chantant, le prêtre et l'orgue. Voyons-les dans cet ordre.

D'abord, le chant. Il ne s'agit pas ici de la musique instrumentale, "absolue", ni de l'opéra, d'une représentation avec l'orchestre, mais de la voix sans "accompagnement

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp.243-4.



autre qu'une touche au clavier posant l'intonation". Or, la musique vocale est de la parole chantée. Ce qui est mis en jeu, c'est donc la Poésie, c'est-à-dire son sens, même si celle-ci est en latin classique ou "latin incompris" pour le peuple, au moins, pour le petit chœur ou la chorale qui chante les couplets le sens est compris. Sans bien en comprendre le sens, il est difficile de bien chanter ; il vaut mieux aussi savoir la métrique. S'il en est ainsi, Mallarmé, revient-il vers le principe de la *mimesis* ? Non. Faisons attention à l'expression, "le répons en latin incompris". Cela veut dire que dans la mesure où la parole n'est pas française mais latine, le sens du chant reste obscur, pour le peuple qui reprend les refrains et les répons. Bien entendu, non seulement les lettrés comme Mallarmé mais aussi presque tout le monde comprend certaines expressions simples en latin du chant sacré ; celui-ci n'est pas en effet forcément "incompris" ; pourtant, ce que Mallarmé met en valeur, n'est-ce pas l'effet que produit toute langue étrangère ? Rappelons-nous ici que le poète est professeur d'anglais et traducteur de livres anglais : il sait bien qu'une langue qui n'est pas natale donne au lecteur l'impression d'être une sorte d'incantation. Ne peut-on pas donc dire que ce "latin incompris" a des ressemblances avec "le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire"<sup>167</sup>, énoncé dans la *Crise de Vers* ? Il parle d'une énigme apparente qu'à la langue étrangère : cette énigme est incompréhensible pour celui qui est complètement ignorant de cette langue et même celui qui l'a déjà apprise, garde toujours une sensation d'étrangeté ; car la relation entre le signifié et le signifiant est différente d'avec sa langue natale ; par exemple, quand Mallarmé est allé en Angleterre pour faire la conférence sur *La Musique et les Lettres* en 1894, il a écrit à sa femme et sa fille dans la lettre datée du 27 février :

Je suis devenu une machine à parler anglais, cela introduit un autre personnage en moi et est assez désagréable : par exemple ce "langage" m'arrive avec une facilité surprenante, à laquelle je ne me serais pas attendu, les dimanches, chez Whistler.<sup>168</sup>

On peut donc dire que le chant en latin ne dépend pas entièrement du principe de la *mimesis*, dans la mesure où il est "incompris", ni ne s'en libère parfaitement, dans la mesure où il a un sens, que l'on peut déchiffrer. D'ailleurs, ce qui est aussi important, c'est que même une personne qui ne sait pas le latin peut chanter le chant sacré "exultant" ; autrement dit, quel que soit le degré de culture, tout le monde y participe.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.213.



C'est pour cela que ce chant, dit le poète, est "artifice", mais "préparé mieux", donc "égalitaire", de telle sorte qu'il permet à celui qui le chante de communier "en le héros du Drame divin". Dans le sens où le chant sacré est "incompris" et en même temps "exultant", ne peut-on pas dire qu'il est sublime ?

Ensuite, le prêtre. Il ne représente rien, n'interprète aucun personnage, mais "officie". S'il était le comédien, la scène et la salle seraient complètement séparées : en principe, il donnerait unilatéralement du sens aux spectateurs, tandis que ceux-ci le suivent en regardant la scène. Bref, la distinction entre l'énonciateur et le récepteur du discours serait explicite. Au contraire des acteurs, l'officiant ne joue aucun personnage, devient donc impersonnel. Ainsi, il se montre consacré et devient le vrai médiateur du monde divin. En d'autres termes, c'est en s'unissant à lui que tous les participants peuvent être revêtus de la divinité.

Enfin, l'orgue. On peut dire que dans la poétique mallarméenne, cet instrument allégorise l'Église, en étant aussi sa métonymie. Il est juste que dans la mesure où sa sonorité n'a pas de parole, elle soit métaphorisée par les ténèbres. D'ailleurs, en se trouvant "aux portes", il remplit la fonction de seuil qui fait communiquer l'intérieur et l'extérieur de l'église ; le poète dit donc qu'"il exprime le dehors". Ainsi que la scène et la salle se mêlent par l'effet du chant sacré "incompris, mais exultant" et de la présence consacrée du prêtre dans l'église, l'intérieur de celle-ci s'élargit vers son extérieur grâce à cet instrument : l'église devient la métaphore de l'univers entier. Mais, quelle est cet extérieur ? Par exemple, le poète dit dans le *Catholicisme* :

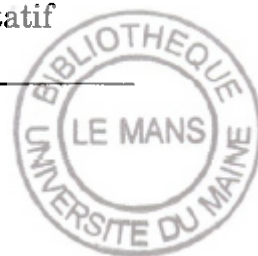
Présomption, on imagine, par suite de silence extérieur, que cela, mainte vibration de certitude et de ténèbres jointe en un méditatif unisson, a cessé —

Ainsi —

Simplement, dans l'inaptitude de gens à percevoir leur néant sinon comme la faim, misère profane, hors l'accompagnement du tonnerre d'orgues absolu de la Mort.<sup>169</sup>

À l'extérieur de l'Église, il y a des maisons où l'on mène la vie quotidienne ; y vivent des gens qui ne peuvent pas "percevoir leur néant sinon comme la faim". Ce néant ou cette faim est la métaphore de l'inquiétude qu'impose le gagne-pain, tandis que l'expression, "mainte vibration de certitude et de ténèbres jointes en un méditatif

<sup>169</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* VI, Gallimard, 1981, p.229.



unisson" est celle du rite célébré à l'intérieur, surtout de ses chants sacrés. On peut donc dire qu'à travers l'orgue se trouvant à la porte, des fidèles apportent leur quotidien à l'intérieur pour qu'il soit sanctifié. Or, rappelons-nous ici la phrase dans *La Musique et les Lettres* : " — Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique". Bien entendu, la première correspond à l'art scénique et la deuxième, à la préoccupation du travail. Normalement, dans un théâtre, des gens qui sont train de jouir de la tragédie ou de la comédie ne pensent pas au gagne-pain ; d'ailleurs, quelques-uns viennent là pour oublier leurs travaux. Même s'il ne s'agit pas de l'Église mais d'une salle comme le Trocadéro, la sonorité de cet instrument peut pourtant évoquer la misère du dehors ; car le "tonnerre d'orgues absolu" allégorise la Mort. L'orgue est donc le canal, par lequel la communion remplit l'intérieur et l'extérieur de l'église en même temps que "l'Esthétique et l'Économie politique".

En somme, le point fort de musique consiste en son invisibilité ; celle-ci enveloppe toute l'église et envahit l'assistance, de telle sorte que la scène et la salle se mêlent et que leurs figures deviennent impersonnelles et réussissent à communier dans le Type ; l'église, qui devient une totalité parfaite en soi, soit un univers à soi seule, se lie à son extérieur par le seuil de l'orgue "aux portes" et en vient en effet à métaphoriser l'Univers entier. Mallarmé considère cette "mise en scène de la religion d'état", composée de ces trois éléments qui se déterminent mutuellement comme le meilleur modèle des fêtes futures.

## 2,b) Représentation avec concert

Mallarmé essaie effectivement d'appliquer ce mécanisme ecclésiastique à sa théorie dramatique. D'ailleurs, il imagine son théâtre idéal, qui prendrait la forme d'une "Représentation avec concert"<sup>170</sup>. Bien entendu, celle-ci n'est pas la messe et ce qui se déroule là, ce n'est pas le chant sacré, mais plutôt la symphonie. Mais, en attendant, le rôle de la Musique est le même : c'est d'opérer la fusion de la scène et de la salle. Il dit dans le *Catholicisme* :

Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore, l'espace vacant, face à la scène : absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit le personnage.<sup>171</sup>

<sup>169</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.238.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.240.

<sup>171</sup> *Ibid.*



En se servant de la comparaison de l'arabesque, Mallarmé remarque que la Musique joue le rôle du protagoniste du spectacle en même temps que celui de son décor : elle est le contenu pour ceux qui l'écoutent, tandis qu'elle est le contenant pour ceux qui regardent les acteurs : elle peut être de plusieurs côtés simultanément sans contradiction. Grâce à ce génie, elle est capable de nouer des éléments. En fait, dans la mesure où le son est fait d'ondes aériennes et n'a pas de corps solide, on peut dire que cet art est fluide et abstrait. On dirait en effet que sa sonorité flotte parmi les gens en diffusant parfaitement dans l'atmosphère. Toutefois, qu'elle soit invisible pose aussi un problème. C'est pour cela qu'elle demande l'aide des étoffes, car celles-ci sont capables de la rendre visible ; c'est seulement en se posant à leur surface que la Musique peut se montrer aux yeux des spectateurs. En fait, Mallarmé, qui a une prédilection pour les plis, parle de sa fonction de convertir la Musique invisible en la figure visible dans *l'Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet / d'après une indication récente* :

Le décor gît, latent dans l'orchestre, trésor des imaginations ; pour en sortir, par éclat, selon la vue que dispense la représentante çà et là de l'idée à la rampe. Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec l'exagération, les retraits, de jupe ou d'aile, instituant un lieu. L'enchanteresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpitant de crêpes de Chine. Tout à l'heure va disparaître comme dans ce cas 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, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat.<sup>172</sup>

La nouveauté de la Loïe Fuller, danseuse américaine, consiste en ceci qu'elle a enlevé tous les "décors permanents ou stables" et s'est mis à employer l'éclairage électrique dans un but purement esthétique : en faisant des silhouettes avec de grands voiles de soie, elle réussit à créer des jeux de lumière en mouvement. Cela signifie que les membres et les costumes sculptent l'espace avec les clartés et les ombres ; d'ailleurs, cette sculpture change de forme d'après la chorégraphie. Là, on peut dire encore que la gaze et la lumière qui bougent remplacent le décor traditionnel, statique. Bien

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, pp.175-6.





entendu, dans la mesure où elle danse au rythme de l'orchestre, la Musique aussi fait partie de ce décor en mouvement. Par exemple, notons que la phrase du *Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français*, parue premièrement en 1885 :

Quelque singulier bonheur neuf et barbare l'asseoit à considérer, se mouvant d'après toute la subtilité savante de l'orchestration, la figure solennelle d'idées qui ont présidé à sa genèse.<sup>173</sup>

a été remplacée par cette phrase dans la *Divagation* en 1897 :

Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l'assoit : devant le voile mouvant la subtilité de l'orchestration, à une magnificence qui décore sa genèse.<sup>174</sup>

Ce changement nous montre que, après avoir vu le spectacle de la Loïe Fuller et réfléchi sur sa mise en scène, Mallarmé a remarqué l'affinité entre le voile et la sonorité orchestrale. On peut trouver là l'enchaînement entre la danseuse, la gaze, la lumière, la sonorité et les spectateurs. Cela permet de dire que c'est via ces trois décors fluides que se lient la scène et la salle. Et pourtant, l'éclairage et les voiles de soie restent en principe sur la scène, tandis que la seule Musique peut franchir facilement la limite entre ces deux bords ; car sa sonorité est omni-présente dans le théâtre, même à l'endroit ténébreux que l'éclairage n'atteint pas. Dans ce sens, outre le rôle du décor, la Musique qui flotte partout remplit aussi la fonction de solvant. D'ailleurs, grâce à son invisibilité, elle réussit à se poser sur les vêtements des spectateurs à leur insu. Ainsi, elle dissout la limite entre la scène et la salle, les fonde dans l'air et transforme le théâtre entier en scène, de telle sorte que tous les participants se mêlent dans le monde du mythe. Mallarmé poursuit dans le *Catholicisme* :

L'orchestre flotte, remplit et l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros — douloureux de n'atteindre à lui même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible. Personne n'est-il, selon le bruissant, diaphane rideau de symboles, de rythmes, qu'il ouvre sur sa statue, à tous.<sup>175</sup>

<sup>173</sup> Stéphane Mallarmé, dans la *Revue wagnérienne* t.I, 1993, p.198.

<sup>174</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, pp.156-7.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.240.



Dans cette situation, les assistants cessent d'être de simples témoins de la légende pour devenir "circulairement le héros". Autrement dit, en étant revêtus de la sonorité de l'orchestre, de son "diaphane rideau de symboles, de rythmes", les acteurs et les spectateurs en viennent tous deux à être complètement impersonnels et de simples statues se métamorphosant en Types, qui composent la Fable.

Un tel spectacle, dont rêve Mallarmé, se différencie complètement de la tragédie traditionnelle, représentative ; c'est ainsi qu'il continue dans le *Catholicisme* :

Mystère, autre que représentatif et que, je dirai, grec. Pièce, office. Vous sentez comme plus "objectif", détaché, illusoire, aux jeux antiques, Prométhée même, Oreste, il convenait d'envelopper les gradins de légende, dont le frisson restât, certes, aux robes spectatrices mais, sans la terreur en ce pli, que telle vicissitude grandiloque affectât quiconque la contemple, en tant que protagoniste à son insu.<sup>176</sup>

C'est pour la contraster avec son idéal théâtral, qu'il parle de la tragédie grecque. Là, l'acteur qui représente le personnage comme Prométhée ou Oreste, est chargé d'"envelopper les gradins de légende", ainsi que la musique flotte dans le théâtre mallarméen. Mais, qu'est-ce qui différencie le drame représentatif et la "Représentation avec concert" du poète ? entre autres, que veut dire cette expression : "envelopper les gradins de légende" ? N'est-ce pas l'effet de la *catharsis* ? C'est que, en projetant leur sentiment sur celui du protagoniste, les spectateurs de la tragédie essayent de s'assimiler à lui tout en restant dans la salle et purifient leur passion : les acteurs adressent la parole à la conscience ou au cœur de chaque spectateur. En revanche, notons que la particularité mallarméenne consiste en ceci qu'il prête attention à la surface des spectateurs : par exemple, le poète dit que la légende tragique ne parvient qu'à laisser le frisson "aux robes spectatrices" et que la Musique, de son côté, imprime la terreur sur les plis de leurs habits. Rappelons-nous par ailleurs que Mallarmé remarque que la sonorité musicale, invisible, prend un corps visible, soit une figure, en se posant sur les plis et les parures<sup>177</sup>. Cette "terreur en ce pli", spécifique à la Musique, qui colle à la surface des spectateurs à leur insu, les prive de leur personnalité et les transforme en Types, protagonistes de la Fable. Bref, la tragédie agit surtout sur le sentiment des assistants, tandis que la Musique influe

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.241.

<sup>177</sup> Voir supra, pp.340-1.



sur l'inconscient du public en enveloppant sa surface. Ainsi, toute l'assistance y est sublimée en Type à son insu.

Comme on l'a déjà vu, Mallarmé retrouve un modèle de ce théâtre dans le rite célébré à l'Église : il s'agit de la "Pièce, office". Ce qui est le plus important là, c'est l'effet de communion ; toujours dans le *Catholicisme* :

Notre communion ou part d'un à tous et de tous à un, ainsi, soustraite au mets barbare que désigne le sacrement — en la consécration de l'hostie, néanmoins, s'affirme, prototype de cérémonials, malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe. L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui, au fond, soit ne saurait plus assister, comme passant, à la tragédie, comprît-elle un retour, allégorique, vers lui ; et, tout de près, exige un fait — du moins la crédulité à ce fait au nom de résultats. « Présence réelle » : ou, que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé, par nous su tremblants, en raison de toute gloire, latente si telle induit, qu'il assumait, puis rend, frappée à l'authenticité des mots et lumière, triomphale de Patrie, ou d'Honneur, de Paix.<sup>178</sup>

"Malgré la différence avec une tradition d'art", pourquoi le poète tente-t-il d'invoquer la Messe ? parce qu'il s'intéresse au mécanisme de "la consécration de l'hostie".

D'abord, on mange le pain, considéré comme corps de Jésus par les fidèles ; ensuite, celui-ci perd sa forme en étant digéré dans nos organes et s'assimile à nous ; enfin, on en vient à faire corps avec le Divin. Bien entendu, on communit non seulement avec celui-ci, mais aussi avec les autres qui partagent ce pain. Ainsi, on fait l'expérience de "Présence réelle". Celle-ci n'est pas du tout illusoire, tandis que la vraisemblance recherchée dans le drame représentatif l'est complètement ; le poète dit donc que l'amateur du vrai théâtre "ne saurait plus assister" à la tragédie. D'ailleurs, cette communion ne s'enferme pas dans l'Église ; son effet s'élargit à l'extérieur. Comme la voûte de pierres se superpose sur celle du Ciel, les cérémonies à l'église sont l'écho de la révolution des astres : les fêtes chrétiennes marchent au rythme annuel des quatre saisons<sup>179</sup> ; ainsi :

Ici, reconnaissez, désormais, dans le drame, la Passion, pour élargir l'acception canoniale ou, comme ce fut l'esthétique fastueuse de l'Église, avec le feu tournant d'hymnes, une assimilation humaine à la tétralogie de l'An.<sup>180</sup>

<sup>178</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.241.

<sup>179</sup> Cf. Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p.344 sq.

<sup>180</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.241.



Rappelons-nous que Mallarmé a dit qu'"il me semble que je ressuscite. Au printemps de 1866, le ciel est un azur de Pâques"<sup>181</sup> et ce qui est mis en scène ici, c'est la résurrection catholique. Bien entendu, le poète ne se re-convertit jamais ; néanmoins, il insiste sur les fêtes officielles qui rythment notre vie. Par exemple, en ce qui concerne Pâques, il est raisonnable que l'on célèbre l'arrivée du printemps sous le nom de résurrection du Christ, car les plantes recommencent à pousser à cette saison. Or, notons que Pâques n'est pas originellement une fête chrétienne mais païenne. Cela permet de dire donc que ce n'est pas forcément la Foi en Jésus mais surtout le rythme de la nature qui nous fait organiser le rite. Même chez les païens, le jeûne et la fête qui le suit, qui métaphorisent la mort et la résurrection du dieu, marquent un tournant de l'année. L'universalité de cette solennité dépasse en effet la chrétienté.

Passons à la Musique. Bien entendu, le terme, "tétralogie" évoque l'essai de Wagner. Mais, ce qui est plus important, c'est que, comme on l'a déjà vu, la sonorité de l'orgue allégorise la Mort provoquée par la faim et que Mallarmé s'intéresse au chant sacré, restauré à l'église Saint-Gervais. D'abord, la voix du chœur enveloppe les gens, se pose sur eux et entre dans leur corps à leur insu, de telle sorte que tous les participants communient : bref, comme le fait l'hostie, le chant lie tous les gens présents. Non seulement ceux qui savent l'air mais aussi ceux qui ne savent pas le chanter y participent automatiquement, car la Musique imprègne toute seule le corps des auditeurs ; autrement dit, elle n'agit pas seulement sur leur conscience mais aussi sur leur inconscient. Puis, l'orgue qui se trouve au seuil fait communiquer l'intérieur et l'extérieur. C'est que, en passant par le canal de l'orgue allégorisant la Mort, c'est-à-dire après être mort aux portes, la Communion sort et ressuscite sous le Ciel ; autrement dit, en passant par cet instrument, le rite en vient à être déchristianisé et à devenir l'idéal théâtral, bien que ce spectacle reste toujours pour Mallarmé à l'état de rêve.

On vient de constater que la Musique peut jouer le rôle de pain azyme. Mais, comme le prêtre qui le distribue au peuple est indispensable à la Messe, sa présence est aussi importante pour la Musique, car c'est lui qui lui donne sens. Comme on l'a déjà vu, la sonorité instrumentale est tenue pour énigmatique, dans la mesure où il lui manque de la parole ; le chant sacré qui en a l'est aussi, puisque son latin est incompris. C'est pour cela que la Musique est considérée comme la métaphore des ténèbres, de l'obscurité. Dans son théâtre idéal, le prêtre-acteur, c'est-à-dire le poète, doit donc apporter de la lumière, pour que les participants ne demeurent pas dans l'errance.

---

<sup>181</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.289.



Cette lumière ne consiste pas cependant dans une simple signification qu'auraient les mots ; ainsi ce prêtre-acteur n'est pas un simple orateur. Dans la mesure où il est "l'acteur effacé", impersonnel, qui mime le dieu en tant que Type, sa parole lumineuse "frappée à l'authenticité des mots" est teintée de divinité. On peut donc dire que le sens que véhicule le prêtre-acteur n'est pas une simple explication du texte mais la Poésie. En somme, si le poète qui officie ne donnait pas la clarté du sens, la sonorité musicale resterait un bloc de bruit, ténébreux ; ce sens n'est pas du tout cependant une signification dont le contenu et le contenant se lient de façon univoque, mais une figure énigmatique et allégorique qui oblige les lecteurs à de grands efforts pour la déchiffrer ; notons par ailleurs que l'allégorie désigne en effet moins la personnification de l'Idée que sa consécration. Ainsi, la Musique reçoit le sens du poète, revêt la divinité et devient un adjuvant important pour la Poésie. En d'autres termes, de même que le prêtre présentait glorieusement le dieu en servant du pain dans l'Église, le poète rend triomphalement les allégories comme "Patrie", "Honneur" ou "Paix" à l'aide de l'orchestre dans son théâtre idéal : ces Types remplacent le Christ ; la Musique aussi, l'hostie. Certes, faisons attention à la différence entre celle-ci et celle-là : certainement, pour les fidèles catholiques, le pain n'est pas du tout la métaphore ou l'allégorie mais le corps de Jésus lui-même ; en revanche, dans le spectacle dont Mallarmé rêve, la Musique qui joue le rôle de l'intermédiaire qui associe des gens peut être considérée comme l'allégorie dont l'effet revêt l'assistant de la divinité. Cela veut dire que Mallarmé bien qu'ayant perdu la foi en Dieu, tente de trouver le prototype de son théâtre idéal dans la Messe.

## 2, c) La solennité à venir

Cette solennité ne se réalise pas cependant dans la vie de Mallarmé ; il rêve simplement d'un théâtre à venir : bref, il ne s'agit que de "l'intrusion dans les fêtes futures"<sup>182</sup>. Malgré tout, il parle d'un exemple, qui pourra devenir son théâtre idéal : il s'agit du Palais du Trocadéro. Il dit dans *De même* :

La première salle que possède la Foule, au Palais du Trocadéro, prématurée, mais intéressante avec sa scène réduite au plancher de l'estrade (tréteau et devant de chœur), son considérable buffet d'orgues et le public jubilant d'être là, indéniablement en un édifice voué aux fêtes, implique une vision d'avenir ; or, on a repris à l'église plusieurs traits, insciemment. La représentation, ou l'office, manque : deux termes, entre quoi, à distance voulue, hésitera la pompe. Quand

<sup>182</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.240.



le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur sombre, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie, par exemple, s'il doit trouver une sanction autre qu'en le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte : étant de piété. Considérons aussi que rien, en dépit de l'insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n'élit pas précisément de sens.<sup>183</sup>

On sait que l'acoustique du Trocadéro était mauvaise. Toutefois, ce n'est pas un problème pour Mallarmé, non-initié de musique. Ce qui est important pour lui, c'est le fait que le Trocadéro est la première salle équipée d'un orgue en dehors de l'Église. Cet instrument est la métonymie de la messe, tandis que la salle est celle des concerts populaires ; cela veut dire que ce Palais peut être l'endroit où se croisent le sacré et le profane : bref, bien que cette salle bâtie à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878 et destinée surtout à la musique orchestrale, soit considérée comme laïque, "on a repris à l'église plusieurs traits, insciemment". Le poète pense donc que cet espace "implique une vision d'avenir" ; c'est que, un jour, la vraie solennité pourra s'y réaliser. Cela n'est pas du tout facile cependant ; on peut dire encore que ce spectacle n'est qu'un rêve. Pourquoi ? d'abord, parce que, dit le poète, "la représentation, ou l'office, manque" ; c'est qu'il n'y a là que la musique, bien qu'il faille absolument l'aide de la Poésie, de "l'intellectuelle parole"<sup>184</sup> pour célébrer la pompe. Puis, parce qu'il y manque le Sacré : l'idéologie de la laïcité imprègne la société française et beaucoup de gens ne sont pas conscients du fait que rien "ne se montrera exclusivement laïque" : on ne parviendra jamais à enlever complètement la religiosité ou le culte de notre vie.

D'ailleurs, quand la dichotomie entre l'obscurité et la clarté métaphorise l'opposition binaire entre la religion et les sciences de la Nature, la problématique devient plus compliquée. En fait, même si la République qui se targue de ses "ondes de l'évidence et du jour" sous le nom de laïcité, tente d'anéantir "le vieux vice religieux, si glorieux", celui-ci ne disparaît qu'en apparence, survit en se cachant ailleurs et émerge brusquement. L'État connaît sa présence persistante ; bien plus, il profite de temps en temps de ce culte chez le peuple. Par exemple, en excitant "le dévouement à la Patrie", il exalte les soldats inconnus "en le champ de bataille" et les pousse vers la mort au champ d'honneur vers le sacrifice ; notons par ailleurs que les soldats de l'État-Nation du 19e siècle et du 20e siècle perdent la vie plus facilement que les soldats du roi ou les mercenaires du 17e siècle. Les civils se persuadent qu'ils

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p.244.



luttent au nom de la république laïque ; en réalité, ce qu'ils font, ce n'est que de servir un autre dieu, allégorisé par la Patrie. Celle-ci peut "dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels" même dans la société moderne. Beaucoup de civils se prennent pour des laïcs ; en réalité, ils sont captivés à leur insu par "une grandeur sombre", celle du "vieux vice religieux". C'est pour cela que le poète attache de l'importance au rôle du spectacle solennel, poétique en même temps que musical, c'est-à-dire lumineux en même temps qu'obscur, pour que le peuple ne soit pas errant dans les champs de bataille : bref, l'Art doit contenter la religiosité secrète chez le peuple. En tout cas, en parlant de ce sujet, se rappelle-t-il son ami, Henri Regnault, qui est mort en 1871 dans la guerre contre la Prusse ?

En effet, par rapport à la sonorité instrumentale, métaphorisée par les ténèbres, Mallarmé met en relief la lumière de la poésie et tente de synthétiser ces deux arts. Faisons attention cependant à la différence entre la clarté des Sciences de la Nature et celle de la Poésie : celle-ci est plus énigmatique que celles-là. D'ailleurs, Mallarmé prétend que même la poésie est capable d'exprimer l'obscurité. En général, aujourd'hui encore, beaucoup de mallarméens ont tendance à attacher plus d'importance au signifiant qu'au signifié ; certainement, plus le poète souligne celui-là par rapport à celui-ci, plus ses vers deviennent obscurs, dans la mesure où le sens des mots, le signifié, se dilue. Autrement dit, la poésie peut rendre le Mystère en se servant de l'effet du signifiant. Et pourtant, comment Mallarmé a-t-il réagi devant la musique "absolue", si l'on considère sa sonorité instrumentale comme l'art "non-signifiant", soit le bloc de pur signifiant ? A-t-il vénéré cette musique aveuglément ? Non ! Il ne néglige jamais le sens des mots ; bien au contraire, il dit dans *La Musique et les Lettres* : "vain, si le langage, par la retrempe et l'essor purifiants du chant, n'y confère un sens"<sup>185</sup>. Pourquoi ? parce qu'il sait bien que les ténèbres musicales peuvent se métamorphoser en la grandeur sombre du "vieux vice religieux, si glorieux" ; il y faut toujours la lumière de la Poésie. Il insiste en effet sur la supériorité du poète sur le musicien. Mais, quel est le point fort de la poésie par rapport à la symphonie ? Cela ne consiste-t-il pas en ceci que le poète est habile à se servir de la rhétorique ? Il s'agit de la métaphore, de la métonymie, de l'allégorie et plutôt de leurs effets sacralisant. C'est que le poète sait tisser les figures verbales en composant et en re-composant le signifié et le signifiant. Si en est ainsi, on peut dire que la lumière de la poésie est plus énigmatique et donc plus féconde que celle des Sciences de la Nature, et que la poésie peut sauver la Musique errante dans les ténèbres absolues en les éclairant de

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.212.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.69.



sa lueur. Ainsi, à l'aide de la Poésie, la Musique cesse d'être "absolue" pour devenir allégorique.





# La jalousie contre la Musique et l'affinité avec l'anarchisme

## 1, Le Mystère dans les Lettres

De février à novembre 1895, Mallarmé a fait paraître dix articles mensuels dans la *Revue blanche* sous le titre de "Variations sur un sujet" ; après dix mois de silence, il a fait paraître le 11<sup>e</sup> article, *Le Mystère dans les Lettres* dans la même revue, en réponse à l'article, *Contre l'obscurité* de Marcel Proust (1871-1922) paru 1896 dans cette revue le 15 juillet. On peut dire en effet qu'il s'agit d'un article assez polémique, fait rare chez Mallarmé. Notons par ailleurs que quelques disciples dont font partie René Ghil ou Jean Moréas avaient quitté leur maître et qu'Adolphe Retté, entre autres son ex-disciple, avait commencé à l'attaquer à partir de l'année 1894<sup>186</sup>. On peut donc considérer le ton polémique de cet article comme un reflet de l'âme de Mallarmé que tourmente l'incompréhension de ses lecteurs.

Or, rappelons-le, le point fort de la musique par rapport au poème, c'est qu'elle est capable de subjuguier beaucoup de gens, et même des incultes : des gens qui ne parviendront jamais à comprendre l'idée de Wagner s'emballent en écoutant son orchestre. Défié par ce musicien, le poète élabore toute sa vie sa propre poétique ; il tente de confronter à la théorie du drame musical son projet de "représentation avec concert"<sup>187</sup>, où il se mêlerait au public. En fait, au bout de sa réflexion, il en vient à pouvoir rivaliser théoriquement avec le maître de Bayreuth ; pourtant, dans la vie réelle, il reste un raté : son projet ne sort jamais de son esprit. Pour reprendre une expression de Camille Mauclair, il est tenu par ses contemporains pour "cloîtré dans les lettres et comme dans sa personne"<sup>188</sup> et sûrement, ses poèmes sont trop obscurs pour le grand public. Il garde donc au fond du cœur de la jalousie envers la Musique.

Il dit par exemple dans *Le Mystère dans les Lettres* :

— Je sais, on veut à la Musique, limiter le Mystère ; quand l'écrit y prétend.<sup>189</sup>

Ce qui est mis en avant, c'est le Mystère. Comme le remarque Bertrand Marchal, on trouve là une objection allusive contre Proust ; car dans son article celui-ci met en

<sup>186</sup> Cf. Sophie Lucet, " Adolphe Retté et Gustave Kahn, ou les aléas de la reconnaissance ", dans *Littérature et Nation*, No.14, Publication de l'Université François-Rabelais Tours, 1995, pp.49-55.

<sup>187</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p. 240.

<sup>188</sup> *Mercure de France*, novembre 1897 ; cité par Guy Ducrey, in *Romans Fin-de-Siècle*, Robert Laffont, 1999, p.855.

<sup>189</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.232.



valeur le mystère poétique et considère l'obscurité chez les symbolistes comme un mystère artificiel, donc faux<sup>190</sup>. D'ailleurs, si la Musique fascine même des incultes en dépit de son hermétisme apparent, elle mérite le titre de Mystère ; en revanche, si la poésie n'était destinée qu'aux lettrés, elle resterait à jamais fermée pour les non-lettrés à cause de son obscurité. Bien entendu, Mallarmé pense qu'elle est ouverte à tout le monde ; il sait cependant que la plupart des gens ne sont pas d'accord avec lui : pour eux, la poésie mallarméenne demeure renfermée dans sa tour d'ivoire. C'est pour cela qu'en prétendant que l'écrit atteint lui aussi au Mystère, le poète se montre jaloux de la Musique. Mais, le public est-il capable de comprendre ce sentiment ?

Le 24 septembre 1896, Mallarmé a écrit à Vincent d'Indy (1851-1931), compositeur et co-fondateur de la *Schola Cantorum* :

Merci pour ce très généreux serrement de mains de la part d'un musicien ; quand je redoute le haussement d'épaules, un peu, en écrivant d'un art à un point de vue en apparence autre, tout littéraire. Je me trouve si réconforté ; vous permettez, la gratitude dite au Maître, aussi que je demeure touché de votre spontanéité personnelle exquise à m'apprendre comme vous me lisez.<sup>191</sup>

Le 25, il a écrit à Léopold Dauphin, compositeur et poète :

Vous m'avez répondu de bonnes choses, après l'envoi de la *Variation* et comprenez si bien : les musiciens, décidément, sont des lecteurs car je reçois, au même propos, un mot parfait de Vincent d'Indy qui a bien voulu retrouver, parmi quelques phrases, là, les lois, dit-il, de la composition musicales. Si je suis vengé !<sup>192</sup>

Encore, le 27, à Édouard Grivollet :

Vincent d'Indy, qui m'a spontanément écrit un billet exquis, a bien voulu y retrouver les règles de la composition musicale, je n'ose dire les lois !<sup>193</sup>

Étant donné la date de la fin de septembre 1896, il est probable qu'il s'agit de l'article, *Le Mystère dans les Lettres*. Les termes de ces lettres montrent bien que le poète a de

<sup>190</sup> Cf. Bertrand Marchal, *op.cit.*, 1988, p.469.

<sup>191</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance VIII*, Gallimard, 1983, p.229.

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp.230-1.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp.233-4.



bons lecteurs ; grâce à eux, il se sent vengé. Le "mot parfait de Vincent d'Indy", qui veut dire que ce musicien "a bien voulu retrouver" "les lois [...] de la composition musicales" plaît énormément au poète, car ce mot peut attester que le Mystère ne se trouve pas seulement dans la Musique mais aussi dans les Lettres et que celle-là se base sur le principe de celles-ci. Notons par ailleurs que celui qui exprime cette opinion n'est pas le chroniqueur de compte-rendu mais bien le compositeur. Ce qui tracasse le poète, c'est le fait que la musique, influencée par sa poétique, touche le public, tandis que sa poésie elle-même en est toujours éloignée. Autrement dit, il est sûr que "les musiciens, décidément, sont des lecteurs" ; malgré cela, ce qui est ironique, c'est qu'ils sont l'objet de sa reconnaissance en même temps que de sa jalousie. La majorité de ses contemporains tient toujours ses écrits pour obscurs. Cela permet donc de dire que l'incompréhension du public le tracasse sans cesse. On peut ajouter encore que la contradiction entre démocratie et aristocratie qui a commencé à le hanter dès sa jeunesse et qui est présente dans ces titres d'article : les "Hérésies artistiques" et "l'Art pour tous", ne trouve sa résolution à aucun moment de sa vie. En somme, les sentiments compliqués qu'il éprouve envers le public se résument en ces mots dans son poème en prose, *Conflit* : "Alternatives [...] de sympathie et de malaise.." <sup>194</sup>

## 2, Le terrorisme

Les années 1892 à 1894 furent une saison de terrorisme. En mars 1892, François Ravachol commet plusieurs attentats à la bombe visant les magistrats anti-anarchistes et il est guillotiné en juillet. Le 9 décembre 1893, Auguste Vaillant lance une bombe à clous au Palais-Bourbon. Bien que l'avocat Jean Ajalbert, ami de Mallarmé, se charge de sa défense, le 10 janvier 1894, il est condamné à mort ; à la suite du refus de grâce du président Sadi Carnot, le 5 février, il est exécuté. Pour le venger, le 11 février 1894, Émile Henry jette une bombe dans le café Terminus de la Gare Saint-Lazare ; ce fut la première attaque sans cible précise : un mort et 20 blessés. Le 4 avril, Laurent Tailhade qui sur l'attentat de Vaillant avait la remarque : "Qu'importe la victime si le geste est beau !" <sup>195</sup>, est blessé dans l'explosion du restaurant Foyot : ironie du sort ! Le 26 avril, la police arrête Félix Fénéon (1861-1944), un des proches de Mallarmé, le soupçonnant de collaboration avec les terroristes. Le 24 juin 1894, Santo Caserio, anarchiste italien, poignarde à Lyon le

<sup>194</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.106.

<sup>195</sup> *Le Journal*, 10 décembre 1893 ; cité par Antoine Compagnon, *op.cit.*, 1999, p.59.



président Sadi Carnot. Le 8 août, au procès des Trente, Mallarmé témoigne devant la Cour d'Assises de la Seine en faveur de Fénéon ; le 12, celui-ci est acquitté.

KAWASE Takeo remarque la relation assez proche de Mallarmé avec les anarchistes<sup>196</sup>. Par exemple, Félix Fénéon est le fondateur de la *Revue indépendante* où le poète fait paraître les articles, "Notes sur le théâtre" et le secrétaire de rédaction de la *Revue blanche*(1895-1904) où le poète fait paraître les articles, "Variations sur un sujet" à partir du février 1895. D'ailleurs, il y a des partisans de l'anarchisme parmi des habitués de Mardis, dont font partie Octave Mirbeau, Adolphe Retté, Francis Vielé-Griffin, Stuart Merrill, Laurent Tailhade, Bernard Lazare, Paul Adam et Camille Mauclair. Mais, bien que Mallarmé ait de la sympathie pour eux, il ne donne jamais son consentement à l'action directe. Son idée se résume en ce mots que laisse le poète, interviewé le jour même de l'attentat d'Auguste Vaillant à la chambre des députés : "Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre"<sup>197</sup>. Même dans la conférence faite en Angleterre, sous le titre de *La Musique et les Lettres*, environ 3 mois après cette explosion, il garde cette position :

Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropient, aussi à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous.<sup>198</sup>

Ce n'est pas qu'il soit un simple philanthrope, parce qu'il y récuse "l'adjonction de balles à tir et de clous" et qu'il fait "grand'pitié" aux victimes. En fait, "en raison de la lueur", il estime la bombe. À cause de la brièveté de sa lumière "qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension", il accuse cependant les engins qu'a jetés Vaillant, le 9 décembre 1893. Il parle ici du fait que dès le 12, l'assemblée a voté la première des lois dites "scélérates", soit les lois anti-anarchistes. Ce qu'il veut dire, c'est que la bombe du livre est plus efficace que la dynamite. Car l'effet de l'écrit dure plus longtemps que l'effet de l'explosion chimique et que l'écrivain est capable de cacher le fond de son coeur contre les autorités en s'exprimant allusivement à la différence de la bombe qui est trop lumineuse. Il garde donc une attitude retenue.

<sup>196</sup> KAWASE Takeo, "Mallarmé et l'anarchisme", dans *Eureka*, Numéro spécial, "Mallarmé", Seido-sha, Tokyo, 1986, pp.128-53. Malheureusement cet article est écrit en japonais.

<sup>197</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.660.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.72.



À la suite de l'arrestation de Fénéon, le 27 avril 1894, *Le Soir* a interviewé Mallarmé, qui ne le savait pas, au sujet de son ami et ce journal a publié sa réponse le jour même :

— Je suis très surpris, je vous assure, de la nouvelle que vous m'apprenez. J'avais beaucoup connu jadis M. Fénéon, du temps où existait la *Revue indépendante*, et je le voyais encore assez fréquemment.

M. Fénéon est un jeune littérateur des plus distingués, critique d'art des plus remarquables, et un passionné de la peinture moderne.

Nous le connaissons tous comme ayant une acuité assez vive dans ses jugements, et, sans doute, pouvait-il porter ce même esprit d'indépendance dans toutes les branches de la littérature. Mais, rien dans ses conversations et ses manières d'être ne pouvait faire soupçonner chez lui des tendances à la propagande par le fait.

Je ne puis m'empêcher de croire sincèrement à une méprise et je me refuse d'accepter le bien fondé de semblables accusations, jusqu'à preuve matérielle du contraire.

On parle, dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature.

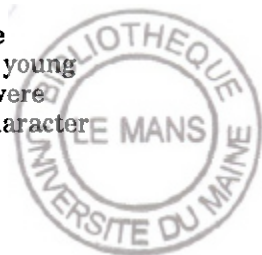
[...]

Je crois, en résumé, que l'arrestation de M. Fénéon est une erreur sur laquelle on ne tardera pas à revenir.<sup>199</sup>

Fénéon a été acquitté. On ne sait pas si le discours de Mallarmé l'a aidé effectivement. Bien que le ministère de la guerre l'ait licencié, le fondateur de la *Revue blanche*, Thadée Natanson lui a confié le poste de secrétaire de rédaction à partir du 1895 ; et, en février, Mallarmé a fait paraître le premier article de "Variations sur un sujet", *L'action restreinte*, qui est, bien sûr, une expression clairement opposée à l'action directe des anarchistes. Or, d'après les dernières recherches, il paraît évident que ce jeune disciple était en complicité avec les terroristes, Louis Matha ou Émile Henry<sup>200</sup>. Mais, on ne sait toujours pas si vraiment le maître était au courant de leur relation.

<sup>199</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance VI*, Gallimard, 1981, p.287. L'annotateur date cet interview du dimanche 27 mai 1894 ; c'est pourtant faux.

<sup>200</sup> Cf. Eugenia W. Herbert, *The artist and social reform : France and Belgium, 1885-1898*, Yale University Press, 1861, p.125 : "He[Fénéon] was known as an anarchist and a confidant of the young bomb thrower of the Café Terminus. Consequently when mercury and foreign-made matches were discovered in his desk at the Ministry of War (where he had a post little in keeping with his character



Au moins, il est vrai que l'anarchisme était un sujet important dont ses proches parlaient souvent autour de Mallarmé ; c'est ainsi que l'autre proche, Henri de Régnier nous transmet ces mots, peut-être au mardi du 8 mai 1894:

Chez Mallarmé. Il s'étonne que les jeunes gens soient anarchistes, de ce goût chez eux pour des manifestations grossières, de cette condescendance à des moyens brutaux de la part de gens qui ont à leur disposition des moyens supérieurs de protestation comme le livre. Il ajoute qu'il n'y a pas lieu d'être anarchiste tant qu'on permettra d'écrire et, quelqu'un objectant des lois restrictives, il répond que savoir écrire c'est savoir tout dire malgré tout, et que le tyran oblige à la seule chose intéressante, l'allusion ou la périphrase.<sup>201</sup>

Cela montre entre autres que Mallarmé savait parfaitement que ses disciples pouvaient se livrer à l'action directe et qu'il essayait de les exhorter à la retenue. Sa prétention est toujours la même : écrire, c'est le meilleur moyen d'affronter des autorités armées de "lois restrictives". Néanmoins, quelques-uns ont quitté le maître, le considérant comme enfermé dans sa tour d'ivoire. Adolphe Retté en particulier a changé de camp pour devenir son adversaire.

Bien qu'il s'agisse d'une fiction, le roman de Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, nous transmet l'atmosphère de ce petit conflit entre le maître et ses disciples ; car, il est évident que le modèle du héros Calixte Armel est Mallarmé, celui d'André de Neuze est Mauclair lui-même et le romancier, Manuel Héricourt, probablement une fusion de Paul Adam et de Maurice Barrès. Comme l'auteur lui-même le dit, un des sujets principaux de cette oeuvre est "l'opposition de l'élite et de la foule à l'heure actuelle"<sup>202</sup> ; autrement dit, il s'agit du tourment de celle-là affrontée à l'incompréhension de celle-ci. Or, il fait entrer en scène un personnage fictif, Claude Pallat, anarchiste. Ce militant fascine de plus en plus les jeunes écrivains, dont fait partie Manuel Héricourt, en disant : "Je connais votre maladie à vous autres, les littéraires ; quittez donc les bouquins, vivez"<sup>203</sup>. Il n'est pas du tout étonnant que de tels mots subjuguent ceux qui se considèrent comme l'élite et qui se sentent

---

as an artist)" he was immediately suspected of having received them Henry to hide. His approval of Henry's action is evident from the extract in Signac's journal, through the entry was made some months later. Francis Jourdain, who knew him at the time, believes there is no doubt of Fénéon's guilt and all that it implied. He had even been entrusted with Henry's will, but the critic's mother had the presence of mind to through it out before the police search" ; "Conversation Jan. 23, 1956. Rewald is equally convinced of Fénéon's complicity".

<sup>201</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance VI, op.cit.*, 1981, p.268.

<sup>202</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance IX*, Gallimard, 1983, p.338. Il s'agit de la lettre de Camille Mauclair à Mallarmé du vendredi 24 septembre 1897.

<sup>203</sup> Camille Mauclair, *Le Soleil des morts*, in *Romans Fin-de-Siècle*, p.966.



profondément solitaires dans la foule. Mallarmé aussi sait pourquoi ces mots sont si séduisants ; c'est ainsi qu'il dit dans *L'action restreinte* à "un Camarade" qui est venu lui "confier le besoin d'agir" :

Agir, sans ceci et pour qui n'en fait commencer l'exercice à fumer, signifia, visiteur, je te comprends, philosophiquement, produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes.<sup>204</sup>

Cela veut dire aussi que l'action directe peut alimenter la raison d'être des jeunes écrivains, qui se plaignent de l'irréalité de leur vie se renfermant dans "les bouquins" et qui sont imprégnés du sentiment d'une profonde aliénation. Les disciples quittent en effet le maître les uns après les autres.

À la fin de ce roman, de Neuze aussi reçoit le mot d'Armel, "Adieu"<sup>205</sup>. On peut dire que ce mot symbolise la relation réelle entre Mauclair et Mallarmé. Le maître qui a reçu ce roman a dit au disciple dans la lettre datée du 19 juin 1898 :

J'ai rapporté le *Soleil des Morts* ici et l'ai lu vous devinez comme. Il assemble la légende d'un temps et, si près, le transporte haut. La formation, la défaite de l'Élite présentent un intérêt inconnu, on dirait une bataille humaine à la fois et la conflagration spacieuse de splendeur et de nuage, que vous réglez d'un geste certain. Oui, inaugurant, en ce volume de votre oeuvre, comme du "merveilleux intellectuel", avec quelles passion et aisance ! Cher Ami, il vous plut que je me sentisse en Calixte Armel, merci et j'ai, d'un trouble aiguisé de délice, suivi cette figure jusqu'où j'y pouvais prétendre, je dois paraître un rien cela encore que, surtout, étant un ouvrier désespéré ou malheureux ; puis l'accompagnai au delà de moi, vers ses proportions de rêve. Toujours est-il que si l'aspect que dégage un homme à plusieurs ne lui demeure extérieur totalement, vous êtes quelqu'un, Mauclair, qui m'aurez extraordinairement, regardé. Les ans, pour peu qu'il m'en reste, ne m'exauceraient pas, littérairement que je me contenterais, pour destin, de vous être apparu cet homme-là. Votre groupement des types respire, admirable, l'heure ; (pourquoi certaines animosités, aussi vivace et, à mon sens ou hors l'amitié, tant justifiées, j'en ai gémi) ? Quand vous passez par ici, faites

<sup>204</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.214.

<sup>205</sup> Camille Mauclair, *op.cit.*, 1999, p.1026.



halte ; que nous causions mieux, je vous prenne la main et redise qu'en ce roman, certes, il y a création.<sup>206</sup>

Ces mots nous disent que Calixte Armel ressemble bien à Mallarmé et que ce personnage a cependant quelque chose qui dépasse le modèle. Bref, il y a un malentendu entre ces deux écrivains. Le maître a donc proposé au disciple de se voir pour le régler en discutant directement. Malheureusement, cet entretien ne se réalisera jamais. Car, trois mois après cette correspondance, Mallarmé est décédé. Cette anecdote ne signifie-t-elle pas en effet que le poète a échoué à communiquer non seulement avec le grand public, mais même avec ses disciples ?

D'un certain point de vue, on peut dire que oui. En fait, les jeunes écrivains ne parviennent malheureusement pas à comprendre l'essentiel des idées du maître. Par exemple, Mallarmé lui-même ne pense pas du tout qu'il se renferme dans sa tour d'ivoire ; car, pour lui, écrire est le meilleur moyen de vivre ou d'agir ; il sait bel et bien que l'action directe ne peut apporter qu'un résultat superficiel. D'ailleurs, il ne postule pas de limite explicite entre l'élite et la foule ; on peut dire encore qu'il ne se considère pas forcément comme faisant partie de l'élite, bien qu'il soit lettré : il ne "réussit" pas autant que le souhaiterait son perfectionnisme. Autrement dit, il est conscient du fait qu'il est un écrivain d'origine roturière.

Or, réfléchissons à la question : pourquoi/comment l'attentat produit-il la terreur ? Le terrorisme ne vise pas ses malheureuses victimes, mais les gens qui témoignent de l'attentat via les mass médias ; il est donc un théâtre. En principe, les terroristes forment une petite minorité sociale, qui ne parvient jamais à faire une guerre "normale" à la majorité appuyée par la force militaire. C'est pour cela qu'ils commettent des crimes limités mais atroces en se cachant aux yeux du public. Les mass médias diffusent leur propagande en même temps que la terreur, en décrivant la scène affreuse : comme les victimes attirent plus l'attention des gens que les protagonistes, la peur d'être la prochaine cible naît chez les spectateurs. En faisant circuler ainsi l'inquiétude dans la société et en augmentant son trouble, ils tentent de se révolter contre les autorités et de réaliser leur ambition politique. Même s'ils sont peu nombreux, les auteurs d'actes terroristes peuvent donc amplifier l'effet de leur opération dans toute la mesure du possible. En somme, le protagoniste voit les victimes, qui ne le voient pas ; son invisibilité provoque donc plus de peur dans la société ; en plus, les mass médias aident à propager cette terreur.

---

<sup>206</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance X*, Gallimard, 1984, pp.218-9.





Ce n'est pas par hasard que les anarchistes ont commis beaucoup d'attentats dans les années 1890. Car il s'agit de l'époque où la presse de masse née dans les années 1860 élargissait de plus en plus marché des lecteurs des masses populaires<sup>207</sup> ; époque où l'énonciateur et le récepteur commençaient à communiquer indirectement, c'est-à-dire via les mass médias ; époque où le poète devait parler au public impersonnel, dont il ne connaît ni le nom, ni la figure ; époque où ce nouveau public grouillait dans les salles des concerts symphoniques, où la sonorité instrumentale métaphorise l'impersonnalité ou l'anonymat de la foule dans le mesure où elle agit sans parole. Mallarmé écrit le poème ; il ne sait pas cependant qui lit son poème, ni si son lecteur est assez cultivé pour le comprendre. Il ressent en effet de la peur devant ce lecteur qui n'est personne, comme une future victime s'effraie du regard d'un terroriste absent de son horizon. Par exemple, celui qui se place à côté de Mallarmé dans la salle de concert peut être son admirateur ou son contempteur, de même que celui qui dîne à la table voisine peut avoir une bombe dans son sac, qui sera laissée là pour tuer ou blesser les autres clients. Malgré tout, normalement, l'auteur et le lecteur, ou le protagoniste et les victimes, ne font pas connaissance dans la vie ; ils se croisent simplement dans l'espace public. Bref, quand on sent qu'un inconnu nous voit à partir de l'extérieur de notre horizon, ce regard nous inquiète et nous plonge dans l'obsession.

### 3, Le Poète enfoui dans le public

Comme on l'a déjà vu, cette obsession avait causé la Crise mallarméenne dans les années 1860<sup>208</sup>. Bien qu'il l'ait surmontée en perdant la Foi en Dieu en 1866, la problématique demeurerait entière dans les années 1890. Heureusement, il obtient tout de même plus de sagesse que durant sa jeunesse. La stratégie du Mallarmé qui affronte la masse anonyme est en effet de se cacher lui-même dans la foule. À la différence de Mauclair, le maître ne se targue pas d'appartenir à l'élite ; bien au contraire, il dit que "la foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous-mêmes"<sup>209</sup> : il se résigne au fait à n'être qu'un simple petit-bourgeois.

Il dit par exemple dans la lettre à Aurélien-François Lugné-Poe datée du 31 août 1894 :

---

<sup>207</sup> Voir supra, p.104 sq.

<sup>208</sup> Voir supra, pp.107-12.

<sup>209</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.237.



Vous savez quelle sympathie mienne accompagne l'œuvre, qui est votre oeuvre ; et si j'admire fervemment Maeterlinck : ceci reste donc étranger à la réponse que je vous fais. Je ne confère pas à Paris, où je ne veux paraître personnellement, en rien ; ni même donner à entendre qu'il existe un Monsieur lié à mon nom. Je crois à cette attitude de l'écrivain et la chéris, il s'exprime par un geste du petit doigt, en son livre, et l'on a compris, ou pas.. Voilà mon cas, et la première fois que j'en ai du regret.<sup>210</sup>

Lugné-Poe, acteur et directeur de théâtre français, a créé le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck à Paris. Il a demandé au poète de faire une conférence dans la capitale : "Consentiriez-vous à me donner un soir, le soir de "la Mort de Tyntagiles" par exemple l'heureux appui de votre haute parole ? — ne m'en veuillez pas de cette audace et croyez que je serai très heureux et honoré si vous acceptiez"<sup>211</sup>. Il est probable qu'il voulait ce que le poète avait fait sur *Villiers de l'Isle-Adam* en Belgique(1890) et sur *La Musique et les Lettres* en Angleterre(1894). Mais, la réponse est négative. En ce qui concerne ces conférences, comme c'était à l'étranger, il les avait faites. En revanche, cette lettre nous montre que le poète n'a aucune intention d'apparaître en public dans la ville où il habite. Pourquoi ? Parce qu'il ne veut pas que ses disciples se servent de leur amitié avec le maître dans leur propre polémique<sup>212</sup>, qu'il "abomine les écoles [...] et tout ce qui y ressemble"<sup>213</sup> et d'ailleurs qu'il sait bel et bien que le meilleur moyen d'affronter la foule est de faire corps avec elle et de cacher son nom devant elle. Quelqu'un qui s'appelle Stéphane Mallarmé doit se présenter uniquement dans son livre. L'interprétation de ses écrits doit dépendre du récepteur ; il ne faut donc pas que le vrai Stéphane Mallarmé, son corps et sa figure, apparaisse aux yeux de ses lecteurs et leur livre l'unique explication ; même s'il arrive un malentendu, le poète s'y résigne déjà. Ainsi, ce quelqu'un qui se renferme complètement dans le livre qu'il considère comme un tombeau, perd l'existence physique dans le monde réel de la chair, devient donc impersonnel, et est sublimé en Type. Cela signifie aussi que ce quelqu'un se mêle à la foule. Bref, il s'agit de l'auteur qui se fond dans le public. En plus, il dit à Paul Claudel dans la lettre datée du 18 février 1896, après avoir été élu Prince des Poètes, succédant ainsi à Verlaine :

<sup>210</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* VII, Gallimard, 1982, p.43.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> Par exemple, René Ghil a allégué le nom de Mallarmé dans la polémique de lui-même. Mallarmé exprime son mécontentement allusivement dans la lettre à ce disciple datée du 2 février 1887. Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance* III, 1969, pp.85-6.

<sup>213</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.700.



j'ai du goût pour vous. Seulement que vous êtes à féliciter, et je crois que vous vous en chargez envers vous-mêmes, de ne pas exister à Paris ou à ma place. Mon cher ami, il n'y a pas moyen d'échapper à la foule et si on le tente, appelons-la du nom de Presse par quoi elle se manifeste à nous, elle nous tire de notre coin, pour nous rendre plus absurde que ses serviteurs immédiats ; et faire du retiré un bouffon. Vous verrez qu'on m'a promu, après des votes ! Prince des poètes ; alors les journaux m'attachent une queue de cerf-volant avec laquelle je me sauve dans les rues sans autre moyen de me dissimuler que de rejoindre le cortège du boeuf-gras. Être un masque malgré soi, et quand on n'aime que l'oubli excepté le vôtre.<sup>214</sup>

Il ne fait pas confiance à la foule, avec laquelle il se trouve face à face via la Presse ; car celle-ci vulgarise l'intention de l'auteur. Il sait cependant qu'il n'y a pas de lieu privilégié pour le poète, dans la mesure où il vit dans l'époque de l'interrègne, bien qu'il soit nommé le Prince des Poètes. Il choisit donc d'"être un masque malgré soi", c'est-à-dire de devenir impersonnel ; au lieu de fuir loin de la foule, il tente de s'y mêler. D'ailleurs, c'est quand il est avec ses proches qu'il pose le masque. Il sait que c'est le seul moyen de vivre comme poète dans un monde athée.

Mais, cette assimilation de l'écrivain à des gens banals signifie-t-elle qu'il en vient à ne pas se distinguer du tout par rapport aux autres écrivains, plus médiocres ? Autrement dit, la démocratisation des lettres ne produit-elle pas sa vulgarisation, comme le jeune Mallarmé le craignait dans *Hérésies artistiques — Art pour tous* ? Si oui, le génie n'est-il pas enfoui parfaitement dans la multitude ? Alors, comment peut-on le trouver ? N'est-il pas impossible de l'exhumer ? Par exemple, si le poète faisait un chef-d'oeuvre, nul ne parviendrait à estimer sa valeur, dans la mesure où personne n'était au courant de sa présence dans le monde. Dure épreuve pour le poète. Par ailleurs, même dans cette situation, si Mallarmé croyait en Dieu, celui-ci lui procurerait le Salut comme chez Pascal ; car le Seigneur connaît toutes choses. Malheureusement, Mallarmé a perdu la Foi. C'est pour cela qu'il a recours à une stratégie qui ressemble bien à celle des anarchistes. Voyons en effet les mots de Mallarmé que nous transmet Henri de Régnier :

---

<sup>214</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance* VIII, *op.cit.*, pp.60-1.



Mallarmé dit : Il n'y a qu'un homme qui ait le droit d'être anarchiste, Moi, le Poète, puisque seul je fabrique un produit dont la société ne veut pas, en échange duquel elle ne me donne pas de quoi vivre.<sup>215</sup>

Ce qui est mis en avant ici, c'est entre autres la problématique financière. Rappelons-nous ses mots dans *La Musique et les Lettres* : "Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique"<sup>216</sup> ; cela veut dire que celle-ci est la notion opposée à la Poésie. En désespérant du succès financier, il tente de rechercher la pureté poétique. Comme il avait le don d'écrire, il aurait pu gagner sa vie avec sa plume, s'il l'avait voulu ; dans ce cas, le soutien de la majorité et de l'argent que ses lecteurs pouvaient lui apporter aurait donc pu satisfaire sa fierté et consoler son coeur blessé par l'incompréhension de quelques-uns. Il ne l'a pas fait cependant ; sa fille, Geneviève dit qu'"il n'envisagea l'idée de faire de la besogne littéraire ; il aurait pu, comme maints autres, produire des choses dont tant se seraient contentés, car il avait le don d'écrire. Il préféra le dur métier professoral, si loin de lui, au fait de se "galvauder" comme il le disait"<sup>217</sup>. Bref, il sépare complètement son activité littéraire de son gagne-pain. Il décide d'ailleurs de continuer de fabriquer "un produit dont la société ne veut pas". Car il sait bien que cela est le seul et le plus efficace moyen d'affronter le grand public, qui s'intéresse plus à l'argent qu'à la Poésie.

Essayer de convaincre intégralement un lecteur anonyme, c'est tout à fait ingrat et inutile. Car, dans la mesure où l'auteur ne connaît jamais qui est le lecteur, le premier ne peut jamais constater si le deuxième comprend vraiment ce que veut dire l'écrivain. Comme le lecteur cache son nom et sa figure, ce n'est pas la peine pour lui de prendre la responsabilité de son opinion : il peut interpréter une oeuvre n'importe comment, dire n'importe quelle impression ; si quelqu'un pose une question trop difficile à répondre dans la discussion, il suffit de s'enfuir et de se cacher ; dans la mesure où il est anonyme, personne ne peut le poursuivre. En revanche, l'auteur dont on connaît bien le nom et la figure, doit absolument assumer sa parole. La communication entre l'auteur et le lecteur est donc désavantageuse pour le premier. D'ailleurs, tous ses admirateurs dont il ne fait pas la connaissance directe dans toute sa vie projettent leur idéal d'écrivain sur son nom et sa figure. Cela peut tracasser aussi son coeur. Bref, le comportement du grand public consistant en ces lecteurs anonymes est vraiment contrariante pour le poète. La stratégie de Mallarmé dans cette difficulté est en effet de tenter de devenir impersonnel en se cachant dans la foule et de s'acharner

<sup>215</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance VI*, *op.cit.*, 1981, p.268.

<sup>216</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.76.

<sup>217</sup> Geneviève Mallarmé, *op.cit.*, 1926, p. 517-8.



à écrire ce dont celle-ci ne veut pas. Ne peut-on pas trouver une ressemblance avec la stratégie des anarchistes, bien qu'il ait refusé leur action directe ? Ainsi, ses écrits qui sont désertés dans le salon de la minorité deviennent allégoriques dans le sens de Benjamin<sup>218</sup>. De ce point de vue, il ne pense donc nullement qu'il se renferme dans sa tour d'ivoire ; car pour lui, écrire est tout et le suprême moyen d'agir. Il ne veut pas se montrer comme le fameux Stéphane Mallarmé, mais se cacher dans la foule en perpétuant sa vie dans le Livre, pour être impersonnel et sublimé en Type. En fait, n'est-il pas vrai que son livre a influencé les écrivains et les artistes du 20e siècle ? Cela signifie aussi que la bombe de son livre dure plus longtemps que l'explosif chimique.

Il fréquente les concerts symphoniques pour faire corps avec le public : ce qu'il veut, c'est se cacher dans la foule. On peut dire que celle-ci est métaphorisée par le silence, dans le sens où elle manque de nom et de figure. D'ailleurs, la sonorité instrumentale qui s'écoule là est aussi métaphorisée par le silence, dans le sens où elle n'a pas de parole chantée. La "musique absolue" se comprend donc comme allégorie du silence dans ce double sens. C'est pour cela que Mallarmé s'y intéresse, en étant jaloux. Dans la salle, le poète fait face à ce Vide et tente de s'y fondre ; et en ce faisant, il lit dans ce silence l'allégorie de la solennité à venir. Bref, c'est lui, le Poète qui donne sens à la Musique en y recherchant la Poésie.

---

<sup>218</sup> Voir supra, pp.173-8.



## Conclusion

Il est vrai que beaucoup de mallarméens attachent de l'importance à la notion de Musique dans la poétique de Mallarmé ; dans ses écrits en effet, le poète se sert de cette expression depuis sa jeunesse. Notons cependant qu'il est tout à fait profane en matière de musique : jusque dans les années 1880 au moins, il ne l'aimait pas ; comme le dit sa fille Geneviève : "Jeune il la dédaignait"<sup>1</sup>. On peut dire en effet que la musique n'était pour lui qu'une métaphore de la dimension mystique ; néanmoins, il est vrai qu'il se sert souvent de cette expression dans sa poétique.

Pourquoi ? L'une des raisons est qu'invoquer la musique était très à la mode à l'époque. Sinon, s'il emploie cette expression, ce n'est pas influencé par la sonorité musicale mais par des poèmes ou des tableaux où la musique et les instruments jouent un grand rôle. Par exemple, même quand il dit sur son poème en rime *Sainte* : "c'est un petit poème mélodique et fait surtout en vue de la musique"<sup>2</sup>, il n'entend aucune sonorité musicale : il s'agit de la musique silencieuse, dans le sens où elle n'est que peinte sur les images ou décrite dans les livres. D'ailleurs, même si le poète parle de la musique du vers, ce qui est mis en valeur, ce n'est pas l'harmonie instrumentale, ni la mélodie du chant, mais l'effet des assonances ou des rimes. Bref, d'un point de vue technique, il ne connaît presque rien à la musique ; et là où il n'est pas une métaphore de la dimension mystique, ce mot n'est qu'un mélioratif : le pur support d'une valeur élevée.

Malgré cela, on peut dire que le mot Musique chez Mallarmé est important, même si cette musique n'est pas la "vraie", même s'il ne s'agit que d'une métaphore pour d'autres idées ; ce mot a en fait une grande valeur en lui-même et cette valeur permet aux lecteurs de projeter sur cette expression n'importe quel sens, à leur gré, pourvu qu'il soit hautement valorisé ; en d'autres termes, ils peuvent, autour de ce maître-mot, garder leur liberté d'interprétation . S'il en est ainsi, on peut dire que le mot "musique" fonctionne comme une case vide dans la logique, comme un "je ne sais quoi" qui lui donne du jeu, et l'ouvre au "sublime". Dans ce sens, la musique ne désigne plus seulement l'art de la sonorité, mais devient un élément essentiel permettant au discours de "couler" plus librement. A l'époque ses élèves eux-mêmes projetaient leur sentiment de respect envers leur maître, en l'utilisant : par exemple, E. Dujardin qui a emmené Mallarmé au concert de Wagner en 1885 souligne l'affinité entre la poétique de son maître et les idées de Wagner et de Schopenhauer, pour

<sup>1</sup> Geneviève Mallarmé, *op.cit.*, p. 521.



développer sa propre problématique du poème en prose, en faisant appel au nom de son maître. Et chez les mallarméens d'aujourd'hui, le mot Musique est souvent employé sans être bien défini.

A vrai dire, les symbolistes — dont font partie bien sûr Dujardin ou encore nos chercheurs contemporains — savent-ils précisément ce qu'il faut entendre chez Mallarmé par "musique" ? Et n'abusent-ils pas de cette expression, à l'invoquer ainsi trop souvent sans la définir ? De notre côté, nous supposons que ce qui est mis en avant dans la recherche actuelle, c'est l'idée de "musique absolue". Si c'est vrai, l'usage un peu abusif du mot "musique" peut risquer de brouiller le statut du poème parmi les arts. Parce que l'idée de "musique absolue" consiste à rechercher l'essence de l'art non pas dans la parole mais dans la sonorité instrumentale et à considérer cette sonorité même comme "la plus élevée des langues"<sup>3</sup> ; cela permet en effet de dire que "la musique absolue" est comprise comme la réalisation de l'idée du "poétique pur" et que l'idée de poésie pure, c'est-à-dire l'état artistique essentiel de la langue, consiste dans "la musique absolue" en tant que sonorité pure. S'il en était ainsi, la musique usurperait à la perfection le trône de la poésie et le poète serait subordonné au musicien. Certes, il n'est pas tout-à-fait illégitime de penser que la sonorité instrumentale est libérée de la signification des mots, dans la mesure où elle ne s'accompagne pas de paroles ; c'est ainsi que Jean-Paul Sartre dit : "la musique est un art non signifiant"<sup>4</sup> ; Suzanne Bernard affirme elle aussi que l'art musical est "un art non représentatif, qui ne signifie rien d'autre que lui-même"<sup>5</sup>. Dans ce cas, ne peut-on pas considérer la sonorité instrumentale comme un pur signifiant, libérée complètement du signifié ? Rappelons-nous en effet que beaucoup de mallarméens soulignent l'importance du signifiant par rapport au signifié. Mais, si cette prétention était vraie, ne permettrait-elle pas de prouver que la sonorité instrumentale en tant qu'un pur signifiant serait la véritable poésie idéale et que le poète ne pourrait jamais rivaliser avec le musicien sur ce terrain ? On peut donc dire que l'idée de "musique absolue" est trop dangereuse pour les poètes. Mais, quand ils alléguaient la musique, les symbolistes étaient-ils conscients de ce péril ? D'ailleurs, comment les chercheurs actuels envisagent-ils cette menace ? Il est probable qu'ils se servent de l'expression Musique sans bien mesurer ce danger. Car, s'ils savaient vraiment ce qu'est cette musique, ils devraient en avoir peur et éviter de faire trop appel à cet art sonore. Toutefois, beaucoup d'écrivains aiment parler de sa grâce, parce que — heureusement

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, *op.cit.*, 1995, p.261.

<sup>3</sup> Eduard Hanslick, *op.cit.*, p.68.

<sup>4</sup> Cette expression de Sartre est citée par Jean-Jacques Nattiez ; dans *l'Introduction à l'Esthétique de Hanslick*, *op.cit.*, 1986, p.40.

<sup>5</sup> Suzanne Bernard, *op.cit.*, 1959, p.70.



d'un certain point de vue, et malheureusement d'un autre point de vue — ils ne la connaissent pas exactement.

Notons cependant que ce n'est pas parce qu'ils sont profanes qu'ils ne prêtent aucune attention à ce problème : quelques-uns sont musicologues ou véritables amateurs de cet art. Pourquoi, malgré cela, ne ressentent-ils pas cette menace ? La raison principale me semble être qu'en France, l'apôtre de la "musique absolue", Hanslick, est très peu connu, tandis que son adversaire, Wagner, jouit d'un respect considérable. Dujardin, par exemple, est un grand admirateur du maître de Bayreuth : le wagnérisme est un mouvement très vivant en France à la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Le détail important, qui complique la situation, c'est que les Français n'ignorent pas complètement le terme de "musique absolue" ; mais — ironie des choses — c'est à travers Wagner qu'ils en ont reçu l'idée.

Dans les pays germaniques où les symphonies ont réussi à fleurir, l'opposition entre "la musique à programme" et "la musique absolue" est très connue et paraît claire. Aussi est-il normal que beaucoup de gens considèrent Wagner comme l'ennemi de la "musique absolue". Il est vrai qu'à première vue, Wagner la dédaigne ; il est pourtant le premier à en avoir conçu l'idée, et gardera toujours pour elle de l'affinité, fût-elle inconsciente, car il postule sa puissance ; autrement dit, il la considère comme l'antithèse précédant la synthèse que serait le drame musical, considéré comme l'Art total. En un mot, l'idée de "musique absolue" est entrée en France, en se cachant derrière le nom de Wagner. Voyons par exemple le cas d'un musicologue contemporain de Mallarmé, Jules Combarieu : bien qu'influencé par les conceptions de Hanslick, il critique sévèrement cet Autrichien et exprime un grand respect pour Wagner. En somme, grâce au wagnérisme qui couvrait habilement le danger de "la musique absolue", cette idée a réussi à entrer en France sans laisser deviner aux Français son élément menaçant.

De son côté, où Mallarmé a-t-il trouvé l'idée de "musique absolue" ? Sous quelle forme a-t-il remarqué sa présence ? Ses expressions qualifiant la musique : "Muse incorporelle, toute de sons et de frissons"<sup>6</sup>, "l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots"<sup>7</sup>, ou encore "l'abolition de texte, lui [la pensée] soustrayant l'image"<sup>8</sup>, nous ont montré éloquemment que le poète savait qu'il s'agissait de "la musique absolue". À la différence de ses amis, fanatiques de Wagner, Mallarmé a quelque méfiance pour cette musique ; il est en effet conscient de la menace qu'elle représente. Or, comme il apparaît à la lecture de ses écrits, il est complètement profane en cet art ; rappelons-

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, t. II, *op.cit.*, p.622.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.254.





nous par exemple que Mallarmé lui-même assumait son incompetence, quand il préparait son *Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français*. Ironie des choses, ce ne sont pas les musiciens ni les amateurs de musique, mais Mallarmé, un des plus ignorants de cet art, qui remarque la présence de "la musique absolue", devine ses potentialités et prête attention à ses dangers. En somme, n'est-ce pas parce qu'il est complètement profane qu'il parvient à savoir mieux que les musicologues ou les vrais amateurs en quoi consiste l'idée de "musique absolue"?

Bien que *Du beau dans la musique* de Hanslick ait été traduit en français en 1877 et en 1893, on n'a trouvé jusqu'à présent aucune preuve certaine que Mallarmé ait lu ce livre. Et même si le poète l'avait lu, il ne se serait pas fortement opposé à cet autrichien ; car il ne s'intéressait pas trop à la musique elle-même. Par exemple, comme le montre un article de *La Dernière Mode*, Mallarmé connaissait déjà dans les années 1870 la présence de "la musique absolue", qui se réalisait dans le concert populaire organisé par Padeloup. On peut donc dire que ce n'est pas Hanslick ni Padeloup, mais bien Wagner qui provoque l'opposition de Mallarmé à la musique symphonique, comme nous l'ont montré d'ailleurs les lettres de l'année 1885 où le poète préparait son *Richard Wagner. Rêverie d'un poète Français*, ce n'est plus la musique même de Wagner ni son drame musical mais sa *Lettre sur la musique* qui incite Mallarmé à rivaliser avec la musique. Car, dans son article, le maître de Bayreuth affirme qu'il appartient au musicien de retremper la poésie usée par la convention. Or il est naturel que Mallarmé considère cette opinion comme un défi et pense qu'il lui faut absolument rechercher "un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien"<sup>9</sup>. C'est ainsi que la Musique prend de l'importance dans la poétique de Mallarmé.

Comme notre lecture nous l'a montré, Mallarmé est complètement profane en matière de musique. La notion de musique chez lui n'en demeure pas moins très importante. Néanmoins, il est absolument vrai qu'il l'ignore au niveau technique ; c'est pour cela que pour mieux l'exprimer, il fait appel aux arts visuels. Par exemple, il se réfère à des tableaux où sont peints des instruments et tente d'y lire des allégories de la Musique. Cela veut dire que ce n'est qu'à travers des objets visibles que le poète parvient à entendre la musique ; autrement dit, sans l'aide des images, Mallarmé ne parviendrait pas à la comprendre. En fait, il projette la sonorité instrumentale sur des figures allégoriques comme les parures des spectateurs ou les corps des acteurs et des danseuses.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.212.



Or, Bertrand Vibert dit dans son article : "il n'y a chez Mallarmé de bons poèmes allégoriques que ceux qui le sont aussi d'eux-mêmes"<sup>10</sup>. Est-ce vrai ? Pour Bertrand Vibert, l'allégorie n'a-t-elle pas un sens un peu trop péjoratif ? S'il en est ainsi, ne suit-il pas en cela la définition de l'esthétique moderne allemande ? En revanche, nos études nous ont appris que l'allégorie est une notion des plus importantes chez Mallarmé, surtout dans sa recherche du théâtre idéal. Rappelons-nous que ni le drame musical de Wagner ni les concerts populaires ne contentent véritablement le poète. Pourquoi ? Parce que la musique purement instrumentale est trop abstraite pour lui ; que les acteurs représentant les héros du drame musical sont trop concrets ; et en particulier que la distinction qu'ils mettent entre la scène et la salle empêche la communion entre les gens. De son côté, le poète met en scène l'allégorie. C'est qu'au lieu du concert symphonique ou de la légende wagnérienne, il rêve d'un théâtre où les acteurs deviendraient impersonnels, deviendraient donc des Types allégoriques composant une Fable.

Ainsi, pour rivaliser avec le drame musical de Wagner, il tente de retrouver dans l'office catholique de la messe le prototype de la solennité à venir. À l'église, le prêtre qui officie ne représente aucun rôle et devient donc impersonnel ; en chantant le chant sacré, tout le monde peut participer au rite ; en mangeant le pain, on fait corps avec tous les autres et entre autres avec Dieu : ce qui est mis en scène, c'est bien sûr la communion. Notons par ailleurs que la musique flottante qui enveloppe les gens a pour rôle de faire communiquer la salle et la scène, et au-delà l'humanité et la divinité. On peut dire en effet qu'elle a la même fonction que l'hostie : elle est le solvant des éléments. Bref, grâce à la musique, tous les participants deviennent impersonnels, sont sublimés en Types, en viennent enfin à être revêtus de la divinité. Dans le sens où la musique aide à la consécration des participants en faisant communiquer la foule et les élites, ou l'Ici-bas et l'Au-delà, elle mérite l'appellation d'allégorie.

Cependant, notre lecture des *Offices* nous repose sur le fait que Mallarmé a déjà perdu la Foi dans les années 1860. Si le poète avait encore la foi, l'hostie ne serait pas une allégorie de la divinité mais le corps même de Jésus-Christ, et le prêtre qui offre ce pain en disant : "Ceci est mon corps" ne serait pas un médiateur impersonnel lui non plus, mais bien le porte-parole de Dieu. Mais, dans la mesure où la foi est absente, le pain devient une matière qui allégorise la divinité.

Alors, malgré son incrédulité, pourquoi tente-t-il de trouver dans le dispositif de l'office catholique le modèle du théâtre idéal ? Parce qu'il a envie de faire corps avec la

---

<sup>10</sup> Bertrand Vibert, "La musique, ou les lettres ?", dans *L'Information littéraire*, Société d'édition des

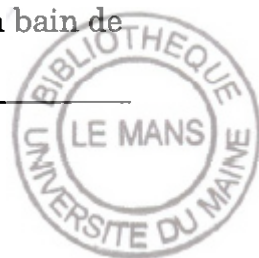


masse anonyme du public et qu'il veut faire comprendre ses poèmes énigmatiques aux lecteurs. Rappelons-nous que la messe a été inaugurée pour enseigner la parole de Dieu au peuple inculte. Mallarmé entre dans l'Église pour trouver une idée qui lui permettrait de réaliser son idéal théâtral. Bien qu'il ne soit plus croyant, il entrevoit dans le rite catholique une possibilité de sonorité idéale qui dépasserait l'Église, et deviendrait donc universelle. On peut d'ailleurs dire que cet office n'est pour lui qu'un vestige de l'ancienne religion ; dans ce sens, ce qui est mis en scène là est en fait l'allégorie.

Mais ce théâtre s'est-il réalisé ? Non ; il reste un rêve. En plus, la plupart des disciples de Mallarmé ne sont pas parvenus à comprendre exactement sa pensée et il est mort sans avoir dissipé les malentendus. Peut-on donc dire que ses efforts pour rechercher sa nouvelle poétique ont été vains ? Absolument pas. Car, bien qu'aujourd'hui encore il soit considéré par beaucoup de Français comme un poète hermétique, il y a beaucoup de mallarméens, en particulier au Japon, pays non-chrétien. Bref, sa poésie est sortie d'Europe pour parvenir jusqu'en Extrême-Orient.

Mais pourquoi les Japonais s'intéressent-ils donc à ce poète marginalisé par les Français ? Peut-on en trouver la raison dans la notion du "silence", si importante chez Mallarmé ? A cause de ce "silence", ses écrits sont inaccessibles à beaucoup de français ; tandis que grâce à ce "silence", ils nous sont accessibles à nous, Japonais, qui sans partager la même culture que le poète pouvons projeter dans ses poèmes notre propre problématique.

Il est indéniable que "le silence" est le mot clef de la poétique de Mallarmé. En fait, il métaphorise plusieurs notions : le néant de son corps et de son génie, l'abandon de la Foi, l'absence de la signification, l'impersonnalité de lui-même et du protagoniste scénique, la sonorité instrumentale et l'anonymat du public. Parmi ces silences, quelques-uns sont péjoratifs et les autres sont valorisés ; mais, ce qui est important, c'est que leur apparence est identique : on ne parvient jamais à distinguer à première vue si ce dont il s'agit est dépréciatif ou non. On peut dire d'ailleurs que même dans celui qui métaphorise le grand public, le plus négatif, Mallarmé entrevoit un élément positif. En plus, ce silence de leur anonymat n'a-t-il pas servi d'amorce à la réflexion sur la poésie moderne ? Qui lit son poème ? qui estime son talent ? c'est-à-dire, qui est le récepteur ? En luttant avec ces questions, Mallarmé s'engage dans l'élaboration de sa propre poétique. Il est sûr qu'il méprise de temps en temps le public inculte, mais il ne le néglige pas complètement : à la différence de la plupart de ses élèves, il ne compte pas se distinguer parmi les gens ; bien au contraire, il veut prendre un bain de



public. En fait, il fréquente les concerts symphoniques pour faire corps avec la masse anonyme : ce qu'il veut, c'est se cacher dans la foule. On peut dire que celle-ci est métaphorisée par le silence, dans le sens où elle manque de nom et de figure. D'ailleurs, la sonorité instrumentale qui baigne cet espace est métaphorisée par le silence, elle aussi, dans le sens où elle n'est pas accompagnée de parole chantée. La "musique absolue" se comprend donc comme l'allégorie du silence dans ce double sens. C'est pour cela que Mallarmé s'y intéresse et qu'il en est jaloux. Dans la salle, le poète fait face à ce Vide et tente de s'y fondre ; et ce faisant, il lit dans ce silence l'allégorie de la solennité à venir.

En somme, on peut considérer ce silence comme une épée à deux tranchants : à cause de ce Vide, le poète peut être honni par ses compatriotes ; en revanche, grâce à ce silence, il peut être apprécié par un peuple qui ne partage pas la même culture que le poète. De toutes les façons, dans les deux cas, on trouve des malentendus entre le poète et ses lecteurs : d'un côté, il est sous-estimé ; de l'autre, surestimé. Ne peut-on dire cependant que parfois ces malentendus peuvent enrichir et féconder culture universelle.



## Annexe

### THE BELLS.

#### I.

HEAR the sledges with the bells -

Silver bells !

What a world of merriment their melody foretells !

How they tinkle, tinkle, tinkle,

5 In the icy air of night !

While the stars that oversprinkle

All the heavens, seem to twinkle

With a crystalline delight ;

Keeping time, time, time,

10 In a sort of Runic rhyme,

To the tintinabulation that so musically wells

From the bells, bells, bells, bells,

Bells, bells, bells -

From the jingling and the tinkling of the bells.

#### II.

15 Hear the mellow wedding bells,

Golden bells !

What a world of happiness their harmony foretells !

Through the balmy air of night

How they ring out their delight !

20 From the molten-golden notes,

And all in tune,

What a liquid ditty floats

To the turtle-dove that listens, while she gloats

On the moon !

25 Oh, from out the sounding cells,

What a gush of euphony voluminously wells !

How it swells !

How it dwells

On the Future ! how it tells



30           Of the raputure that impels  
          To the swinging and the ringing  
          Of the bells, bells, bells,  
          Of the bells, bells, bells, bells,  
          Bells, bells, bells -

35    To the rhyming and the chiming of the bells !  
          III.  
          Hear the loud alarum bells -  
          Brazen bells !

          What a tale of the terror, now, their turbulency tells !  
          In the startled ear of night  
40    How they scream out their affright !  
          Too much horrified to speak,  
          They can only shriek, shriek,  
          Out of tune,  
          In a clamorous appealing to the mercy of the fire,  
45    In a mad expostulation with the deaf and frantic fire  
          Leaping higher, higher, higher,  
          With a desperate desire,  
          And a resolute endeavor  
          Now - now to sit or never,  
50    By the side of the pale-faced moon.  
          Oh, the bells, bells, bells !  
          What a tale their terror tells  
          Of Despair !  
          How they clang, and clash, and roar !  
55    What a horror they outpour  
          On the bosom of the palpitating air !  
          Yet the ear it fully knows,  
          By the twanging,  
          And the clanging,  
60    How the danger ebbs and flows ;  
          Yet the ear distinctly tells,  
          In the jangling,  
          And the wrangling,  
          How the danger sinks and swells,



65 By the sinking or the swelling in the anger of the bells -  
Of the bells -  
Of the bells, bells, bells, bells,  
Bells, bells, bells -  
In the clamor and the clangor of the bells !

IV.

70 Hear the tolling of the bells -  
Iron bells !  
What a world of solemn thought their monody compels!  
In the silence of the night,  
How we shiver with affright  
75 At the melancholy menace of the tone !  
For every sound that floats  
From the rust within their throats  
Is a groan.  
And the people - ah, the people -  
80 They that dwell up in the steeple,  
All alone,  
And who tolling, tolling, tolling,  
In that muffled monotone,  
Feel a glory in so rolling  
85 On the human heart a stone -  
They are neither man nor woman -  
They are neither brute nor human -  
They are Ghouls :  
And their king it is who tolls ;  
90 And he rolls, rolls, rolls,  
Rolls  
A Paeon from the bells !  
And his merry bosom swells  
With the Paeon of the bells !  
95 And he dances, and he yells ;  
Keeping time, time, time,  
In a sort of Runic rhyme,  
To the Paeon of the bells -  
Of the bells :



100            Keeping time, time, time,  
              In a sort of Runic rhyme,  
              To the throbbing of the bells -  
Of the bells, bells, bells -  
              To the sobbing of the bells ;  
105            Keeping time, time, time,  
              As he knells, knells, knells,  
              In a happy Runic rhyme,  
              To the rolling of the bells -  
Of the bells, bells, bells -  
110            To the tolling of the bells,  
Of the bells, bells, bells, bells -  
              Bells, bells, bells -  
To the moaning and the groaning of the bells.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, *op.cit.*, t. II, 1853, pp.23-6.





## Index

### Index des textes de Mallarmé

Glanes : 82, 108, 110-1, 226-7, 229.

#### POEMES D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

Entre quatre murs

Sa fosse est creusée!... : 81.

Sa tombe est fermée!... : 81.

Vers écrits sur un Exemplaire des <<Contemplations>>: 79n.

CANTATE pour la première communion : 181.

La prière d'une mère : 79, 181.

#### PROSES DE JEUNESSE

Les Poésies parisiennes : 82n.

Hérésies artistiques. L'Art pour tous : 21, 106n, **82-86**, 210, 245, 267, 286, 291, 293, 304, 325, 338, 361, 369.

La Symphonie littéraire : 182, 188, 196n.

#### POÉSIES

Apparition : 183-4, 202.

L'Après-Midi d'un Faune : 22, 87, 115-7, 136, 138, **142-6**, 150, **152-165**, 183n, 247, 275, 291, 299-300, 331-2, 335.

L'Azur : 100n, 113-4, 182, 194, 233n.

Don du poème : 183-4, 202.

Feuillet d'album : 183n.

Les fenêtres : 178, 185, 194, 199.

Les fleurs : 182-3n.

Le Guignon : 182.

Hérodiade : 100, 87-9, 115-7, 120n, 138, 152.

Ouverture ancienne : 193-5.

*Hommage* (à Wagner) : **243-5**, 304.

Le Pitre châtié : 182n.

Placet futile : 82n, 182n.

Plainte d'automne : 182n.

Sainte : 180, 183-4, **185-90**, 193, 199-200, 202, 245, 372.

*Ses purs ongles très haut* (SONNET allégorique de lui-même) : 97, **174-9**, 192, 199.

*Le Sonneur* : 233n.

Toast funèbre : 137, 139.

*Tout Orgueil fume-t-il du soir...* : 192.

*Une dentelle s'abolit...* : 190, **191-200**.

#### POÈMES EN PROSE

Le démon de l'analogie : 184.

#### CRAYONNÉ AU THÉÂTRE : 191, 291, **317-28**.

Crayonné au Théâtre : 326-7.

Hamlet : 333-4.

Ballets : **319-28**,

Planches et feuillets : 159, 304-5.



Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet/d'après une indication récente : 350.  
*Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur...* : 191, 324.  
Mimique : 291, **317-9**.  
Parenthèse : 308, 329, 336.  
Solennité : 309.

#### VARIATIONS SUR UN SUJET

L'action restreinte : 363, 365.  
Bucolique : 148, 333-4, 374.  
Conflit : 361.  
Crise de Vers : 7, 198-9, 210, 239-41, 245, **257-72**, **309-14**, 317, 321, 347, 356, 375.  
Offices : 291, **329-58**, 376.  
    Plaisir sacré : 6, 27, 301, 317, 321, **332-41**, 367, 374.  
    Catholicisme : 307, 329, 345, **348-355**, 359.  
    De même (Seconde Divagation Cérémonials/ Solennités) : 306-7, 329, **342-348**, **355-8**.  
Le Mystère dans les Lettres : 259, **359-61**.  
Igitur : 101n, 127n, 138, 178.  
Un coup de dés : 262.

#### PROSES DIVERS

Avant-Dire au *Traité du Verbe* : 257, 261, **268-72**.  
Le Corbeau : 9, 107, **136-139**, 140-4, 146, 226-9, 234, 259, 275, 281, 284.  
Exposition de Londres : 136, 250, **275-9**, 286.  
La dernière mode : 12, 20, 136, **280-5**, 297-9, 304, 374-5.  
Dieux antiques : 344.  
"Gossips" dans l'*Anthenaeum* : 275, **284-6**.  
The Impressionistes and Edouard Manet : 292, 345.  
Les mots anglais : 237-9, 253-4.  
La Musique et les Lettres : 24, 196-7, 249n, 259, **264-7**, 293, 305-6, **310-3**, 324, 342, 347-9, 357, 362, 368, 370.  
Les Poèmes d'Edgar Poe : 108-9, **226-234**, 236, 272, 301, 304, **329-32**.  
Richard Wagner Rêverie d'un Poète français, 42, 150, 242, **245-56**, 259, 291, 308, 323-5, 338, 351, 375.  
Villiers de l'Isle-Adam : 368.  
Livre (Lecture) : 291, 329, 346.

#### RÉPONSES À DES ENQUÊTES

Sur l'évolution littéraire : 198, 249, 266-7, 368.  
Sur l'explosion à la chambre des députés : 362.

#### CORRESPONDANCE

1995 : 87-93, 95, 102, 110-1, 114-9, 120-35, 139, 148-9, 152, 176-8, 184-5, 195-6, 201-4, 242, 247, 258-9, 271-2, 274, 287-8, 290, 301-2n, 315-6, 327-8, 331-2, 354-5, 372-3.  
I : 80-1, 85n, 127, 131-2.  
II : 42-3, 136, 138, 142-3, 145, 153-4, 242, 243-4, 259, 280-1, 283-4, 289-90, 300.  
III : 325, 368n.  
IV : 136n, 142, 299-300.  
V : 133.  
VI : 347, 363-4, 370.  
VII : 368.  
VIII : 360, 369.



IX : 364.  
X : 365-6.  
XI : 329n.



## Index nominum

- Adam (Paul), 362, 364.  
Ajalbert (Jean), 361.  
Allégri (Gregorio), 342.  
Ambros (A.W.), 36.  
Appia (Adolphe), 156.  
Aristote, 74, 98.  
Aubanel (Théodore), 88, 97, 117, 120, 152, 184n.  
Austin (Lloyd James), 42, 154n, 244.  
Bach (J.S.), 28n, 35, 45, 309-10, 342.  
Balzac (Honoré de), 32, 80, 106, 295.  
Bannelier (Charles), 34, 58n.  
Banville (Théodore de), 87, 117, 142, 148, 152, 165, 186n, 332.  
Barbier (Auguste), 82.  
Barrès (Maurice), 364.  
Batteux, 215.  
Baudelaire (Charles), 10, 16, 23-4, 32, 70, 82, 84-5, 90, 100-104, 108, 110, 151, 119, 165, 167-74, 179, 182, 205-23, 225-6, 274, 330.  
Bayle (Pierre), 183n.  
Béchet (docteur), 91.  
Beethoven (Ludwig van), 8, 28-32, 40n, 45, 48, 49n, 82, 85, 220n, 294-7, 309-10, 325-6.  
Bénichou (Paul), 154n, 186-8, 190, 192-97.  
Benjamin (Walter), 16, 23, 165, 166-79, 277, 371.  
Berlioz (Hector), 18, 32n, 183, 294, 297.  
Bernard (Élisabeth), 294-6n.  
Bernard (Suzanne), 6-9, 1-5, 26, 223-5, 257, 301-2, 373.  
Berretti (Jany), 11, 301n.  
Besnier (Patrick), 288, 289n.  
Bizet (Geroges), 297.  
Bonnefoy (Yves), 9-10, 79n.  
Bordes (Charles), 342, 344.  
Boulez (Pierre), 10.  
Blémont (Émile), 107, 233-4.  
Breatnach (Mary), 10, 27n.  
Bréton (Geneviève), 131, 133-5.  
Brook (Barry S.), 28n.  
Brunet (Cécile), 184-5.  
Brunot (Ferdinand), 208-9.  
Burty (Philippe), 140, 284.  
Byron (Geroge Gordon Noel), 76.  
Camp (Maxime du), 80, 106.  
Carnot (Sadi), 361-2.  
Castille (Blanche de), 73.  
Cazalis (Henri), 82, 85n, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 102n, 111n, 115-6, 121, 123-4, 126n, 127-33, 148, 175-6, 178, 184, 196, 201-204, 287, 290, 333.  
Champagne (Thibaut de), 74.  
Champfleury (J.H.), 85, 101, 220.  
Chevalier de Saint-Georges, 28n.  
Cladel (Léon), 142-3, 292.  
Claudel (Paul), 368.  
Clairin (Georges), 131.  
Cocteau (Jean), 5n.  
Colonne (Édouard), 295, 299-300, 315-6, 332.



Cooper (Jeffrey), 31n.  
 Courbet (Gustave), 101.  
 Combarieu (Jules), 16, 34, **70-78**, 238-40, 260-1, 374.  
 Compagnon (Antoine), 111, 268, 361n.  
 Comte d'Ogny, 28n.  
 Coppée (François), 91, 136, 142, 283.  
 Coquelin (Constant), 87, 117, 152, 332.  
 Coron (Antoine), 141n.  
 Cousin (Victor), 71.  
 Cox (George W.), 344.  
 Cratyle, 235.  
 Dahlhaus (Carl), 2, 16-9, 23n, 27n, 34n, 40n, 43, 49n, 54, 59, 60-1n, 70-1, 212-3, 221, 298, 336, 339.  
 Dare (Léona), 290.  
 Daudet (Alphonse), 286.  
 Daumier (Honoré), 101.  
 Dauphin (Léopold), 315, 360.  
 Debussy (Claude), 165, 297.  
 Deguy (Michel), 211.  
 Delacroix (Eugène), 102.  
 Deldevez (E.M.E.), 32n.  
 Delille (Jacques), 208-9.  
 Deman (Edmond), 108.  
 Dennery (Adolphe), 288.  
 Derenne (Alphonse) : 138, 144, 146.  
 Derrida (Jacques), 26, 241n, 320n.  
 Descartes (René), 94, 96, 98-9, 120, 138, 196.  
 Deschamps (Émile), 81.  
 Desmolins (Monsieur et Madame), 80-1, 102n, 111, 114, 149.  
 Devie (Dominique), 55n.  
 Deynez, 273.  
 Dierx (Léon), 91, 137, 142-3, 291.  
 Dominiquin, 185.  
 Doucet (Jacques), 108.  
 Dreyfus, 338.  
 Dufourcq (Norbert), 180n.  
 Dujardin (Edouard), 20, 22, 42, 148-50, 201, 242-3, 246, 300, 317, 332, 372-4.  
 Dumas, 208n.  
 Duns Scot (John), 99.  
 Eschyle, 68.  
 Essarts (Emmanuel des), 82.  
 Fauquet (J.-M.), 301n.  
 Fénéon (Félix), 361-3.  
 Ferry (Jules), 80, 268.  
 Feuerbach (Ludwig), 40.  
 Flaubert (Gustave), 80, 106.  
 France (Anatole), 137, 142, 152-4, 289.  
 Gardes Tamine (Joëlle), 176n.  
 Gautier (Judith), 101, 243.  
 Gautier (Théophile), 76, 81, 137, 139, 185, 264, 319.  
 Genette (Gérard), 235-6.  
 Ghil (René), **257-61**, 268-70, 359, 368n.  
 Gill (Austin), 273n, 275n.  
 Gill (William), 330.



Gluck (Christoph Willibald), 43.  
 Goethe, 166, 171.  
 Gosse (Edmund) : 141, 271, 327.  
 Granval (Madame de), 315.  
 Grivollet (Édouard), 360.  
 Griswold (Rufus Wilmot), 108.  
 Griveau (Maurice), 34.  
 Guilmant (Alexandre), 315.  
 Guizot (François) : 79-80.  
 Guerrier (le Père), 113.  
 Habeneck (François), 31-2, 294.  
 Haendel (Georg Friedrich), 315.  
 Hambly (Peter), 185n.  
 Hanslick (Eduard), 2, 4, 12, 14, 16-21, 24-5, **34-41**, 42-3, 50, **51-61**, **62-69**, 70-75, 77-8, 192, 212, 221, 260, 301, **302-3**, 306, **307-314**, 337, 373-5.  
 Haussmann (Georges Eugène), 167-8, 172-3, 294.  
 Haydn (Joseph), 28-32, 48, 220n, 344.  
 Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 26, 40, 54, 71, 92, 98.  
 Helmholtz (Hermann von), 72, 258, 260.  
 Henry (Émile), 361, 363.  
 Herbert (Eugenia W.), 363n.  
 Herder (Johann Gottfried), 35, 37, 38n.  
 Heredia (José-Maria de), 280.  
 Hermogène, 235-6.  
 Hoffmann (E.T.A.), 34-5, 37-8, 49n, 213, 221n.  
 Holmès (Augusta), 127, 131.  
 Horne (R.H.), 228, 259, 285.  
 Hugo (victor), 32, 79-80, 82-3, 110, 136-8, 140, 168, 176n, 208-10, 244-5, 261-4, 266, 295.  
 Huret (Jules), 249, 266.  
 Huysmans (Joris-Karl), 149, 242, 343, 345.  
 Indy (Vincent d'), 360-1.  
 Ingram (John), 141.  
 INOUE Satsuki, 28n.  
 Jakobson (Roman), 67, 77.  
 Jenny (Laurent), 11.  
 Jésus-Christ, 166, 337, 344, 346, 353-5, 353, 376.  
 Josne (Madame Le), 184.  
 Jourdain (Francis), 364n.  
 Kahn (Gustave), 42, 242, 259, 301n, 359n.  
 Kant (Emmanuel), 97-9.  
 KASHIWAKURA Yasuo, 281n.  
 Kayser (Jacques), 105n.  
 KAWASE Takeo, 268n, 362.  
 Kristeva (Julia), 268n.  
 La Cornalba : 319.  
 Lacoue-Labarthe (Philippe), 10-1, 14, 223n.  
 Lafleur (Brunet), 315.  
 Lamartine (Alphonse de), 82.  
 Lamoureux (Charles), 13, 20-2, 70, 85n, 101, 148-50, 242-3, 245, 253, 259, 297, 300, 315, 332.  
 Lassus (Orlando), 342.  
 Laugel (Auguste), 260n.  
 Lazare (Bernard), 362.



Lebrun, 208n.  
 Lecercle (Jean-Pierre), 280-1, 284.  
 Leconte de Lisle (Charles), 153.  
 Lees (Heath), 253.  
 Lefébure (Eugène), 82, 88-90, 92, 108, 116, 125, 132, 152, 195.  
 Lemerre (Alphonse), 132, 136-9, 142-4, 152-3, 291.  
 Lesclide (Richard), 107, 138-142, 144.  
 Lévy (Michel), 206.  
 Liszt (Franz), 36-7, 38n, 217, 219.  
 Lugné-Poe (Aurélien-François), 367-8.  
 La Loïe Fuller, 191, 350-1.  
 Lomaria (Baronne de), 280.  
 Louis-Philippe, 174.  
 Louis XIV, 45, 106, 183.  
 Louvier (Alain), 183n.  
 Ludvig II, 305, 344.  
 Lully (Jean-Baptiste), 45, 183.  
 Maeterlinck, 368.  
 Malebranche (Nicolas), 98.  
 Mallarmé (Anatole), 126.  
 Mallarmé (Anne), 133.  
 Mallarmé (Geneviève), 102n, 148-9, 184, 201, 291, 370, 372.  
 Mallarmé (Maria), 81.  
 Mallarmé (Marie), 89, 91, 102n, 126, 149.  
 Manet (Édouard), 107, 137-146, 164, 292, 299-300, 345.  
 Marchal (Bertrand) : 3, 9n, 80n, 88, 90, 92, 94, 96n, 97, 102n, 115n, 120, 176n, 184n, 186, 188-90, 189, 196, 251n, 344n, 353n, 359-60.  
 Margueritte (Paul), 291, 317-9.  
 Margueritte (Victor), 291.  
 Martin (John) : 5.  
 Massenet (Jules), 315.  
 Matha (Louis), 363.  
 Mathieu (Paul), 244.  
 Maclair (Camille), 359, 362, 364-5, 367.  
 Mayarant (Georges), 228.  
 Meitinger (Serge), 14, 212n, 301n.  
 Meyerbeer (Giacomo), 183n.  
 Mendelssohn-Bartholdy (Felix), 32n, 39, 294.  
 Mendès (Catulle), 88, 101, 108, 127, 131, 134, 136-8, 142-3, 153-4, 242-3, 291.  
 Mérat (Albert), 284.  
 Merrill (Stuart), 362.  
 Messiaen (Olivier), 36.  
 Metastase (Pietro), 43.  
 Michaud (Guy), 79n.  
 Mignard (Pierre), 185.  
 Mirbeau (Octave), 362.  
 Mistral (Frédéric), 111n, 137.  
 Molière, 209, 211n.  
 Mondor (Henri), 81n, 108n, 142, 165, 184n.  
 Montaigne (Michel Eyquem de), 210.  
 Moore (Thomas), 229-30.  
 Moritz (Karl Philipp), 27n, 60-1n.  
 Moréas (Jean), 359.  
 Mozart (Wolfgang Amadeus), 28-32, 48, 82-3, 85, 294, 297, 344.



Musset (Alfred de), 76, 82.  
 NAKAHATA Hiroyuki, 268n.  
 Nancy (Jean-Luc), 167n.  
 Napoléon, 79-80, 294, 300.  
 Napoléon III, 104, 107, 168, 179, 277.  
 Natanson (Thadée), 363.  
 Nattiez (Jean-Jacques), 58n, 66-7, 72, 77, 373n.  
 Nectoux (Jean-Michel), 12, 14, 145, 242n.  
 Néron, 289.  
 Nietzsche (Friedrich), 88n.  
 Noulet (Emilie), 284.  
 Novalis, 23.  
 Oresme (Nicole), 98.  
 Orfer (Léo d'), 271.  
 Orsini (Felice), 104.  
 O'Shaughnessy (Arthur) : 141, 144, 145-6, 285, 287, 290.  
 Pakenham (Michaël), 139n, 140.  
 Palestrina, 342.  
 Pascal (Blaise), 3, 113, 369.  
 Padeloup (Jules Étienne), 85n, 294-7, 300, 332, 375.  
 Pater (Walter), 311n.  
 Pavie (Victor), 121.  
 Payne (John), 141, 146.  
 Pergolèse, 342.  
 Peri (Jacono), 43.  
 Perrin (Émile), 281.  
 Pica (Vittorio), 325.  
 Pierre (Constant), 28n.  
 Pistone (Danièle), 31n.  
 Platon, 26, 74, 98, 235.  
 Poe (Edgar Allan), 9, 23, 82, 103, 107-10, 117, 136-8, 144, 201, 224-241, 259, 272, 274-5, 284n, 301, 304, 329-32.  
 Poggenburg (R.), 183n.  
 Ponson du Terrail (Pierre Alexis), 106-7.  
 Prod'homme (J.-G.), 35, 213-4n.  
 Proust (Marcel), 3, 359.  
 Pucher (Georges), 58n.  
 Purcell (Henry), 45.  
 Quirot, 315.  
 Rameau (Jean Philippe), 45.  
 Ravachol (François), 361.  
 Ravel (Maurice), 297.  
 Renault (Henri), 128-35, 287, 290, 333, 357.  
 Régnier (Henri de), 364, 369.  
 Retté (Adolphe), 359, 362, 364.  
 Rey (Alain), 96n.  
 Richard (Jean-Pierre), 26, 180n, 182n, 184.  
 Richter (Jean-Paul), 37, 38n, 49n, 212.  
 Rimbaud (Arthur), 136, 258.  
 Roujon (Henry), 268.  
 Rousseau (Jean-Jacques), 28n, 62, 215, 238, 240.  
 Ruttmann (Walter), 5n.  
 Sabatier (Madame), 100.  
 Sadie (Stanley), 38n.





Saint Augustin, 74.  
 Sainte-Beuve (Charles Augustin), 82.  
 Sainte-Saëns (Camille), 36.  
 Saint-Valry (Gaston Souillard de), 299-300.  
 Saussure (Ferdinand de), 67, 77, 235, 312.  
 Sartre (Jean-Paul), 88n, 373.  
 Scepi (Henri), 211n.  
 Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph von), 60n, 71, 166.  
 Schivelbusch (Wolfgang), 156n.  
 Schlegel (August Wilhelm), 49n, 60n.  
 Schönberg, 10.  
 Schopenhauer (Arthur), 8, 34, 372.  
 Schumann (Robert), 212.  
 Schuré (Edouard), 42.  
 Seignobos (Charles), 268, 274-5.  
 Shaftesbury (Anthony Ashley-Cooper), 54.  
 Shakespeare (William), 208, 309, 325-6.  
 Simon (Jules), 131, 133, 275n.  
 Smythe (Harriet), 81.  
 Socrate, 166, 235-6, 240.  
 Sophocle, 68.  
 Spitta, 16.  
 Swinburne (Algernon Charles), 145, 300.  
 Stendhal, 80.  
 Stoïanova (Ivanka), 11-2, 301n.  
 Sue (Eugène), 106-7.  
 Sulzer (Johann Georg), 28n.  
 Tailhade (Laurent), 361-2.  
 Taillandier (Saint-René), 133.  
 TAKEUCHI Nobuo, 3, 115n, 344n.  
 Tieck (Ludwig), 27n, 37-8, 212-3.  
 Trifounovitch (Alexandre), 105n.  
 Vacquerie (Auguste), 299.  
 Vaillant (Auguste), 361-2.  
 Valéry (Paul), 40, 85n, 301-2.  
 Vanier (Léon), 108, 165n.  
 Verlaine (Paul), 114, 177, 266, 274, 301n, 316, 368.  
 Viau (Théophile de), 82.  
 Vielé-Griffin (Francis), 362.  
 Vigny (Alfred de), 208.  
 Villiers de l'Isle-Adam, 92-3, 101-2, 132, 136, 242-3, 288-9n, 368.  
 Villon (François), 82.  
 Vittoria, 342.  
 Vibert (Bertrand), 376.  
 Vivaldi (Antonio), 38.  
 Vorontzoff (Alexis N.), 5n.  
 Wackenroder (Wilhelm Heinrich), 37-8, 336.  
 Wagner (Richard), 2, 8, 10-2, 14, 16-8, 20, 23, 34-41, 42-50, 52, 61, 62-69, 70-1, 77, 82, 85, 100-3, 149-50, 201, 212-223, 224-6, 238, 241, 242-56, 259, 260-1, 268, 270, 291, 304-5, 308-10, 323-326, 329, 333, 338, 341-6, 351, 354, 359, 372, 374-6.  
 Weber (Carl Maria von), 294.  
 Whistler (James Abbott McNeill), 347.  
 Whitman (Sarah Helen) : 141, 289.  
 Widdleton, 140.



Wigman (Mary), 5.  
Winternitz (Emanuel), 180n.  
Wirds (Susan Achard), 330-1.  
Wyse (Bonaparte), 91.  
Wyzewa (Teodor de), 225.  
Yaguello (Marina), 63n.  
Yapp (Ettie), 184.  
YOSHIDA Hiroshi, 17n, 18, 21.  
Zola (Emile), 105, 280, 284.  
Zorrilla (José), 137.



## Bibliographie

### 1, Textes de Mallarmé

- OEuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1998.
- OEuvres complètes II*, éd. Bertrand Marchal, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2003.
- OEuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1945.
  
- Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Poésie / Gallimard, 1992.
- Igitur, Divagations, Un coup de dés*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Poésie / Gallimard, 1976.
- Les noces d'Hérodiade*, éd. Gardner Davies, Gallimard, 1959.
- Écrits sur l'art*, éd. Michel Draguet, Classique Garnier, 1998.
- Les "gossips" de Mallarmé, Athenaeum 1875-1876*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1962.
- Villiers de l'Isle-Adam*, éd. Roger Lewinter, Éditions Ivrea, 1995.
- Jacques Scherer, *Le <<Livre>> de Mallarmé*, Gallimard, 1957, nouvelle éd. revue et augmentée, 1977.
- Documents Mallarmé I, (DSM I)*, éd. Carl Paul Barbier, Nizet, 1968.
- Documents Mallarmé Nouvelle Série I (NDSM I)*, éd. Charles Gordon Millan, Nizet, 1998.
- Documents Mallarmé Nouvelle Série II (NDSM II)*, éd. Charles Gordon Millan, Nizet, 2000.
- Le journal du Corbeau ; Dossier reconstitué par Michaël Pakenham à partir de la correspondance jusqu'à ce jour inédite de l'éditeur Richard Lesclide*, Séguier, 1994.
- Edgar Poe, *Poèmes*, traduit par Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1982.
  
- En outre nous avons consulté les principales revues où Mallarmé a publié :
- La Revue Wagnérienne*, Slatkine Reprints, Genève, 1993.
- La Revue indépendante*, Slatkine Reprints, Genève, 1971.



-*The National Observer*.

-*La Revue Blanche*.

## 2, Correspondance et documents divers

-*Correspondance I*, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959.

-*Correspondance*, II-XI, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965-1985.

-*Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, Préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, coll. Folio, Gallimard, 1995.

## 3, Ouvrages critiques entièrement consacrés à Mallarmé

-ALCOLOUMBRE, Thierry, *Mallarmé – la poétique du théâtre et l'écriture*, Librairie Minard, 1995.

-AUSTIN, Lloyd James, *Essais sur Mallarmé*, éd. Malcolm Bowie, Manchester and New York, Manchester University Press, 1995.

-BÉNICHOU, Paul, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.

-BERNARD, Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Nizet, 1959.

-BESNIER, Patrick, *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, le limon, 1998.

-COHN, Robert Greer, *Mallarmé's Divagations, A Guide and Commentary*, New York, Peter Lang, 1990.

-DUJARDIN, Édouard, *Mallarmé par un des siens*, Messin, 1936.

-DURAND, Pascal, *Crises, Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters et Vrin, 1998.  
\_ *Poésies de Mallarmé*, coll. Foliothèque, Gallimard, 1998.

-GALLARDO, Jean-Luc, *Mallarmé et le jeu suprême*, Paradigme, Orléans, 1998.

-GILL, Austin, *The early Mallarmé*, vol. I, Oxford : Clarendon Press, 1979.

\_ *The early Mallarmé*, vol. II, Oxford : Clarendon Press, 1986.

-KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, 1985.

-LECERCLE, Jean-Pierre, *Mallarmé et la Mode*, Séguier, 1989.

-MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988.

\_ *Lecture de Mallarmé*, José Corti, 1985.

-MARCHAL (éd.), Stéphane Mallarmé, *Mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

-MAURON, Charles, *Mallarme l'obscur*, Corti, 1968.



- \_ *Introduction a la psychanalyse de Mallarme*, Neuchâtel : La Baconniere, 1968.
- \_ *Mallarme par lui-meme*, Seuil, 1964.
- MICHAUD, Guy, *Mallarmé L'homme et l'Oeuvre*, Hatier-Boivin, 1953.
- MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1944.
- \_ *Histoire d'un Faune*, Gallimard, 1948.
- \_ *Eugène Lefébure sa vie – ses lettres à Mallarmé*, Gallimard, 1951.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Mallarmé, peinture, musique, poésie*, Adam Biro, 1998.
- NOULET, Emilie, *L'oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940.
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé, La Politique de la sirène*, Hachette, 1996.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961.
- SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, 1986.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1911.
- Mallarmé 1842-1898, Un destin d'écriture*, sous la direction d'Yves Peyré, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1998.

#### 4, Ouvrages critiques partiellement consacrés à Mallarmé

- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959.
- BREATNACH, Mary, *Boulez and Mallarme : a study in poetic influence*, Scolar Press, 1996.
- DERRIDA , Jacques, *La dissémination* , Seuil , 1972.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques*, Seuil, 1976.
- LACOUE-LABARTHE, Philippe, *Musica Ficta : figures de Wagner*, Christian Bourgois, 1991.
- MARCHAL, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Dunot, 1993.

-- Numéros spéciaux de revues ou colloques :

- Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, éd. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1999.



- Europe*, No.825-826 (janvier-février 1998), <<Stéphane Mallarmé>>.
- La Licorne*, No.45, <<Mallarmé et la prose>>, P. de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998.
- Magazine littéraire*, No.368 (septembre 1998), <<Mallarmé, naissance de la modernité>>.
- *Poésie 85*, <<Mallarmé>>, Belin, 1998.
- Romantisme Colloques, Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, "Une rose dans les ténèbres", SEDES, 1998.
- Stéphane Mallarmé*, Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre, éd. André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

5, Articles, préfaces, études particulières

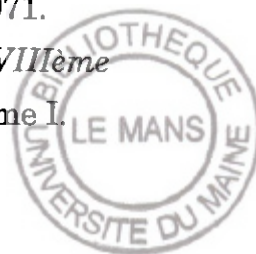
- BÉNICHOU, Paul, <<Mallarmé et le public>>, *L'Écrivain et ses travaux*, José Corti, 1967.
- BONNEFOY, Yves, "Mallarmé et le musicien", in *Yves Bonnefoy : Poésie, peinture, musique*, Presses universitaires de Strasbourg, 1995.
- GILL, Austin, "Mallarmé fonctionnaire (d'après le dossier F. 17.21231 des Archives Nationales)" I-II, *R.H.L.F.*, janvier-février / mars-avril, 1968.
- HAMBLY, Peter, "Mallarmé et la musique : réflexions sur 'Sainte', 'Feuillet d'album' et 'une dentelle s'abolit'", *Nottingham French Studies*, Spring, 1991.
- KAWASE, Takeo, "L'attaque d'Adolphe Retté contre Mallarmé" (en japonais), *Études de Littératures Européennes*, No.33, Tokyo, Faculté ès Lettres de l'Université de Waseda, 1985.
- "Mallarmé et l'anarchisme"(en japonais), dans *Eureka*, Numéro spécial, "Mallarmé", Seido-sha, Tokyo, 1986.
- KLEINERT, Annemarie, "La dernière Mode : une tentative de Mallarmé dans la presse féminine", *Lendemain*, Nos 17-18, Berlin, juin, 1980.
- LEES, Heath, "Mallarmé's Good Friday Music: Conversion or confirmation?", *Nineteenth-century French Studies*, V.23, Nos 3&4, Spring-Summer 1995.
- LUCET, Sophie, " Adolphe Retté et Gustave Kahn, ou les aléas de la reconnaissance ", *Littérature et Nation*, No.14, Publication de l'Université François-Rabelais Tours, 1995.
- Mallarmé, Geneviève, "Mallarmé par sa fille", *La nouvelle Revue française* Tome XXVII, Novembre 1926.



- MEITINGER, Serge , "Baudelaire et Mallarmé devant Richard Wagner", *Romantisme* no. 33, CDU-SEDES, 1981.
- NAKAHATA, Hiroyuki, "Sur La Musique et les Lettres, Lecture mallarméenne"(en japonais), *Étude de Langue et Littérature Françaises*, No.79, Tokyo, Société japonaise de langue et littérature françaises, 2001.
- ODE, Atsushi, "Une linguistique de poète : Mallarmé – Autour de « Notes sur le langage »", *L'Étude de Langue et Littérature françaises* No.80, La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 2002.
- TAKEUCHI, Nobuo, "De la notion de divinité chez Mallarmé – Un essai d'approche de la pensée mallarméenne –", *L'Étude de Langue et Littérature françaises* No.32, La Société Japonaise de Langue et Littérature Françaises, 1978.
- VIBERT, Bertrand, "La musique, ou les lettres ?", *L'Information littéraire*, Société d'édition des belles lettres, janvier/mars, 1999.

6, Autres ouvrages et articles cités ou utilisés

- BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, PUF, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes* I-II, éd. Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1975-6.
  - \_Correspondance I, éd. Claude Pichois, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1973.
  - \_ *Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris*, suivi de textes sur Richard Wagner par Nerval, Gautier et Champfleury ; introduction de Robert Kopp, Les Belles Lettres, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Aufzeichnungen und Materialien*, dans *Gesammelte Schriften, Band V-1, Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, 1982.
  - \_ *Origine du Drame Baroque allemand*, trad. de l'allemand par Sibylle Muller ; préf. de Irving Wohlfarth, Flammarion, 1985.
  - \_ *Écrits français*, présentés et introduits par Jean-Maurice Monnoyer ; avec les témoignages d'Adrienne Monnier, de Gisèle Freund et de Jean Selz, Gallimard, 1991.
- BERNARD, Élisabeth , "Jules Pasdeloup et les Concerts Populaires", dans *la Revue de Musicologie* No. 2, Paris, Société française de Musicologie, 1971.
- BROOK, Barry S., *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Paris, Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1962, tome I.



- BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la Langue française*, t. XII, Armand Colin, 1948.
- CORON, Antoine, "Livre de luxe", in *Histoire de l'édition française* tome IV, Promodis, 1986.
- CORRE, Christian, "Une lecture d'Hanslick", in *Ecritures de la musique*, PUF, 1996.
- COMBARIEU, Jules, *Les Rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'Expression*, Alcan, Paris, 1894.
- \_*<<L'Influence de la Musique allemande sur la Musique française>>*, in *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 2, 1895.
- COOPER, Jeffrey, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1827-1871*, Umi Research Press, 1983.
- COURT, Raymond, "Vers le formalisme : Hanslick", "Mallarmé et la musique" et "Hanslick et Wagner" in *Le voir et la voix*, Cerf, 1997.
- DEVIE, Dominique, *Le tempérament musical*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1990.
- DAHLHAUS, Carl, *Die Idee der absoluten Musik*, (Bärenreiter-dtv) Kassel . München, 1978 ; 『絶対音楽の理念 (traduction japonaise)』 シンフォニア, Tokyo, 1986 ; *The Idee of Absolute Music*, The University of Chicago Press, 1989 ; *L'idée de la musique absolue*, Contrechamps, Genève, 1997.
- DELVEDEZ, Edouard-Marie-Ernest, *La Société des concerts, 1860 à 1885*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et cie, 1887.
- DU CAMP, Maxime, *Lettres inédites à Gustave Flaubert*, Edas, 1978.
- DUFOURCQ, Norbert, *La musique française*, A.et J. Picard, 1970.
- DUJARDIN, Édouard, "La revue wagnérienne" dans *La Revue musicale*, Numéro spécial, "Wagner et la France", Octobre 1923.
- GHIL, René, *Traité du verbe : états successifs, 1885, 1886, 1887, 1888, 1891, 1904*, textes présentés, annotés, commentés par Tiziana Goruppi, Nizet, 1978.
- GRIVEAU, Maurice, "Le Sens et l'Expression de la Musique pure", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1894.
- \_"La musique sans paroles et son lien avec la parole", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1896.
- \_"Parallèle de la musique et du langage", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1897.
- \_"Prépositions, préfixes et suffixes en musique", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1897.





- "Les instruments à vent et l'orgue", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1899.
- "Les instruments de musique étudiés dans leur forme", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1900.
- "Que faut-il voir plutôt en l'œuvre musicale, La forme – ou la destination ?", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1904.
- "Jusqu'à quel point la musique se suffit-elle, isolée du drame ?", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1905.
- "Le pendule et l'oscillation mélodique", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1910.
- "Le Sens et l'Expression de la Musique pure", *Fourth Congress of the International Musical Society*, London, 1911.
- "La forme classique, ou de « musique pure », peut-elle se plier à l'expression d'un sujet bien déterminé ?", dans *Rivista musicale italiana*, Torino, 1923.
- HANSLICK, Eduard, *Von musikalisch Schönen*, Breitkopf & Härtel, Minden, 1966 ; *Du beau dans la musique*, Brandus, 1877 ; Ph. Maquet, 1893 ; Christian Bourgois, 1986.
- *Histoire générale de la presse française*, tome II : de 1815 à 1871, publ. sous la direction de Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral et Fernand Terrou, PUF, 1969.
- HELMHOLTZ, Hermann von, *Théorie physiologique de la musique*, trad. de l'allemand par M. G. Guérault, Jacques Gabay, Sceaux, 1990.
- HUGO, Victor, *Théâtre complet I*, préface par Roland Purnal Notices et Notes par J.-J.Thierry et Josette Méléze, <<Bibl. de la Pléiade>>, 1963.
- *Romans*, présentation d'Henri Guillemin, Seuil, 1963.
- INOUE, Satsuki : "Symphonie française au début du XIXe siècle", *Ongakugaku ; Journal of the Musicological Society of Japan*, vol.29, t.2, 1983.
- KATZ, Ephraim, *The film encyclopedia*, New York, Crowell, 1979.
- KINTZLER, Catherine, *Jean Philippe Rameau / Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, 1988.
- LOUVIER, Alain, *L'orchestre*, P.U.F., 1978.
- NANCY, Jean-Luc, *Les muses*, Galilée, 1994.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Introduction à l'Esthétique de Hanslick*, dans Eduard Hanslick, *Du beau dans la musique*, traduit par Charles Bannelier, revue et complétée par Georges Pucher, Christian Bourgois, 1986.



- MARGUERITTE, Paul, "Le printemps tourmenté", *La Revue des deux Mondes*, du 15 mai 1919.
- PIERRE, Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.
- MAUCLAIR, Camille, "Le Soleil des morts" in *Romans Fin-de-Siècle*, éd. Guy Ducrey, Collection Bouquins, Laffont, 1999.
- L'Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, Paris, Société française de Musicologie, 1975.
- PISTONE, Danièle, *La Musique en France de la Révolution à 1900*, Honoré Champion, 1979.
- POE, Edgar Allan, *The Raven and Other Poems*, New York, Wiley and Putnam, 1845.  
   *The works of the late Edgar Allan Poe*, New York, Redfield, 1853.  
   *Collected Works of Edgar Allan Poe 1*, The Belknap Press Of Harvard University Press, Cambridge, 1969.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *OEuvres complètes V*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, <<Bibl. de la Pléiade>>, 1995.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von, *Textes esthétiques*, trad. par Alain Pernet et prés. par Xavier Tilliette, Klincksieck, 1978.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *La nuit désenchantée*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Gallimard, 1993.  
   *Tablettes de Polymnie*, Minkoff Reprints, Genève.
- VALERY, Paul, *Œuvres*, tome I-II, éd. Jean Hytier, Gallimard, <<Bibl. de la Pléiade>>, 1957-60.
- VORONTZOFF, Alexis N., *Dictionnaire technique anglais-français du cinéma et de la télévision = English-French film and television technical dictionary*, Technique et documentation-Lavoisier, 1991.
- WAGNER, Richard, *Quatre Poèmes d'Opéras traduits en prose française précédés d'une Lettre sur la Musique*, A. Bourdilliat, Paris, 1861.  
   *Œuvres en prose de Richard Wagner*. tome V, Opéra et drame, t.II, traduit par J.-G. Prod'homme, Ch. Delagrave, Paris, 1913 ; Éditions d'Aujourd'hui, 1976.
- WINTERNITZ, Emanuel, *Musical Instruments and their Symbolism*, Yale University Press, London, 1979.
- YAGUELLO, Marina, *Les fous du langage*, Seuil, 1984.



- YOSHIDA, Hiroshi, "Der Entstehungsprozeß der autonomen Musikästhetik bei Eduard Hanslick"(en japonais), *Ongakugaku XLIV* (2), The musicological Society of Japan, 1998.
- \_ "E. Hanslick and the idea of « public »", *IRASM* 32, 2001/2.
- \_ "Zur Idee der musikalischen Öffentlichkeit : Eine erneuerte Interpretation der Musikästhetik Eduard Hanslicks", *Aesthetics* No 10, The Japanese Society for Aesthetics, mars 2002.
- ZOLA, Emile, *Oeuvres Complètes*, éd. établie sous la direction de Henri Mitterand, Cercle du Livre Précieux, tome 14, 1969.
  
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1949-1968.
- Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, 1958-1961.
- Dictionnaire de la musique: science de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, 1976.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980.
- Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse, Larousse, 1982.
- Dictionnaire encyclopédique de la Musique*, Robert Laffont, 1988.
- Dictionnaire de la musique*, Larousse, 1993.
- Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Le Robert, 1998.
- Dictionnaire de la Danse* , Larousse-Bordas, 1999.



## Table des matières

Introduction .....	1
Première partie : sur « la musique absolue » .....	26
La réception des symphonies allemandes en France .....	26
La "musique absolue", questions de terminologie .....	34
L'affinité avec la musique "absolue" chez Wagner.....	42
La notion de musique "absolue" chez Hanslick .....	51
Le point sur lequel diffèrent Wagner et Hanslick .....	62
La réception de l'idée de "musique absolue" par un musicologue français, Jules Combarieu .....	70
Deuxième partie : la crise de la communication .....	79
La conception de la musique dans la jeunesse de Mallarmé(1842-1862).....	79
La Crise mallarméenne.....	87
Où va l'extérieur de la pensée du poète ?.....	95
La peur face au public.....	104
A la recherche des possibilités de Salut .....	113
La reconnaissance de l'amitié.....	120
La mort d'un ami et le déménagement à Paris.....	128
L'affaire Lemerre .....	136
Troisième partie : sur l'allégorie .....	148
Quand Mallarmé s'est-il mis à s'intéresser à la musique ?.....	148
La description du décor .....	152
L'allégorie chez Walter Benjamin.....	166
L'allégorie de la viole chez Mallarmé : <i>Sainte</i> .....	180
L'allégorie de la mandore : « Une dentelle s'abolit... » .....	191
Quatrième partie : l'influence de Wagner et de Poe.....	201
La musique et le poème en prose .....	201
Le poème en prose est-il "prosaïque" ? .....	205
La réception de Wagner par Baudelaire .....	212
La traduction de Poe et l'intraductibilité du mot mimétique .....	224
Wagner selon Mallarmé .....	242
La musique originelle dans les vers : sur <i>Crise de Vers</i> .....	257
Cinquième partie : Solennité théâtrale à venir .....	273
Prendre un bain de public .....	273
Le mélodrame populaire.....	287
Mallarmé et la "Musique absolue" .....	294
Le Ballet et la Musique .....	315
Les Offices, prototype de la solennité .....	329
La jalousie contre la Musique et l'affinité avec l'anarchisme.....	359
Conclusion .....	372
Annexe.....	379
Index.....	383
Bibliographie.....	393
Table des matières .....	402

