

Reprendre notre bien aux autres arts ou les rivalités mallarméennes

To Take Back What Is Ours from the Others Arts or Mallarmé's Rivalries

Anna Opiela-Mrozik

Université de Varsovie, Pologne

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>
am.opiela@uw.edu.pl

Résumé : Cet article aborde la question de la rivalité, comprise comme un élan créatif de l'écriture mallarméenne qui recherche son identité poétique conçue en termes de dépassement et de domination. Le dialogue avec différents domaines de l'art et de la pensée ainsi qu'avec les représentants de ceux-ci s'inscrit dans la volonté de leur reprendre ce qui devrait appartenir à la poésie. L'évocation des idées clés de l'esthétique de Mallarmé et l'analyse de quelques-uns de ses textes offrent une synthèse sur le thème de la confrontation de la poésie avec quatre domaines : philosophie, religion, musique et peinture. La rivalité avec la philosophie consiste à reprendre un geste philosophique : à travers son expérience littéraire, Mallarmé (dé) passe des moments décisifs dans le parcours de quelques philosophes. La confrontation avec la religion renvoie aux aspirations de la poésie à s'ériger en culte moderne. La rivalité de la poésie avec la musique débouche sur une critique de l'instrumentation verbale et du wagnérisme tout en approuvant l'approche scripturale de l'art des sons. Le dialogue avec l'impressionnisme amène Mallarmé à emprunter la technique picturale et à réfléchir sur la représentation du réel face à la popularité du naturalisme.

Mots-clés : poésie, rivalité, philosophie, religion, musique, peinture.

Abstract: This article addresses the question of rivalry understood as a creative impulse of Mallarmé's writing in search of poetic identity conceived in terms of surpassing and domination. The discussion with different fields of art and thought and their representatives remains consistent with the intention of taking back what should belong to poetry. The analysis of Mallarmé's selected texts focuses on the confrontation of poetry with philosophy, the aspirations of poetry to replace religious worship, the rivalry of poetry with music and the attitude of confrontation with painting. The rivalry with philosophy means taking up a philosophical gesture: through his literary experience, Mallarmé (over) comes decisive moments in the views of some philosophers. The confrontation with religion refers to poetry's aspirations to establish itself as a modern cult. Poetry's rivalry with music leads to a critique of verbal instrumentation and Wagnerism while approving the scriptural approach to the art of sounds. The dialogue with Impressionism leads



Received: 31.03.2025. Verified: 14.05.2025. Accepted: 15.07.2025.

© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding Information: University of Warsaw. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **Declaration regarding the use of GAI tools:** not used.

Mallarmé to borrow pictorial technique and to reflect on the representation of reality in the face of the popularity of naturalism.

Keywords: poetry, rivalry, philosophy, religion, music, painting.

Tout inachevée qu'elle soit, l'œuvre de Mallarmé a été revendiquée par plusieurs hommes de lettres et artistes du XX^e siècle et ne cesse d'inspirer ceux d'aujourd'hui. Il paraît que c'est la réflexion interdisciplinaire présente chez Mallarmé qui a contribué à ouvrir de nouvelles perspectives pour l'art en général et qui favorise des retours permanents à ses écrits, toujours à (re)découvrir. Par ailleurs, selon une remarque qu'a formulée, en 1995, Pierre-Olivier Walzer, Mallarmé demeure un point de repère incontournable, une instance supérieure et nécessaire pour qui veut réussir dans les lettres : « Mallarmé est, reste, pour beaucoup des modernes, de Valéry à Breton, de Claudel à Bonnefoy, de Thibaudet à Blanchot, de Jakobson à Kristeva, de Sartre à Ricoeur, celui à qui il importe de se confronter pour assurer ses propres pas et mesurer à l'aune d'une tentative absolue la qualité de ses propres actes » (Walzer, 1995, p. 19). Et pourtant, à étudier le niveau intertextuel et interdisciplinaire des textes mallarméens, il s'avère que celui-ci est organisé sur le mode de la confrontation, voire de la rivalité, qui vise l'invention d'une théorie poétique et tend à imposer la supériorité de la poésie sur les autres arts.

Nous nous proposons d'aborder la question de la rivalité comprise comme un élan créatif de l'écriture mallarméenne qui se transforme en une quête de l'identité poétique, conçue en fonction du dépassement et de la domination. Qu'elle soit violente ou discrète, la référence à différents domaines d'art et de pensée, ainsi qu'aux représentants de ceux-ci, demeure conforme à l'intention de leur reprendre ce qui devrait appartenir à la poésie. Étant donné l'ampleur de cette question qui a déjà fait l'objet de plusieurs études, notre réflexion sur l'idée de rivalité présente dans l'œuvre de Mallarmé visera une espèce de synthèse et se fera en quatre mouvements. On commencera par une confrontation mallarméenne avec la philosophie, approche qui consiste à reprendre un geste philosophique et à l'adapter à son expérience spirituelle. Ce qui en résulte, c'est la sacralisation de la poésie qui, dans la pensée mallarméenne, se substitue à la religion. Se posera ensuite la rivalité de la poésie avec la musique, ce qui entraîne la mise en question du wagnérisme et la prise de distance par rapport aux propositions de René Ghil. Dans un dernier temps, nous envisageons de relever chez Mallarmé une posture de confrontation avec les peintres impressionnistes. Par ailleurs, la pensée du poète sur la peinture influence son attitude à l'égard du naturalisme zolien et marque sa conception de l'écriture poétique.

1. La poésie, une expression philosophique

Remarquons, tout d'abord, que malgré leur dimension théorique, les écrits mallarméens présentent une difficulté pour qui cherche à y repérer la présence de la philosophie comprise comme des doctrines constituées. Se considérant uniquement comme un poète, Mallarmé ne prétend pas être nommé philosophe. Et pourtant, conformément à « l'esthétique du déchiffrement » (Benoît, 2007, p. 49) qu'instaure la lecture de

ses textes, la réflexion philosophique de Mallarmé, revendiquée et refusée en même temps, se dissimule au sein de son œuvre : « nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente » (Mallarmé, 2003, p. 659). Mallarmé se présente donc en tant que philosophe exposant sa pensée à travers son expérience spirituelle qui s'identifie à celle de l'écriture et qui entre dans un dialogue critique avec les grands philosophes. Il s'agit alors de « ce genre de philosophe qui dépasse philosophiquement la philosophie par son activité poétique, et essentiellement par la disposition critique dans laquelle il l'exerce » (Campion, 1994, p. 6).

C'est donc au moyen de la théorie poétique mise en pratique que Mallarmé entreprend un travail philosophique qui devrait l'amener à une découverte de la vérité. Dans ce cheminement douloureux, il se situe nécessairement par rapport aux doctrines qu'il tente de dépasser en vue de son idéal poétique. Pierre-Henry Frangne souligne la volonté mallarméenne de « produire une philosophie avec les philosophes et souvent contre eux, en un combat qui relie autant qu'il sépare et qui fait de la séparation le mode paradoxal de leur liaison » (2018, p. 22). Il s'agit donc de reprendre son bien à la philosophie afin de se confronter avec elle et de légitimer ainsi sa pensée. Cette relation devrait finalement conduire au triomphe de la poésie qui s'appuierait sur l'acte philosophique considéré comme un processus intellectuel, une pensée en train de se formuler, contrairement aux idées toutes faites et mises en doctrine¹.

En refusant de suivre une doctrine philosophique précise, Mallarmé tente de saisir le mouvement de sa pensée, ce qui l'apparente d'emblée à Montaigne. Mais, en analysant la découverte mallarméenne du Néant et la négativité de la pensée qui en découle, il est possible de repérer, dans les étapes successives de ce parcours philosophique, la reprise des gestes pascalien, cartésien et hégélien avec un élan vers l'idéal platonicien, cet Absolu désiré et impossible à atteindre.

Afin d'étudier la présence critique des philosophies dans l'œuvre de Mallarmé, reprenons un extrait de sa lettre adressée en 1866 à Henri Cazalis, lettre dans laquelle le poète retrace la crise spirituelle qui a ouvert devant lui une perspective matérialiste du Rien :

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 [...]. 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 ! (1998, p. 696)

¹ Par conséquent, la poésie mallarméenne illustre ce que Pierre-Henry Frangne appelle « la philosophie symboliste » et qui englobe plusieurs aspects de la philosophie au sens traditionnel du terme, à savoir : l'ontologie, l'anthropologie, la phénoménologie, la philosophie de l'histoire, la philosophie morale et politique, la philosophie religieuse (Frangne, 2005, p. 338-339).

La prise de conscience du Néant conduit Mallarmé, un an plus tard, à une sorte de « *conversion spirituelle* » (Frangne, 2018, p. 60) par laquelle « [s]a Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure » (Mallarmé, 1998, p. 713). Le poète semble alors rivaliser avec Pascal en renversant ce que celui-ci a vécu lors de la célèbre nuit du *Mémorial* : dans cette expérience profonde, plus intellectuelle que mystique, à la place de Dieu s'insère le Néant qui confirme la vanité du monde et incite à se recueillir dans la poésie, même si l'idéal de l'écriture demeure inévitablement sous le signe du leurre. Là où Pascal exprime son impuissance débouchant sur la volonté de s'anéantir face à la grandeur de Dieu, Mallarmé avoue être « parfaitement mort » (1998, p. 713), tout en gardant la perspective de son propre néant.

Or, le poète dépasse le geste pascalien en annonçant également le néant des choses. Le parcours de la pensée mallarméenne renvoie ainsi à celui du *cogito* cartésien et reprend le doute hyperbolique sur lequel s'arrête le poète en se référant à la fiction. Selon Pierre-Henry Frangne, « Mallarmé préfère en rester au malin génie où le feu du doute hyperbolique et métaphysique invalide toutes nos représentations, et où la philosophie utilise la *négation absolue* sous la forme purement *opératoire* d'une *fiction* » (2018, p. 83). Le geste philosophique de Mallarmé réduit, en effet, la démarche de Descartes à « l'interne opération » (Mallarmé, 1998, p. 186) qui favorise et soutient le concept de la poésie fondée sur « un mirage interne des mots mêmes » (Mallarmé, 1998, p. 731), dépourvus de fonction référentielle.

Enfin, avec son choix de la négativité, cette opération d'abstraction conçue comme un ressort de la créativité qui vise l'idéal, Mallarmé reprend le mouvement hégélien. C'est l'histoire d'*Hérodias*, ce poème inachevé envisagé comme une œuvre-symphonie, qui démontre une tension dialectique entre le rêve de l'unité parfaite et la décomposition de celui-ci. Les exigences d'Hegel à l'égard de la philosophie ont été appliquées par Mallarmé à son écriture. Ainsi, au moyen d'un nouveau langage poétique, le poème mallarméen abolit la relation à l'extériorité, car il se reporte à « l'ensemble des rapports existant dans tout » (Mallarmé, 2003, p. 212), une sorte d'harmonie qui dérive du manque et le conserve. La dialectique hégélienne, ce travail de l'esprit fondé sur un mouvement par principe contradictoire, se trouve alors reprise et illustrée par Mallarmé dans la vibration de sa pensée qui, telle une impression, permet d'ébaucher un poème longtemps rêvé. Cette démarche amène Mallarmé à constater : « Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très une de l'Univers ! » (1998, p. 721).

Le parcours de Mallarmé, marqué par une pensée en crise, démontre la concurrence entre la littérature et la philosophie. À travers son expérience intrinsèque, personnelle et littéraire à la fois, Mallarmé passe et dépasse des moments décisifs dans les approches des philosophes, si bien que leurs postures théoriques « s'affrontent, se complètent et affirment leur coprésence » (Frangne, 2021, p. 105). La poésie, cette valeur suprême pour Mallarmé, reprend les gestes philosophiques et « se pense elle-même comme une pratique critique » (Frangne, 2021, p. 105).

2. Le sacre de la poésie : vers un culte moderne

Maître des symbolistes, Mallarmé fut considéré comme le prêtre d'une nouvelle religion de l'art. En effet, chaque mardi, il proférait ses vérités au cercle de jeunes fidèles qu'il réunissait dans son appartement de la rue de Rome. Mais bien avant de devenir le chef de file des symbolistes, Mallarmé a formulé son concept de la sacralisation de l'art en indiquant, en même temps, la hiérarchie des arts au sommet de laquelle se place la poésie :

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 œuvre un œil 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'ignorance et de l'ennemi.

Je parle de la poésie (Mallarmé, 2003, p. 360).

À travers ces réflexions, notées dans un texte de jeunesse, se profile déjà une rivalité entre la poésie et la musique. En évoquant le mystère de la partition, Mallarmé souligne la dimension religieuse de la musique et exprime son étonnement de ne pas voir la poésie dotée du même aspect alors qu'elle mérite un véritable culte. C'est pourquoi, persuadé de la primauté de la poésie sur tous les arts, Mallarmé fréquentait les concerts Lamoureux et, lors de ces réunions hebdomadaires, il analysait la prétendue religion de la musique en essayant d'y recueillir des éléments à transposer dans son écriture poétique. Dans son témoignage sur Mallarmé participant à ce rituel dominical, Paul Valéry a relevé l'ambivalence de l'attitude du poète à l'égard de la musique qu'il considérait comme « sœur, émule et rivale » (Vibert, 2000, p. 341). Il est à noter, comme le remarque Valéry, que Mallarmé

subissait avec ravissement, mais avec cette angélique douleur qui naît des rivalités supérieures, l'enchantement de Beethoven ou de Wagner. Il protestait dans ses pensées, il déchiffrait aussi en grand artiste du langage ce que les dieux du son pur énonçaient et proféraient à leur manière. Mallarmé sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveilles et d'importance (1960, p. 1275-1276).

Or, le poète observait le rituel musical qui a remplacé le rituel religieux, tout en se projetant vers l'idée de la seule vraie religion, celle de la Poésie. Les réflexions anthropologiques de Mallarmé remplissent la section « Offices » du recueil des *Divagations* (1897). Ainsi, dans « Plaisir sacré », le poète indique-t-il la religiosité de ceux qui, privés de « célébrations officielles », c'est-à-dire des pompes politico-religieuses

abolies par les autorités de la III^e République², participent au rituel de la Musique qui « s'annonce le dernier et plénier culte humain » (Mallarmé, 2003, p. 236). Devenue une communauté réunie autour d'une « figuration du divin », la foule tend désespérément à satisfaire son besoin de « se trouver face à face avec l'Indicible ou le Pur » (Mallarmé, 2003, p. 237). Elle se laisse alors entraîner par une chimère reposant sur le vide d'un rituel qui n'est qu'une mystification : « si ce n'est pas un déversement par exemple d'inanité dans de l'absence » (Mallarmé, 2003, p. 237).

Poète, Mallarmé exprime sa méfiance à l'égard de ce rituel quasi religieux : « 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 » (2003, p. 236). Mallarmé considère le culte musical comme incomplet, car il lui manque la médiation de la parole : c'est « la poésie sans les mots » qui ne produit dans la foule qu'un « sentiment [...] incompris » (2003, p. 237). Alors, dans les deux autres textes des « Offices », « Catholicisme » et « De même », Mallarmé s'interroge sur l'avenir de la liturgie, ce qui l'amène à percevoir le rôle de la poésie qui devait remplacer le culte musical condamné à l'échec. Dans la perspective de la rivalité avec la religion et avec la musique, l'ambition du poète est de récupérer pour la poésie la place d'un « art légitimé » (Favard, Gribenski, 2016, p. 122) qui, tout comme la musique, deviendrait un objet de culte et réunirait une communauté autour du mystère de la fiction. En effet, Mallarmé assigne à la Poésie une mission eschatologique (Benoit, 2007, p. 111). Ce sont donc les « sortilèges divers de la Poésie » qui seront mis en place dans « nos fastes futures » (Mallarmé, 2003, p. 242-243). La religion de la Musique ne serait donc qu'une « religion d'attente » (Marchal, 1988, p. 447), un moment transitoire avant que la religion de la Poésie ne soit pleinement instaurée.

3. Rivaliser avec la musique : à l'encontre de René Ghil et de Richard Wagner

Par ailleurs, en exposant son projet utopique du Livre envisagé comme « expansion totale de la lettre » (2003, p. 226), Mallarmé annonce la nécessité de mettre la musique au service de la poésie. C'est ainsi qu'il formule son rêve poétique dans « Crise de vers » : « nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (Mallarmé, 2003, p. 212). Selon Mallarmé, afin de voir la poésie dépasser la musique, il s'agit de penser *musicalement* les modes du langage en réduisant l'art des sons à une perspective « essentiellement 'scripturale' » (Buchs, 2016, p. 48).

Un message analogue se dégage du poème mallarméen « Sainte » (1883) qui dépeint la concurrence poético-musicale débouchant sur l'« éclosion d'une poésie silencieuse » (Albrecht, 2016, p. 90). Ayant rejeté ses attributs traditionnels (les

² Après la Révolution, on a vu la nécessité d'instaurer un rituel musical séculier qui aurait pu remplacer le culte catholique. Malgré le retour des pompes religieuses et politiques sous l'Empire et la Restauration, la Monarchie de Juillet voit apparaître des projets musicaux laïques comme les concerts grandioses de Berlioz réunissant plusieurs musiciens. Toutes les célébrations religieuses du pouvoir politique ayant été abolies par les lois anticléricales de 1884, la nécessité d'élaborer une liturgie républicaine se fait d'autant plus pressante. Les réflexions de Mallarmé s'inscrivent donc dans cette quête de la formule des fêtes républicaines à inventer. Voir à ce propos Favard, Gribenski, 2016, p. 119-120.

instruments de musique : la viole, la flûte ou la mandore et les partitions liturgiques), sainte Cécile, patronne de la musique religieuse, se transforme en patronne de la poésie et se servira désormais d'un outil à écrire. Dans les deux derniers quatrains, en effet, la sainte reçoit un instrument idéal : une harpe formée de l'aile d'un Ange, ce « plumage instrumental » (Mallarmé, 1998, p. 27) qui n'est rien d'autre qu'une plume, instrument du poète. Devenue la sainte de la Poésie, la « Musicienne du silence » (Mallarmé, 1998, p. 27) fera dès lors de la musique mentale, dissimulée au sein de l'écriture, et qui ne résonne que dans l'esprit du lecteur.

Néanmoins, une question se pose : peut-on considérer la réduction de la musique au silence comme une victoire de la poésie qui a réussi à reprendre son bien ? Certes, cette approche confirme la position supérieure de la poésie, telle qu'elle est expliquée dans le texte intitulé « Le Livre, instrument spirituel » :

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité (Mallarmé, 2003, p. 226).

Afin que la poésie puisse dépasser la musique, Mallarmé propose une nouvelle conception de cette dernière : à côté de la musique comprise dans le sens traditionnel du terme comme une réalisation sonore, apparaît l'idée de « Musique en soi, absolue, principe de toute création esthétique, et vers laquelle tend continuellement la poétique mallarméenne qui y fait constamment référence » (Vibert, 2000, p. 348)³. Conçue ainsi et marquée par une majuscule, la Musique est identifiée à la poésie dont la supériorité s'affirme avec le verbe articulé dépassant les sons, mais capable aussi de se proférer en silence.

Néanmoins, il convient de rappeler que le Livre qui, conformément au désir de Mallarmé, aurait consacré le triomphe de la poésie-musique, n'a jamais été réalisé, étant resté au stade de notes éparses, comme si l'ampleur du projet nécessitait son inachèvement.

Il importe cependant de souligner que dans sa quête d'une langue poétique suggestive à la manière du langage musical, Mallarmé réfléchissait également sur le potentiel prosodique du langage⁴. C'est pourquoi il a réagi avec enthousiasme à la publication de *Légende d'Âmes et de Sangs* (1885), le premier volume des surprenants « poèmes en essai » de René Ghil. En y décelant ses propres aspirations poétiques, il a mis en ce jeune poète son espoir de les voir réalisées. Ayant reçu Ghil au cercle des *Mardistes*, il a accepté d'écrire un *Avant-Dire* à son *Traité du verbe* (1886). Mais, quelque temps après, c'est sur la question de l'idéalisme rejeté par Ghil

³ Mallarmé renvoie au sens grec de *mousikè* qui signifiait « idée » et englobait non seulement la musique, mais aussi la poésie et la danse. En s'adressant à Edmund Gosse, le poète évoque la musique dans cette acception-là : « Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans l'expression publique ou symphonique » (Mallarmé, 1998, p. 807).

⁴ Dans l'ouvrage *Les mots anglais : petite philologie à l'usage des classes et du monde* (1877), Mallarmé analysait les influences mutuelles des lettres composant un mot. Selon le poète, le pouvoir expressif d'une lettre peut varier en fonction de son emplacement dans un mot et par rapport aux lettres voisines, les consonnes étant plus significatives que les voyelles.

que les voies des poètes se sont séparées. L'intérêt s'est transformé en rivalité dès le moment où Mallarmé a pris ses distances par rapport à l'instrumentation verbale de Ghil, en la jugeant prise dans un sens (trop) scientifique et dogmatique. Pour le Mallarmé idéaliste, la poésie était plus abstraite que ce à quoi Ghil voulait la réduire. En lui reprochant de phraser en compositeur, plutôt qu'en écrivain, Mallarmé relevait de nouveau son objectif purement poétique et disqualifiait la tentative de Ghil de transposer le système musical à la poésie, en considérant l'instrumentation verbale comme une proposition concurrentielle et menaçante pour ses concepts esthétiques.

Le refus d'associer la poésie à la musique se profile encore à travers la position ambiguë de Mallarmé à l'égard du wagnérisme. Considéré, en général, comme un admirateur de Wagner, Mallarmé apprécie, en premier lieu, la valeur religieuse de son approche de l'art, mais reste sceptique quant à l'idée de *Gesamtkunstwerk*, cette œuvre d'art totale réunissant la musique, la poésie, la peinture et la danse. Pour Mallarmé, c'est la poésie qui aspire à devenir un art total synthétisant les autres grâce à sa dimension spirituelle, en aboutissant ainsi à la « consécration esthétique suprême » (Vibert, 2000, p. 339). Il est alors possible d'apercevoir chez Mallarmé un détournement, voire un retournement des idées wagnériennes (Vibert, 2000, p. 339).

C'est dans le texte « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (1885) que Mallarmé exprime sa rivalité avec Wagner au niveau esthétique, en mettant en cause l'idée même du théâtre wagnérien qui s'évertue à reprendre son bien à la poésie : « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner » (Mallarmé, 2003, p. 154). Mallarmé relève ce défi en reprochant à Wagner sa volonté de concilier ce qui est inconciliable : le drame personnel et la musique idéale. Ce compromis qui se ramène, en effet, à « l'absorption du poème et de sa 'politique' dans la musique » (Rancière, 1996, p. 73)⁵, s'oppose à l'esthétique idéaliste du poète, car le théâtre, dans l'appréhension mallarméenne, est « un lieu purement mental, abstrait » (Buchs, 2016, p. 52), autrement dit : poétique. De surcroît, la confrontation mallarméenne avec Wagner se situe au niveau idéologique : en se positionnant dans la perspective nationale, le poète rejette la formule du théâtre wagnérien et le recours à la mythologie germanique comme étant contraires à l'« esprit français » : « 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 la Légende » (Mallarmé, 2003, p. 157).

La rivalité avec Wagner se manifeste à nouveau à travers l'ambigu *Hommage* poétique que Mallarmé a rendu au compositeur dans la *Revue wagnérienne* en janvier 1886. Les deux tercets du sonnet laissent percevoir la prise de distance du poète par rapport à l'orchestre wagnérien :

⁵ Jacques Rancière souligne le changement de position de la musique dans le drame wagnérien : « il n'y a non plus la musique servante du poème, mais la musique maîtresse et reine », en relevant, en même temps, ce que dénonçait Mallarmé : l'inadaptation des idées wagnériennes, tournées vers la tradition théâtrale, à l'époque moderne (1996, p. 73–75).

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 tu par l'encre même en sanglots sibyllins (Mallarmé, 1998, p. 40)

Avec le choix des termes tels que « fracas » ou « trompettes tout haut », Mallarmé met en cause l'instrumentation (trop) bruyante des drames wagnériens, ce qui est impossible à concilier avec son idéal de l'art spirituel fondé sur le silence. Selon le poète, Wagner tient plus à l'aspect assourdissant de sa musique qu'au mystère de l'art. Il s'agit alors d'un hommage rempli d'ironie qui ne fait que confirmer le rêve mallarméen d'une musique silencieuse.

4. Écrire comme on peint : un dialogue avec l'impressionnisme

On sait bien que Mallarmé était un familier du monde de l'art en tant que défenseur de nouvelles tendances dans la peinture et ami de plusieurs peintres tels qu'Édouard Manet, Berthe Morisot ou James Whistler, pour ne mentionner qu'eux. Vu leur dimension personnelle, ces rapports se trouvent à l'origine des écrits qui dépassent une critique d'art traditionnelle pour entrer dans un dialogue créateur avec la peinture⁶. C'est là que se joue la confrontation de l'art poétique avec l'art pictural car, ayant compris et soutenu les mutations techniques introduites par les impressionnistes, Mallarmé tentait, à son tour, d'en tirer profit pour sa création en renouvelant le langage et en amplifiant la subjectivité de son message toujours à (re) construire, voire à (re)déchiffrer, par un lecteur, tout comme dans la réception d'un tableau impressionniste. Si Mallarmé s'opposait aux détracteurs de l'impressionnisme en renvoyant à son propre art accusé d'hermétisme, il indiquait ainsi une crise de la représentation qui affectait aussi bien la peinture que la poésie. Dans ce sens, la rivalité (apparente) avec la peinture impressionniste vise la recherche de la légitimité pour la poésie symboliste.

Une reprise du thème et de la technique impressionnistes se remarque dans le poème en prose « Le Nénuphar blanc » dont le titre renvoie directement aux sujets chers aux peintres. Les éléments de la nature, ainsi que la figure d'une femme imaginée, ne sont décrits qu'avec quelques touches qui ouvrent la voie à l'abstraction. Comme le remarque Jean-Nicolas Illouz, on y assiste à « la dissolution des identités » qui « laisse place à de pures impressions, où les choses ne sont ni totalement imaginaires, quoique les fantasmes érotiques s'y insinuent, ni tout à fait réelles, quoique le paysage y apparaisse en claire lumière » (2024, p. 49). Mallarmé joue ainsi avec les effets de lumière en instaurant une sorte de vibration dans son poème. Mais c'est dans la tentative de rendre le mouvement de l'eau et des rames à l'aide des ondulations de la phrase que réside le caractère résolument impressionniste du « Nénuphar

⁶ Il s'agit, notamment, des articles consacrés à la défense de l'art de Manet (« Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet », 1874 ; « Les impressionnistes et Édouard Manet », 1876) et de quelques médaillons sur les peintres inclus dans les *Divagations*.

blanc ». Mallarmé applique ainsi la technique impressionniste à son esthétique de la négativité, centrée sur une expérience purement intellectuelle :

Résumer d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait de songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur (Mallarmé, 2003, p. 100).

Dans ses réflexions sur Manet, Mallarmé relève trois traits spécifiques de la peinture de son ami, à savoir : « immédiateté, nouveauté, impersonnalité » (Stanguennec, 2013, p. 164). Il paraît que le poète a réussi à transposer les mêmes principes dans son « Nénuphar blanc » : le lecteur y est d'emblée confronté à une image en constant renouvellement, ce qui est dû au bouleversement de la syntaxe. En revanche, c'est la tension vers l'abstraction au moyen de « l'intellectuelle parole à son apogée » (Mallarmé, 2003, p. 212) qui rend impersonnelle la poétique mallarméenne.

Pourrait-on alors considérer Mallarmé comme un poète impressionniste, celui qui a réussi à transposer dans sa création l'essence de la peinture ? À en croire Virginie Pouzet-Duzer, il existe une analogie entre la lecture d'un tableau impressionniste et celle d'un texte mallarméen :

Au niveau pictural, le déchiffrement d'une toile impressionniste n'est jamais acquis, dépend de la lumière, de sensations intimes – et un texte impressionniste devrait se lire de la même façon. C'est alors davantage de par la manière dont il peut être lu que, par certains aspects fragmentaires ou stylistiques, Mallarmé est impressionniste (2013, p. 303).

C'est dans le miroitement du texte poétique, signe d'instabilité renvoyant aux jeux de lumière en peinture, que résiderait l'impressionnisme de Mallarmé. Et pourtant, tout en confrontant ses efforts avec l'art pictural, le poète insiste sur ce qui différencie sa création de celle des peintres. À la fin de son article consacré aux impressionnistes et à Édouard Manet, le poète constate :

Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect. C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection (Mallarmé, 2003, p. 469–470).

Selon Mallarmé, le regard d'un poète qui scrute le réel en visant l'Idée dépasse celui du peintre attaché à rendre la fugacité et le mouvement, autrement dit, la fluidité de la vie⁷ (Stanguennec, 2013, p. 164). En effet,

⁷ Par ailleurs, selon l'appréhension de Mallarmé, les « aspects » en poésie ne se réduisent pas aux impressions dont le but est de rendre les variations sensibles du réel, mais sont transposés en symboles, ce qui les apparente aux rapports en Musique.

si la peinture impressionniste et la prose mallarméenne poursuivent donc le même « effet » (« peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit », écrivait Mallarmé dès 1864), elles le font donc par des voies différentes, ici plus abstraite et là plus sensible, en sorte que chaque art, renvoyé à lui-même, ne dialogue avec l'autre que dans et par leur séparation (Illouz, 2024, p. 54).

Que Mallarmé garde une posture de rivalité avec la peinture, c'est ce dont témoigne sa façon d'illustrer les dessins exécutés par le peintre réaliste, Jean-François Raffaëlli, pour le recueil de *Types de la rue*. Le poète a traité assez librement, pour ne pas dire indifféremment, les images fournies par le peintre, en y ajoutant des textes allégoriques qui devaient capter l'attention du lecteur et transposer l'interprétation de l'ensemble poème-dessin à un autre niveau. De nouveau, l'écriture de Mallarmé illustre une transition qui s'opère entre l'image et le poème, en allant de la représentation du réel à la réalisation d'une idée de celui-ci par l'intermédiaire du langage. Dans le prolongement de ce processus intervient la musique car Mallarmé reprend deux de ses poèmes en leur attribuant le titre de *Chansons bas*. C'est ainsi que, dans l'esthétique mallarméenne discutant avec d'autres arts, se déroulent des relations d'une rivalité spécifique entre peinture, poésie et musique, lorsqu'un art supplée à l'autre pour ensuite céder la place au troisième art qui complète cette ronde.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que l'intérêt que Mallarmé portait à la peinture et qui débouchait sur la défense et l'illustration de l'impressionnisme a contribué, indirectement, à l'attitude du poète à l'égard du naturalisme zolien. En tant que courant revendiqué aussi bien par le naturalisme que par le symbolisme, l'impressionnisme apparaît, dans le cas de Mallarmé, comme « la paradoxale formule du naturalisme idéaliste » (Marchal, 2007, p. 53). En réfléchissant sur la relation à la nature qu'il s'agissait de recréer aussi bien en peinture qu'en poésie, Mallarmé a dû, inévitablement, se confronter au naturalisme de Zola⁸.

En faisant écho à ces prises de position sur les impressionnistes, Mallarmé s'est prononcé sur l'écriture naturaliste de Zola en la jugeant avec autant d'admiration que de réticence :

J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes ; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain, tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable ! Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres (Mallarmé, 2003, p. 701).

⁸ On sait qu'à partir de 1864 et surtout dans les années 1870, Zola, tout comme Mallarmé, était l'un des défenseurs de l'impressionnisme, et ses romans comme, par exemple, *Une Page d'amour*, *La Faute de l'abbé Mouret* ou *Au Bonheur des dames* témoignent de l'emprunt de la technique impressionniste. En effet, dans ses descriptions romanesques, Zola exploite des jeux de lumière, des reflets de couleurs qui estompent les lignes, ainsi que des vues présentées en série.

Cette prise de distance apparaît comme le résultat du succès du roman zolien. En effet, l'écrivain naturaliste a su se faire apprécier par la Foule, ce qui paraissait impossible dans le cas de Mallarmé en raison du caractère élitiste de sa poésie.

Et pourtant, Mallarmé envisageait de faire dans la poésie ce que Zola a été capable de faire dans le roman : « à savoir, créer un nouveau genre littéraire qui soit apprécié et compris par la Foule, mais sans compromettre son intégrité artistique » (Catani, 2021, p. 13). Il a voulu ainsi révéler à la multitude sa perception de la nature, tout comme l'impressionnisme a révélé la sienne. C'est pourquoi, Mallarmé s'est progressivement rapproché de la culture populaire et a entrepris de l'intégrer dans son œuvre poétique. Dans ses textes de maturité, on trouve des poèmes en prose comme « Un spectacle interrompu » ou « La déclaration foraine » qui mettent en scène la fête foraine, avec ses bruits et la présence de la foule, et témoignent d'un « mélange de genres et de la déhiérarchisation des catégories esthétiques » (Catani, 2021, p. 25). Le poète tente ainsi de combler l'écart entre la culture populaire et la haute culture, mais le modèle naturaliste de Zola est bien repérable, par exemple, à travers la description du comportement de l'ours dans « Un spectacle interrompu » :

Loque substituée saignant auprès de l'ours qui, ses instincts retrouvés antérieurement à une curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral, retomba à quatre pattes et, comme emportant parmi soi le Silence, alla de la marche étouffée de l'espèce, flairer, pour y appliquer les dents, cette proie (Mallarmé, 2003, p. 92).

Remarquons cependant que, tout en s'inspirant du naturalisme zolien, Mallarmé représente l'univers de la fête foraine de façon à y introduire une part de rêve et à dépasser ainsi le réalisme cru de Zola. Plus encore : ayant élevé la poésie au sommet de la nouvelle hiérarchie des arts, c'est Mallarmé qui pourrait incarner la crise du naturalisme de la fin du XIX^e siècle, tout en indiquant de nouveaux chemins. Par ailleurs, le rythme et la syntaxe disloqués dans « Un spectacle interrompu » semblent préfigurer ici la révolution poétique d'Apollinaire.

En guise de conclusion, il est important de rappeler que Mallarmé n'a pas eu l'ambition d'occuper la position de maître des symbolistes et encore moins celle de « prince des poètes », titre qu'on lui avait attribué en 1896, en suite des élections du successeur de Verlaine. Néanmoins, malgré sa modestie, la posture de rivalité s'inscrit dans son esthétique visant, dès le début, un idéal poétique qui exigerait de reprendre son bien aux autres arts. Dans son parcours poétique, aussi totalisant qu'impossible à accomplir, Mallarmé fait appel à la confrontation qui devient une force dynamique de sa création littéraire. La volonté de dépasser et de récupérer, poétiquement, la philosophie, la religion, la peinture, et surtout la musique, contribue inévitablement à la maturation de l'esthétique symboliste.

Bibliographie

ALBRECHT, F. (2016). *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*. In A. BONNET, & P.-H. FRANGNE (eds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 79–96.

- BENOIT, É. (2007). *Néant sonore : Mallarmé ou la traversée des paradoxes*. Genève : Droz.
- BUCHS, A. (2016). Une pensée du langage. In A. BONNET & P.-H. FRANGNE (eds.), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 47–58.
- CAMPION, P. (1994). *Mallarmé, poésie et philosophie*. Paris : PUF.
- CATANI, D. (2021). Mallarmé et la culture populaire. In B. MARCHAL, Th. ROGER & J.-L. STEINMETZ (eds.), *Spectres de Mallarmé*. Paris : Hermann, pp. 13–29.
- FAVARD, M. & GRIBENSKI, F. (2016). Pour une poétique du rituel musical. Mallarmé auditeur du Paris fin de siècle. In A. BONNET & P.-H. FRANGNE, *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*. Rennes : PUR, pp. 111–123.
- FRANGNE, P.-H. (2005). *La négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*. Rennes : PUR.
- FRANGNE, P.-H. (2018). *Mallarmé philosophe*. Paris : Éditions Manucius.
- FRANGNE, P.-H. (2021). Les gestes philosophiques de Stéphane Mallarmé. In B. MARCHAL, Th. ROGER & J.-L. STEINMETZ, *Spectres de Mallarmé*. Paris : Hermann, pp. 83–106.
- ILLOUZ, J.-N. (2024). *Mallarmé entre les arts*. Rennes : PUR.
- MALLARMÉ, S. (1998). Correspondance choisie. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, pp. 633–821.
- MALLARMÉ, S. (1998). Poésies. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, pp. 3–48.
- MALLARMÉ, S. (2003). Divagations. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 81–277.
- MALLARMÉ, S. (2003). Hérésies artistiques. L'Art pour tous. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 360–364.
- MALLARMÉ, S. (2003). Les impressionnistes et Édouard Manet. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 444–470.
- MALLARMÉ, S. (2003). Réponses à des enquêtes. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 655–673.
- MALLARMÉ, S. (2003). Sur l'évolution littéraire. Enquête de Jules Huret. In B. MARCHAL (ed.), *Œuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, pp. 697–702.
- MARCHAL, B. (1988). *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti.
- MARCHAL, B. (2007). Mallarmé et Zola. In *Les Cahiers naturalistes*, 81, pp. 47–53.
- POUZET-DUZER, V. (2013). *L'Impressionnisme littéraire*. Saint-Denis : PUV.
- RANCIÈRE, J. (1996). *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris : Fayard.
- STANGUENNEC, A. (2013). De la subjectivité à la fluidité : Manet, Mallarmé et les impressionnistes. In Ph. FONTAINE, F. COUSINIÉ & P.-A. CASTANET (eds.), *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité*. Rouen : PURH, pp. 161–170.
- VALÉRY, P. (1960). Au concert Lamoureux en 1893. In J. HYTIER (ed.), *Œuvres*. Paris : Gallimard, pp. 1272–1276.
- VIBERT, B. (2000). La sœur et la rivale. Sur Mallarmé, la musique et les lettres. *Poétique*, 123, pp. 339–352.
- WALZER, P.-O. (1995). *Approches II, Mallarmé et Valéry*. Paris : Honoré Champion.