



LES IMPRESSIONNISTES ET STÉPHANE MALLARMÉ¹

Jean-Nicolas Illouz²

RÉSUMÉ : Ami des peintres impressionnistes, Mallarmé pose sur leur art un regard d'une extrême acuité, qui tend à faire de l'impressionnisme l'indice d'une triple crise, à la fois métaphysique, esthétique, et politique : – métaphysique, parce que le traitement que l'impressionnisme fait subir à la lumière vaut comme une *conversion* de celle-ci à l'immanence ; – esthétique, parce que les leçons que Mallarmé retient des peintres éclairent sa propre recherche poétique, quand il travaille lui-même à changer la langue *sur le motif* ; – politique, enfin parce que l'impressionnisme apparaît comme l'art des temps démocratiques, en ceci que sa « valeur » réside dans le jugement purement « spéculatif » de la foule, qu'il s'agit d'éveiller à une conscience toujours plus haute de son propre génie symbolique.

MOTS-CLÉS : Mallarmé ; peinture impressionniste ; impressionnisme littéraire ; poésie et peinture ; Edouard Manet ; Berthe Morisot

¹ Publié originalement dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, octobre 2016, pp. 855-866.

² Jean-Nicolas Illouz est professeur de Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Paris VIII, où il a fait son doctorat (1994). Auteur des livres *Nerval. Le « rêveur en prose »*. *Imaginaire et écriture* (1997) et *Le Symbolisme* (2004), il a aussi dirigé plusieurs éditions critiques de l'œuvre de Gérard de Nerval et des ouvrages scientifiques collectifs.



OS IMPRESSIONISTAS E STÉPHANE MALLARMÉ

RESUMO: Amigo dos pintores impressionistas, Mallarmé lança sobre sua arte um olhar de uma extrema acuidade, que tende a fazer do impressionismo o indício de uma tripla crise, ao mesmo tempo, metafísica, estética e política: metafísica, porque o tratamento que o impressionismo submete a luz vale como uma *conversão* desta à imanência; estética, porque as lições que Mallarmé retém dos pintores esclarecem sua própria busca poética, quando ele mesmo trabalha para mudar a língua *sobre o motivo*; política, enfim, porque o impressionismo aparece como a arte dos tempos democráticos, naquilo que reside seu “valor” no julgamento puramente “especulativo” da multidão, que está em suscitar uma consciência sempre mais elevada de seu próprio gênio simbólico.

PALAVRAS-CHAVE: Mallarmé; pintura impressionista; impressionismo literário; poesia e pintura; Édouard Manet; Berthe Morisot.

Alors que Monet venait de lui offrir une toile (*La Seine – ou le Train – à Jeu-fosse*), Mallarmé aurait déclaré à Berthe Morisot : « Une chose dont je suis heureux, c’est de vivre à la même époque que Monet » (1950, p. 154). L’anecdote suggère qu’entre Mallarmé et les peintres impressionnistes, il y eut d’abord le sentiment d’une contemporanéité heureuse, – l’accueil partagé de quelque « bel aujourd’hui », « vierge » et « vivace³ », dévolu à la création, – en même temps que la compréhension d’une « époque du siècle⁴ », « scrutée jusqu’en l’origine » (MALLARMÉ, 2003, p. 65) et rendue à sa modernité.

De fait, les modes de présence de Mallarmé à l’impressionnisme sont d’une nature singulière, qui distingue les *écrits sur l’art* de Mallarmé de la critique d’art des salonniers que furent par exemple Baudelaire, Zola ou Huysmans (voir Marchal, 2011, p. 333-340)⁵. Sans doute quelques textes, relativement peu nombreux, relèvent de la critique d’art traditionnelle, chaque fois notamment que Mallarmé s’engage auprès des « refusés » pour défendre ou promouvoir leurs œuvres : c’est le cas dans l’article intitulé « Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet », et c’est le cas encore dans l’article sur « Les Impressionnistes et Édouard Manet », – articles auxquels s’ajoutent trois « *gossips* » donnés au journal anglais *The Athenaeum*⁶. Mais l’attention de Mallarmé au travail des peintres se traduit aussi par

³ Cf. « Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui », in *Poésies* (MALLARMÉ, 1998, p. 36).

⁴ Cf. « Berthe Morisot », in *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations* : « Son œuvre [celle de Berthe Morisot] [...] se lie, exquisément, à l’histoire de la peinture, pendant une époque du siècle » (MALLARMÉ, 2003, p. 152).

⁵ Par ailleurs les *Écrits sur l’art* de Mallarmé ont été rassemblés sous ce titre par Michel Draguet (1998).

⁶ « Le Jury de peinture de 1874 et M. Manet » a été publié dans *La Renaissance littéraire et artistique*, le 12 avril 1874 (2003, p. 410-415). L’article sur « Les Impressionnistes et Édouard Manet » a été publié en traduction anglaise dans *The Art Monthly Review*, le 30 septembre 1876 ; l’original en français ayant été perdu, nous citons le texte dans la retraduction de



des œuvres de dialogue entre peinture et poésie : ce fut le cas surtout avec Manet, qui illustra la traduction par Mallarmé du *Corbeau* d'Edgar Poe, et qui composa pour *L'Après-midi d'un faune* – l'un des premiers exemples de « livre d'artiste⁷ » – quatre dessins gravés pour accompagner le poème⁸ ; ce fut le cas aussi avec Berthe Morisot, Renoir, Monet, Degas ou John Lewis Brown que Mallarmé voulut réunir dans le projet, finalement avorté, du *Tiroir de laque*⁹ ; ce fut le cas encore de quelques collaborations ou projets de collaboration, avec Whistler¹⁰, avec Vuillard¹¹, ou encore Redon¹². À ces recherches expérimentant les possibilités d'une interprétation réciproque des arts¹³, s'ajoute une forme de critique d'art d'une autre nature, plus spéculative, qui apparaît, à mi-chemin du journalisme et du poème en prose, dans l'économie des *Divagations*, où Mallarmé intègre trois « médaillons et portraits en pied » consacrés à Manet, Whistler et Berthe Morisot : il s'agit alors, par le « poème critique » (MALLARMÉ, 2003, p. 277)¹⁴, de rendre poésie et peinture solidaires d'une même « crise », – une crise « exquise » par la beauté nouvelle qu'elle « distille¹⁵ » dans les formes traditionnelles, et une crise « fondamentale¹⁶ » en ceci qu'elle touche, en peinture comme en poésie, au fondement même de l'art.

l'anglais au français qu'en a faite Bertrand Marchal pour l'édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade (2003, p. 444-471). Les « Gossips » ont été écrits pour le journal anglais *The Athenaeum* entre novembre 1875 et avril 1876 (2003, p. 427, p. 438, p. 439). Les textes de Mallarmé sur Manet ont été également réunis (avec une nouvelle traduction en français pour *The Impressionists and Édouard Manet*) par Isabella Checcaglini (2006).

⁷ Yves Peyré fait de la rencontre de Manet et de Mallarmé, mais aussi de la rencontre de Manet et de Charles Cros (dont Manet illustra le poème *Le Fleuve* en 1874), le moment fondateur du *livre d'artiste* dans la conscience moderne de l'art et de la poésie. Voir Yves Peyré : « La pratique du *livre de dialogue* [...] est née entre 1874 et 1876 dans un élan fondateur suscité par deux poètes visionnaires, Charles Cros et Mallarmé, et un peintre voyant, Manet » (2001, p. 6).

⁸ *Le Corbeau* traduit par Mallarmé avec des illustrations de Manet parut chez Lesclide en 1875. *L'Après-midi d'un faune* parut en édition de luxe illustrée par Manet chez Derenne en 1876.

⁹ Sur le projet, inabouti, du *Tiroir de Laque*, voir Jean-Michel Nectoux (1998) (chapitre III), ainsi que la biographie de Mallarmé par Jean-Luc Steinmetz (1998).

¹⁰ Whistler et Mallarmé envisagèrent de publier ensemble *Les Récréations postales*, – sorte de premier « livre-objet », dont la couverture, dessinée par Mallarmé, devait reproduire le format et la disposition d'une enveloppe, – Whistler étant chargé de dessiner le timbre.

¹¹ Alors que Mallarmé, à la fin de sa vie, se remettait à travailler à son *Hérodiade*, il envisagea de faire illustrer le poème par Vuillard ; mais là encore, le projet, interrompu par la mort de Mallarmé, ne fut suivi d'aucune réalisation.

¹² Après la publication d'*Un coup de dés* dans la revue *Cosmopolis*, Mallarmé projeta, avec Odilon Redon, une édition illustrée chez Ambroise Vollard. Cette édition ne vit pas le jour, mais il reste d'Odilon Redon trois lithographies. Voir Jean-Michel Nectoux (1998, p. 141-143) ; Léon Cellier (1975) ; et Thierry Roger (2010).

¹³ Sur le nouveau dialogue des arts qu'instaure Mallarmé, voir Jean-Nicolas Illouz (2012, pp. 1-18).

¹⁴ Le « poème critique » peut apparaître comme une forme d'hybridation du journalisme d'une part (si « nul n'échappe décidément, au journalisme », comme l'écrit Mallarmé au début de ses *Divagations*, 2003, p. 82), et du poème d'autre part, – la rencontre de ces deux espaces de langage, *a priori* incompatibles, créant, dans la prose, des *turbulences* inédites, dont le Mallarmé des *Divagations* tire parti. Voir Jean-Nicolas Illouz (2015, pp. 155-156).

¹⁵ Cf. « Berthe Morisot », in *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations* : « le génie, distillateur de la Crise » (MALLARMÉ, 2003, p. 151).

¹⁶ Cf. *Crise de vers, Divagations* : « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale » (MALLARMÉ, 2003, p. 204).



C'est cette crise – que Mallarmé se proposait lui-même d'étudier « dans son état présent et ses perspectives futures, en essayant d'en développer l'idée » (MALLARMÉ, 2003, p. 447) – que nous voudrions déployer ici selon son triple aspect, – métaphysique, – poétique, – et finalement politique.

LUMIERE, LUCIDITE

La révolution impressionniste est d'abord une révolution de la lumière en peinture. Cette révolution découle d'une technique nouvelle, alors abondamment théorisée : la technique du « plein air ». Le tableau de Manet intitulé *Le Linge*, sur lequel Mallarmé revient à trois reprises, revêt, sur ce point, une valeur de manifeste¹⁷. Le sujet – « Une jeune femme, en robe bleue, y lave du linge, dont une partie sèche déjà ; un enfant émergeant des fleurs regarde sa mère » (MALLARMÉ, 2003, p. 454) – est tout entier révélé par la « lumière naturelle du jour », de telle façon que c'est elle qui, en « pénétrant toutes choses et les altérant », devient le véritable sujet du tableau, quoiqu'elle soit « elle-même invisible » (idem). Les objets ne sont envisagés qu'en fonction de leur dépendance à la lumière, laquelle se manifeste alors « à nos yeux étonnés » (idem, p. 455) dans sa réalité toute physique, telle que la comprend « la science » (idem), et selon la sensibilité strictement rétinienne de l'œil qui la perçoit. Le *pleinairisme*, en rapportant ainsi le champ du visible à sa source invisible, transparente et diffuse, a plusieurs conséquences : il conduit le peintre à rompre avec la perspective albertienne, qui, en art, est en réalité *une vue de l'esprit*, toute construite, qui « fait de nos yeux les dupes d'une éducation raffinée » (idem, p. 457) ; il exige aussi un *déconditionnement* du regard, de telle façon que le peintre impressionniste, débarrassé lui-même de tout savoir-faire d'école qui oblitérerait sa saisie directe du réel, « nous fait comprendre quand nous regardons les objets les plus familiers le plaisir que nous éprouverions si nous pouvions seulement les voir pour la première fois » (idem, p. 466). Devant le motif, l'œil du peintre se fait à la fois « vierge et abstrait » (2003, p. 147) : oublieux de tout savoir ou de toute technique préalables, mais aussi délié de toute personnalité, – allant à « l'immédiate fraîcheur de la rencontre » (idem) pour la rendre telle quelle sur la toile : « l'œil, une main », écrit Mallarmé à propos de Manet (idem)¹⁸.

¹⁷ Dans les *Gossips* qu'il écrit sur Manet pour la revue *The Athenaeum*, Mallarmé souligne que le tableau *Le Linge* marque une date dans l'histoire de la peinture : « Cette œuvre [...] offre à l'avenir l'une des dates les plus décisives de l'Art contemporain » (2003, p. 439).

¹⁸ Ces caractéristiques de l'impressionnisme – la technique du « plein air », le déconditionnement du regard, l'abolition de la perspective, la sensibilité de l'œil directement transcrite sur la toile – deviendront bientôt des lieux communs de la critique d'art. On les retrouve, exprimés avec force, notamment chez Jules Laforgue dans l'esquisse d'une étude écrite en 1883 : voir Jules Laforgue (1988, pp. 167-176) ; ou Jules Laforgue (2000, p. 329-336), – avec notamment : « [...] l'impressionniste est un peintre moderniste qui, doué d'une sensibilité d'œil hors du commun, oubliant les tableaux amassés par les siècles dans les musées, oubliant l'éducation optique de l'école (dessin et perspective, coloris), à force de vivre et de voir franchement et



La mutation technique induite par le traitement nouveau de la lumière dans les toiles impressionnistes est soutenue par une mutation d'ordre métaphysique, que Mallarmé remarque avec beaucoup d'acuité. On pourrait dire de l'impressionnisme qu'il opère une *conversion* de la lumière : de verticale que celle-ci était chez les Maîtres du passé (dans les âges théologiques de l'art), elle devient ici (aux temps modernes de la fiction) horizontale, et comme diffuse parmi les choses mêmes. Cette conversion aplatit toute transcendance et la résout dans l'immanence, si bien que le chatoiement lumineux des œuvres impressionnistes semble l'autre face, heureuse, du Néant dont Mallarmé, quant à lui, a fait l'épreuve lors de la crise métaphysique de Tournon.

C'est surtout à propos de Berthe Morisot que Mallarmé médite la valeur de cette diffusion horizontale de la lumière sur la toile (Voir BOHAC, 2012, pp. 73-82). Là, « dans tel milieu en joie, en fête et en fleur » (MALLARMÉ, 2003, p. 150) – que la mort seule de l'artiste vint obscurcir en 1895 –, chaque toile fixe « un suspens de perpétuité chatoyante » (idem, p. 151). Ce « spectacle d'enchantement », Mallarmé le dit « moderne » (idem), non seulement parce que Berthe Morisot emprunte ses sujets à la vie « quotidienne », mais aussi parce que ce « quotidien » – « Féerie, oui, quotidienne » (idem) – signale dans le réel même la source immanente du sacré, qui n'est autre précisément que la lumière du jour. Mieux que les mythographes modernes – Max Müller, ou William Cox adapté par Mallarmé dans *Les Dieux antiques* –, les peintres impressionnistes accomplissent par l'art « une réduction naturaliste du divin » (Cf. MARCHAL, 1988, p. 104 et suiv.), en rapportant les dieux et leurs mythes au seul mystère « quotidien » du « drame solaire », qui n'est lui-même rien d'autre que la variation de la lumière selon le cycle des heures ou des saisons. Sur les toiles de Berthe Morisot, il n'est besoin de « nul éclairage, intrus, de rêve » : les pommes d'or des « Hespérides », évoquées métaphoriquement par Mallarmé, y redeviennent de « simples oranges », et les « Eldorados » ne sont qu'une manière de dire l'éclat de la « brique rose » dans la lumière du jour (MALLARMÉ, 2003, p. 151). Le mystère ne procède d'aucun « au-delà », qui maintiendrait l'illusion d'une transcendance, dès lors que le « lumineux secret » des choses s'éveille tout entier dans les « surfaces », et découle, picturalement, de « la riche analyse [...] de la vie » (idem).

primitivement dans les spectacles lumineux en plein air [...], est parvenu à se refaire un œil naturel, à voir naturellement et à peindre naïvement comme il voit » (p. 329) ; ou encore : « L'impressionniste voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par vibrations colorées » (p. 331).



IMPRESSION ET ABSTRACTION. AROUND DU *NÉNUPHAR BLANC*

Ce que Mallarmé observe chez les peintres impressionnistes éclaire par contre-coup sa propre recherche poétique¹⁹.

Un poème plus particulièrement peut en témoigner : il s'agit du *Nénuphar blanc* (1998, p. 428-431 et, dans *Divagations*, 2003, p. 98-101), que Mallarmé aurait voulu voir illustré par Berthe Morisot au moment où il envisageait de composer, avec ses amis peintres, *Le Tiroir de laque* qui eût rassemblé quelques-uns de ses poèmes en prose. On sait que le projet n'aboutit pas ; mais il nous reste de Berthe Morisot quelques pointes-sèches qui semblent en effet liées, plus ou moins directement, au poème de Mallarmé²⁰.

Impressionniste, le *Nénuphar blanc* le serait d'abord par son thème, qui semble emprunté aux peintres : une rivière ; par un « juillet de flamme » ; un rameur dans sa yole, « comme le rire de l'heure coulait alentour » ; une femme imaginée, indéfiniment réfléchi dans le paysage, quand par exemple « la buée d'argent des saules » se confond avec « la limpidité de son regard habitué à chaque feuille ». Au sujet narrateur, « les yeux au-dedans fixés sur l'entier oublié d'aller » et en quelque sorte absenté de lui-même, répond, au-delà de tout visage défini, quelque femme elle-même appréhendée dans « la vacance exquise de soi » : la dissolution des identités (analogue à l'abolition du sujet en peinture) 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. Cette lumière, comme chez les peintres impressionnistes, est toute d'immanence, même si, comme chez les peintres impressionnistes, le poème reçoit obliquement le reflet d'anciens mythes : ici, la figure implicite du faune épiant l'apparition de quelque nymphe, quand le narrateur se décrit en « maraudeur aquatique » ; là, le mythe d'une Lédà qui serait demeurée virginale, quand le narrateur compare le nénuphar blanc imaginativement

¹⁹ Pascal Durand a rapproché la crise du visible qu'instaurent les impressionnistes et Édouard Manet et la crise du lisible qu'instaurent les vers-libristes et Mallarmé dans *Crises. Mallarmé via Manet* (De « *The impressionists and Édouard Manet* » à « *Crise de vers* ») (1998). Par ailleurs les relations nouvelles que l'impressionnisme installe entre peinture et littérature font l'objet du livre de Virginie Pouzet-Duzer (2013).

²⁰ *Le Tiroir de laque*, que Mallarmé préparait à la fin de l'année 1887, aurait dû être un volume anthologique pour lequel Mallarmé, poursuivant ses projets d'édition illustrée, avait sollicité la collaboration de cinq peintres : John Lewis Brown, Degas, Berthe Morisot à qui Mallarmé confia l'illustration du « Nénuphar blanc », Renoir à qui il confia « Le Phénomène futur », et Monet qui fut chargé du poème « La Gloire ». L'eau forte que Renoir composa pour « Le Phénomène futur » devint plus tard, en 1891, le frontispice de *Pages*. Quant au travail de Berthe Morisot, il en subsiste plusieurs traces dans diverses pointes sèches, où l'on reconnaît des motifs figuratifs empruntés en effet au « Nénuphar blanc » : l'une est intitulée *Le Lac du bois de Boulogne*, une autre *Le Canard*, et une troisième représente des végétations aquatiques tandis que dans l'eau les initiales de l'artiste (B.M.) se réfléchissent en miroir, – échos sans doute de la mention, dans le poème, des initiales du narrateur inscrites sur les rames (« [...] je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine »). On trouvera des reproductions de ces pointes sèches dans J. Bailly-Herzberg (1979, pp. 215-227) ; dans Mallarmé – Morisot (2009, p. 31) ; dans Jean-Michel Nectoux (1998, p. 55).



cueilli en mémoire de la mentale apparition d'une femme à « un noble œuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol ». Comme dans ses évocations des toiles de Berthe Morisot, Mallarmé suggère de la sorte une « diffusion » du divin dans le paysage et sa résolution profane dans l'évidence mystérieuse de l'eau, de la verdure et de la lumière.

Mais le poème est impressionniste surtout dans la manière dont Mallarmé réinvente la prose comme les peintres réinventent leur art « fait d'onguents et de couleurs » (MALLARMÉ, 2003, p. 411). Il s'agit – en récusant dans la langue toute norme préalable – de faire en sorte que l'ordre des mots dans la prose épouse l'ordre des choses, tel que celles-ci se présentent à la perception d'abord, puis à la conscience. Ainsi dans cette évocation de la rivière, révélée à chaque coup de rame, « pli selon pli » (MALLARMÉ, 1998, p. p. 32), selon un mouvement large d'abord puis ralenti, quand l'eau vive s'alanguit en un « nonchaloir d'étang », lui-même faisant bientôt pressentir la présence d'une « source » :

Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame, je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière : où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source.

La prose de Mallarmé (pour le Mallarmé « proselibriste », voir ILLOUZ, 2015, pp. 140-160) mime dans son rythme le rythme des rames, et les plis de la phrase reproduisent quelque chose des ondulations de l'eau, – celles-ci étant amples d'abord quand les reflets des paysages défilent en arrière, – puis multipliées en rides infimes dans une eau presque immobile alors que le sujet-narrateur a atteint le « terme mystérieux de sa course ». Quand il s'agit de « déramer », une fois mentalement cueillie « l'idéale fleur », l'ordre des mots traduit le départ à reculons du rameur, – lui-même entrevoyant dans l'écume qui se propage jusque vers le rivage quitté une ultime métamorphose du nénuphar blanc : « [...] 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 ».

Tout se passe comme si les leçons de l'impressionnisme incitaient Mallarmé à renouveler toujours plus radicalement la langue. De même que les peintres impressionnistes, par le choix du « plein air » et par le « déconditionnement » du regard, ont appris au public à voir les choses quotidiennes comme s'il les voyait « pour la première fois » (MALLARMÉ, 2003, p. 466), – de même Mallarmé, en bouleversant dans ses proses la syntaxe ordinaire, invite le lecteur à lire *comme si jamais il n'avait lu*. De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu'elle *hystérise la ré-*



tine, en captant les impressions visuelles et leurs rapports réciproques avant toute recomposition intellectuelle de la vision de telle façon que le sujet de l'œuvre (des nénuphars par exemple) ne cesse d'apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même, on pourrait dire de l'art de la prose chez Mallarmé qu'il *hystérise la lecture*, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique (« Lire — / cette pratique — [...] », 2003, p. 234), tâtonnante ou fulgurante, virtuose ou égarée, naïve et réflexive à la fois, où le sens, par éclairs, ne cesse d'apparaître et de disparaître quand l'esprit applique à la « virginité » toujours recommencée de la page quelque « ingénuité » – ou génialité – retrouvée (idem)²¹.

Toutefois, en jouant dans le langage la révolution que l'impressionnisme a accomplie en peinture, Mallarmé la met au service d'une *abstraction* toujours plus grande. Paul Valéry s'en est avisé lorsqu'il remarque que la peinture impressionniste et la poésie mallarméenne ont en commun de retremper chacune l'art à sa source en dévoilant son principe, – qui est la lumière pour les peintres, – et le langage pour les poètes :

De même que Monet et ses camarades fondent leur art sur le fait général de la vision et sur l'étude fine des réactions les plus délicates de l'œil exposé à la lumière (ce qui réduit le « sujet » à un simple prétexte et conduira l'artiste à traiter le même motif en série, sous plusieurs heures), ainsi Mallarmé s'efforce de déduire toute poésie du principe même du langage, c'est-à-dire de la considérer en toute généralité ; chaque œuvre se propose alors, et doit se traiter, comme un cas particulier dont la fonction essentielle soit de rapporter l'esprit vers la puissance propre de la parole. La poésie absolue, entrevue par Mallarmé, et l'impressionnisme à l'état naissant, l'une se référant à la source même de toute expression ; l'autre ne retenant des choses et des êtres que leur dépendance de la lumière, dont ils ne sont pour l'œil pur que des modulations, m'ont paru devoir être rapprochés : ces tendances ont un rapport plus étroit et plus significatif que celui d'une coïncidence chronologique (VALÉRY, 1993, pp. 339-340).

²¹ « Lire — / Cette pratique — / Appuyer, selon la page, au blanc qui l'inaugure son ingénuité [...] ». Virginie Pouzet-Duzer propose un même rapprochement entre la lecture d'une toile impressionniste et la lecture qu'appelle une page de Mallarmé : « 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 de ses aspects fragmentaires ou stylistiques, Mallarmé est impressionniste. Cet impressionnisme des plus purs est également le plus inaccessible [...], de sorte que, plutôt que de trouver une stabilité dans la fiction, le sujet [lisant] qui construit cette dernière révèle, tisse et stigmatise sa propre instabilité » (POUZET-DUZER, 2013, p. 303).



De même, donc, que les impressionnistes, en cherchant à rendre sur leurs toiles la transparence même de l'air, ont donné à voir la lumière comme la condition d'apparition de toutes choses sous le regard ; de même Mallarmé, en réinventant la langue hors des règles communes, la fait apparaître au lecteur (celui-ci prenant conscience des opérations mentales qu'il effectue en lisant) comme le substrat de ce seul « mystère » qui se joue dans « les lettres ». À la lumière impressionniste, – « féerie, oui, quotidienne » –, répond la lumière, symbolique, du langage, qui est, elle aussi, comme la lumière naturelle, à la fois principe de « mobilité », quand les mots « s'allument de reflets réciproques », et principe d'« illusion²² », quand le poème s'apparaît comme « un espace, pur, de fiction » (MALLARMÉ, 2003, p. 179).

Toutefois entre l'impressionnisme en peinture et la poésie mallarméenne existe une différence constitutive de chaque art dans sa spécificité. L'instrument du peintre est la couleur, dont Mallarmé dit, à propos de Berthe Morisot, qu'elle est « moyen de prestiges directs » (MALLARMÉ, 2003, p. 151) ; alors que l'instrument du poète est « l'intellectuelle parole à son apogée » (idem, p. 212), où les mots sont un « moyen de prestiges indirects », pourrait-on dire (Cf. BOHAC, 2012, pp. 73-82), parce que l'écriture, sans support sensible immédiat, opère en toute abstraction et joue sa partition pour l'esprit seulement. Le peintre « recrée la nature touche par touche » écrit Mallarmé (2003, p. 469), alors que le poète – dans ce que Jean-Luc Steinmetz a nommé un « *spiritogramme* » (STEINMETZ, 2008, p. 355-372) – restitue d'elle, non pas une impression ou une sensation, mais une sorte d'intuition intellectuelle par laquelle se révèle le schème abstrait du sensible. 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 1864²³), 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. D'où, aussi, à la fois l'affinité profonde de Mallarmé et de Berthe Morisot lorsque celle-ci tente d'accompagner picturalement *Le Nénuphar blanc*, et leur incompréhension mutuelle, qui féconde indéfiniment leur dialogue²⁴.

L'ART A L'ERE DEMOCRATIQUE

Quelque grande, donc, que soit l'abstraction que Mallarmé voit poindre dans la peinture impressionniste, et qu'il accentue encore dans l'écriture poétique, cette

²² Cf. « Berthe Morisot », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations* : « — mobilité et illusion » (2003, p. 151).

²³ Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864 (MALLARMÉ, 1998, p. 663). Mais le mot « effet » est plutôt ici lié à la *Philosophie de la composition* de Poe.

²⁴ Berthe Morisot confie en effet à Mallarmé, dans une lettre du 11 décembre 1887, la difficulté qu'elle-même et Renoir éprouvent à se saisir picturalement des poèmes que Mallarmé leur a confiés pour le *Tiroir de laque* : « Renoir et moi sommes très ahuris, nous avons besoin d'explications pour les illustrations » (MALLARMÉ ; MORISOT, 2009, p. 31).



abstraction n'est cependant jamais un pur jeu de formes qui refermerait l'art sur lui-même : car c'est bien la nature encore que l'art, même porté au plus haut degré d'abstraction, réfléchit, et c'est bien encore auprès du public qu'il doit trouver l'écho qui le justifie.

L'importance du public vers lequel l'œuvre se tourne obscurément explique l'attention que Mallarmé porte à la place et la fonction de l'art dans la Cité, à l'ère des foules et de la démocratie.

Cette attention motive notamment la prise de position de Mallarmé en faveur de Manet dans *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*. En refusant deux des trois tableaux proposés par Manet, le jury s'est interposé entre le peintre et le public, alors que rien ne peut légitimer une telle intervention, puisqu'aucune académie ne peut plus désormais prétendre fixer dans l'absolu les règles de l'art, et puisque la foule, « à qui l'on ne cèle rien, vu que tout émane d'elle » (MALLARMÉ, 2003, p. 414), apparaît, plus que jamais aux temps démocratiques, comme la « gardienne », même inconsciente, du « mystère » (idem, p. 237).

Cette attention au contexte démocratique dans lequel l'art moderne se trouve situé motive aussi l'apparente digression politique qui termine l'article sur *Les Impressionnistes et Édouard Manet*. Mallarmé y associe l'avènement de l'impressionnisme dans le dernier tiers du siècle à l'avènement contemporain de la démocratie, et il salue l'intuitive justesse avec laquelle le public a d'abord nommé les Impressionnistes « les Intransigeants », « ce qui, en langage politique, signifie radical et démocratique » (MALLARMÉ, 2003, p. 467). Les artistes modernes ne sont plus « les nobles visionnaires des autres temps » qui apparaissaient à la foule comme « des rois et des dieux » (idem) ; et s'ils sont encore dépositaires d'un « mystère » qui marque leur « élection », ce mystère est celui-là même qui « habite le commun²⁵ ». Si bien que la foule, déjà émancipée dans le champ politique, demande en art aussi à voir de ses propres yeux et à juger elle-même de la valeur des choses. Le parallèle que Mallarmé institue entre l'individu démocratique et le sujet de l'art moderne est poursuivi dans toutes ses conséquences : de même que la démocratie institue une égalité *abstraite* entre des individus-citoyens autonomes, de même l'artiste impressionniste, en s'abstrayant de lui-même pour se faire seulement « un œil » et « une main », consent à n'être plus lui-même qu'« une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage » (MALLARMÉ, 2003, p. 468). Cela signifie d'abord qu'entre Manet, Degas, Berthe Morisot, Renoir, Whistler ou Cézanne, il n'y a pas de hiérarchie possible, mais des univers chaque fois singuliers, sans commune mesure entre eux, et pourtant tous d'*égale* valeur. Cela signifie aussi que, alors qu'il n'y a plus (au temps des premiers grands krachs boursiers) d'*étalon-or* pour fixer en art quelque valeur stable et définitive, l'évaluation des œuvres se fait elle-même « fluctuante » comme la monnaie (ce « numéraire factice », idem, p. 213), – en sorte que l'amateur d'art, « qui

²⁵ Cf. *Le Mystère dans les lettres, Divagations* : « je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (MALLARMÉ, 2003, p. 230).



paie en gloire et en billets » (idem, p. 414) les toiles impressionnistes, se prend quelquefois lui-même à douter que des œuvres si rapidement exécutées ne puissent à l'infini se reproduire et donc risquer de se dévaluer d'autant²⁶. La relativité du marché de l'art signale entre l'œuvre et son public un lien précaire de confiance, que rien ne garantit absolument sans doute, mais qui vaut précisément de demeurer ainsi purement « spéculatif » dans le sens le plus élevé du mot.

Pour autant, si l'individu démocratique, qui pourrait ainsi « spéculer » sur la valeur de l'art, est advenu en droit depuis 1789, il est encore en fait à venir. C'est pourquoi, dans cette époque d'« interrègne », l'art se voit investi d'une fonction propédeutique, qui, sans délivrer bien sûr aucun message positif, travaille à éveiller l'homme à la conscience de plus en plus aiguë de son propre génie symbolique. En ce sens Mallarmé, comme nombre d'artistes symbolistes mais avec une clairvoyance plus grande, en appelle à quelque fête future de l'humanité qui refonderait, autour du Livre (soit autour de quelque central Rien), la communauté humaine, retrouvée en sa plus pure virtualité²⁷. C'est en ce sens – en tout point opposé à l'isolement autotélique de l'art pour l'art – que « tout se résume à l'esthétique et à l'économie politique » comme l'écrit Mallarmé (2003, p. 76) ; et c'est en ce sens aussi que l'impressionnisme procède en effet d'une « époque du siècle » : celle des contemporains de Monet, disait Mallarmé, – soit ce « bel aujourd'hui » de la création, qui « sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve » (2003, p. 221).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAILLY-HERZBERG, J. Les Estampes de Berthe Morisot. *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1979, p. 215-227.

BOHAC, Barbara. « Berthe Morisot selon Mallarmé, ou la féerie quotidienne au féminin », in GENGEMBRE, Gérard ; LECLARC, Yvan ; NAUGRETTE, Florence (dir.). *Impressionnisme et littérature*. Rouen : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012, p. 73-82.

²⁶ Cf. *Les Impressionnistes et Édouard Manet* : « l'acheteur du tableau [...] est la dupe de cette réelle ou apparente rapidité d'exécution, et bien qu'il paie pour ces peintures un prix qui n'est que le millième de leur valeur réelle, la pensée le perturbe après coup que de telles productions légères pourraient être multipliées à l'infini : incompréhension purement commerciale dont, sans doute, ces artistes auront encore à souffrir » (MALLARMÉ, 2003, p. 43).

²⁷ Tel serait l'enjeu d'une « politique » de Mallarmé : maintenir, par le poème (et, en ce sens, hors du religieux), l'exigence d'une économie symbolique de la communauté, qui ne se résumerait pas à l'échange de ce « numéraire factice » que fait ordinairement circuler le langage. Voir Jacques Rancière (2007).



- CELLIER, Léon Cellier. Mallarmé, Redon et *Un coup de dés*. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. Vol. 27. N. 1, mai 1975, pp. 363-375. Disponible en : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1975_num_27_1_1095.
- CHECCAGLINI, Isabella (Éd.). *Stéphane Mallarmé : Édouard Manet*. Mont-de-Marsan : L'Atelier des Brisants, 2006.
- DURAND, Pascal. *Crises. Mallarmé via Manet (De « The impressionists and Édouard Manet » à « Crise de vers »)*. Leuven, Peeters : Vrin, 1998.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski. *Littérature*, n°168. Paris : Armand Colin, déc. 2012, pp. 1-18. Disponible en : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-3.htm>.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. Mallarmé proselibriste. Revue en ligne *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n°3, winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Kari Hukkila, 2015, p. 155-156.
- LAFORGUE, Jules. *Œuvres complètes*. Vol. III. Paris : L'Âge d'Homme, 2000.
- LAFORGUE, Jules. *Textes de critique d'art*. Réunis et présentés par Mireille Dotin. Lille : Presses universitaires de Lille, 1988.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Écrits sur l'art*. Édition de Michel Draguet. Paris : Flammarion, GF, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Tome I. Édition de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Tome II. Édition de la Bibliothèque de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane ; MORISOT, Berthe. *Correspondance, 1876-1895*. Lausanne : La Bibliothèque des Arts, 2009.
- MARCHAL, Bertrand. *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1988.
- MARCHAL, Bertrand. Mallarmé critique d'art ? *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Vol. III. Paris : PUF, 2011.



- MORISOT, Berthe. *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis – Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*. Documents réunis et présentés par Denis Rouart. Paris : Quatre chemins-Éditart, 1950.
- NECTOUX, Jean-Michel. *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*. Paris, Adam Biro, 1998.
- PEYRÉ, Yves. *Peinture et poésie. Le Dialogue par le livre*. Paris : Gallimard, 2001.
- POUZET-DUZER, Virginie. *L'Impressionnisme littéraire*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. « L'intrus. Politique de Mallarmé », dans *Politique de la littérature*. Paris : Édition Galilée, 2007.
- ROGER, Thierry. *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*. Paris : Classiques Garnier, 2010.
- STEINMETZ, Jean-Luc. *Stéphane Mallarmé. L'absolu au jour le jour*. Paris : Fayard, 1998.
- STEINMETZ, Jean-Luc. « Vers le spiritogramme » [1998], in *Reconnaisances – Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé*. Paris : Éditions Cécile Defaut, 2008, p. 355-372.
- VALÉRY, Paul. « Au sujet de Berthe Morisot » [1941], in *Vues*. Paris : La Table ronde, « La Petite Vermillon », 1993.