



HAL
open science

Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage. *Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle*, 1998, 99, pp.105-116. hal-00881765v1

HAL Id: hal-00881765

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00881765v1>

Submitted on 8 Nov 2013 (v1), last revised 13 Nov 2013 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Romantisme n° 99, 1998-1
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Mallarmé et le procès d'impersonnification : Narcisse se dévisage

Laurent MATTIUSSI
Université du Littoral

L'esthétique de Mallarmé oscille entre une impossible poétique de la présence, tentée d'introduire le monde dans le texte, et une poétique de l'abstraction, portée à abolir dans l'écriture la réalité concrète, l'auteur et le lecteur appréhendés dans la banalité de l'existence, pour les ressaisir dans la texture ténue du rêve. Le visage est une chose comme les autres. Il ne peut avoir sa place dans le poème que s'il subit cette volatilisation qui est pour Mallarmé l'essence du processus poétique et par laquelle l'être s'éthérifie en un souffle, une mélodie. Alors pourrait cependant se trouver perdu ce qui fait le prix d'un beau visage : son rayonnement plénier dans l'éclat du monde, la manifestation splendide de son immédiateté sensible. Le visage est la marque suprême de l'individualité. À l'instar de Flaubert déclarant s'être mis tout entier dans *Madame Bovary*, l'auteur peut-il ne pas inscrire son visage dans l'œuvre, le lecteur ne pas y reconnaître le sien ? Un livre, un poème, c'est « l'étang du rêve, où nous ne pêchons jamais que notre propre image ». Plus tard, Mallarmé définira « les Lettres » comme une « mentale poursuite » par laquelle l'écrivain vise à produire un reflet de soi, à se donner un « spectacle » imaginaire, « dans l'espoir de s'y mirer ». D'emblée, il corrige toutefois le mythe de Narcisse : « j'aime à me réfugier dans l'impersonnalité — qui me semble une consécration. »¹ Narcisse se contemple, se dévisage dans « l'étang du rêve » mais pour se donner un autre visage, imaginaire, qui s'esquisse à travers la perte du visage ordinaire, lorsque l'œuvre fait tendre l'auteur et le lecteur vers « l'impersonnalité ». La question du visage se joue chez Mallarmé entre ces deux pôles : d'une part, un enracinement dans l'être des choses et, pour qui écrit, pour qui lit, dans l'épaisseur charnelle et psychique de sa propre personne; d'autre part, un anéantissement de tout l'être, y compris individuel, qui aboutit à une forme de

1. Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, « la Pléiade » (OC), p. 648. Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance*, éd. Bertrand Marchal, coll. « Folio », 1995, pp. 347, 350.

« consécration ». C'est le parcours de cet intervalle entre le concret et un au-delà susceptible d'être toujours reculé qu'il convient d'explorer.

L'insurpassable présence du visage

« La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ». Cette évidence suscite un doute : « — À savoir s'il y a lieu d'écrire. » Que l'artiste s'avise de copier la nature, au mieux, il égalera son modèle. Une esthétique de l'imitation est vouée à l'échec car elle ne peut donner plus que la présence des choses. Afin de ne pas se perdre dans une vaine tentative pour refléter l'existant, le poète doit ménager dans l'épaisseur de l'être un espace d'indétermination, indiquer un ailleurs, en marge du monde ou plutôt dans son prolongement. « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. » Le rappel de la proposition de Parménide — « n'est que ce qui est » — suggère que, retrouvant la démarche de Platon dans le *Sophiste*, le poète doit écarter la logique de l'identité pour accéder au domaine de la « fiction » ou du « leurre », à « la possibilité d'autre chose », de ce que soit aussi ce qui n'est pas. À cette condition, la poésie peut s'inscrire dans l'imaginaire, le lieu de la chimère qui n'existe pas au sens habituel du terme, qui, *à la fois*, est et n'est pas. *Feuillet d'album* suggère cette impossibilité pour l'art de rivaliser avec ce qui, dans la présence concrète, manifeste la beauté. Le poète joueur de flûte de *L'après-midi d'un faune* avoue son impuissance : il « manque de moyen s'il imite » le « rire » de la jeune fille, comme dans « La chevelure... » son insuffisance « diffame » la splendeur féminine lorsqu'il ose l'évoquer par le biais de son verbe indigent. La flûte dont joue le poète évoque la musique à laquelle s'assimile la poésie en son mouvement essentiel de dépassement du concret. « Envol tacite d'abstraction », « *divine transposition* » qui « *va du fait à l'idéal* », par la « sonore, vaine et monotone ligne » qu'elle en extrait, elle simplifie les choses en les réduisant à des schèmes et les élève jusqu'à ce « ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers »².

La beauté naturelle excède les facultés mimétiques de l'artiste. À l'exténuation du réel, qui vise à le transposer dans l'éther du rêve, le visage résiste. La seconde strophe de *Feuillet d'album* paraît esquisser une hiérarchie entre le « paysage » naturel et le « visage » de la jeune fille. Le second semble échapper plus que le premier à l'emprise de la *mimesis* comme à l'opération d'abstraction musicale et poétique tentée par le joueur de flûte :

Il me semble que cet essai
Tenté devant un paysage
A du bon quand je le cessai
Pour vous regarder au visage

2. *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 385; *Théodore de Banville*, OC, p. 522 (Mallarmé souligne); *L'après-midi d'un faune*, v. 51, OC, p. 51; *Solennité*, OC, p. 334.

Le motif se précise dans la strophe suivante, où le « vain souffle » du poète, ce « souffle artificiel/ De l'inspiration, qui regagne le ciel », selon les vers 21-22 de *L'après-midi d'un faune*, atteint devant le visage féminin sa « dernière limite ». Ce visage est charmant dans sa visibilité immédiate mais que reste-t-il de sa beauté lorsque l'inévitable abstraction poétique le dématérialise ? Le visage constituerait ainsi la limite du dicible, ce qui ne signifie pas qu'il soit indicible : s'il peut être évoqué, il ne saurait être re-présenté, redoubler la présence revenant à lui faire subir une chute. Le modèle surpasse la copie et donc l'interdit : s'il y a un platonisme de Mallarmé, il pourrait se situer en ce point.

La Musique et les Lettres propose une troisième formulation du motif qui fait de l'écriture une pratique incertaine : « Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description [...] ». Sont de nouveau associés ici le visage et la nature, dont « la mer » est une synecdoque lorsque Mallarmé observe que le livre fait « interception », pour la baigneuse, « entre ses yeux et la mer »³, entre la perception et la présence sensible de la nature. Si l'œuvre d'art prétend restituer la « plénitude » d'un paysage ou d'un visage, sa « description » produira un amoindrissement de ce qu'elle vise, en venant s'interposer entre l'éclat spontané de l'être et l'« œil profond » dont *Toast funèbre* fait l'attribut essentiel du « Maître ». Une fois de plus, « la face humaine » apparaît, avec la nature, comme une limite de la représentation invitant le poète à récuser la *mimesis*. La rime « paysage » — « visage », ou *vice versa*, présente dans *Feuillet d'album*, n'est pas indifférente. On la retrouve dans la troisième strophe de *Prose* :

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
O sœur, y comparant les tiens.

Cette strophe introduit une rupture avec les deux premières, que la suite du poème autorise à lire comme une métaphore de la création poétique. Le passage d'un présent qui a en partie valeur de généralité dans les deux strophes précédentes aux temps du passé dans la troisième donne l'impression d'une irruption soudaine du souvenir, comme si le poète quittait brusquement le domaine de la méditation esthétique pour laisser place à une allusion biographique. Ce souvenir, qui paraît renvoyer à une lointaine enfance, est sûrement fictif et il n'est peut-être pas utile de tenter d'identifier la « sœur » du vers 12. Ce n'est pas la réalité du fait qui importe mais l'illusion produite, en vertu de laquelle le fait paraît emprunté à la vie, acquiert la dimension, au moins apparente, du vécu.

Le langage poétique ne saurait être tout à fait intransitif. La poésie s'enracine dans les choses. Elle vise certes l'effacement du sujet parlant et de l'objet dont elle parle mais pour en manifester dans la splendeur d'une fulguration la trace lumineuse,

3. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 647-8, 645; *Étalages*, OC, p. 374.

sublimée et épurée, lever d'étoiles qui prolonge dans les lointains le naufrage d'« Un coup de dés... ». En cela, elle assure la « *transposition [...] du fait à l'idéal* », dans une oscillation permanente entre le monde et l'imaginaire. Le motif du souvenir dans *Prose* peut dès lors être compris comme une allusion à l'enracinement de la poésie dans l'expérience vécue du monde et de soi. La poésie fait « mémoire », ainsi que le suggère le premier vers de *Prose*, des choses qu'elle a volontairement fait disparaître de son horizon immédiat pour les produire dans un jour nouveau. Ce qui se trouve en l'occurrence reculé, ce sont « visage » et « paysage ». La rime instaure entre les deux mots qu'elle unit une proximité et une distance qui redoublent celles des deux choses. Selon des modalités peut-être distinctes, il émane du visage féminin et du paysage que nous offre la nature des « charmes » qu'il n'est pas interdit de comparer. Que reste-t-il au poète si la présence des choses le fascine et l'enchantent ? Si elle est déjà le lieu de ces « charmes », de ces incantations magiques dont Mallarmé fait une métaphore de la poésie, renouvelant ainsi un motif ancien, puisque les *carmina* sont aussi les chants et les vers : « Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète ». Paysage et plus encore visage sont pour le poète le lieu d'une crise où se joue la possibilité ou l'impossibilité de son dessein : dire quelque chose qui produise de la beauté quand la beauté est, simplement, au dehors et se suffit à elle-même. Un dessein poétique consistant à tenter de dire les choses comme elles sont conduit à un résultat qui n'est pas la véritable littérature, dans la mesure où il exclut tout « mystère », ainsi chez « les Parnassiens » qui « prennent la chose entièrement et la montrent » ou chez Zola, malgré son génie à rendre présente « la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain »⁴. Si la poésie ne renonce pas à l'évocation du visage, elle doit du moins renoncer à la présence et à la description.

Anonymat de la Figure

Le visage, c'est l'homme : seule propriété de l'unique, le visage exhibe en ses traits inédits la singularité, l'identité du sujet qui l'arbore. Mais qu'avons-nous à faire d'une identité ? Qu'avons-nous à faire d'un visage ? Nous avons à nous en défaire, à nous en dédire, suggère Foucault, qui, laissant entrevoir « la promesse » d'une mort du sujet, clôt *Les mots et les choses* par cette ultime figure : « alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable. » L'éventualité d'un recul de l'homme à l'arrière-plan, de son effacement comme condition d'une avancée au premier plan de ce qui anonymement parle en lui amène une comparaison qui constitue le visage en emblème de l'origine subjective du discours. À ceux, irrités de se voir refuser la sécurité d'une pensée stable, qui lui reprochent de se soustraire à l'exigence de l'identité assignable, Foucault répond : « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage »⁵. Ce dessein, la dissipation dans et par

4. *Magie*, OC, p. 400; réponse à l'enquête de J. Huret « Sur l'évolution littéraire », OC, pp. 869, 871.

5. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 398; *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1970, p. 28.

l'écriture du visage se produisant comme l'indice sensible de l'individualité, fut celui de Mallarmé. Le premier grand texte est une lettre fameuse à Cazalis où la mort de Dieu précède celle du sujet, puisque Mallarmé y annonce qu'il s'est débarrassé de « ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu », avant de déclarer qu'il est « maintenant impersonnel ». Cette « agonie » de la transcendance divine et de l'individu a été ponctuée par des stations devant une « glace de Venise »⁶, seul instrument qui permette encore à Narcisse en perdition de conserver quelque appréhension de soi. Cette glace servira de prototype aux divers miroirs d'*Igitur* et des *Poésies*. Elle montre la divinité descendue de son ciel et installée au fond de l'homme. Elle rend visible dans l'ouverture mystérieuse de son cadre le double mouvement par lequel l'homme doit mourir comme sujet et Dieu comme transcendance, afin que resplendisse la divinité de l'homme en sa « consécration » esthétique.

Le motif de l'impersonnalité, signe que se trouve visée en l'homme sa divinité essentielle, est lié à l'abolition du visage. Dans *Offices*, Mallarmé tente de relever les analogies entre l'œuvre d'art, qui doit s'achever en spectacle, et le rituel liturgique. Le prêtre officiait autrefois à la messe en cachant à l'assistance son visage. Aussi, quand Mallarmé, au lieu de le nommer directement, désigne le chef d'orchestre par cette synecdoque : « et le dos d'un homme qui tire [...] les prestiges de leur invisibilité », met-il en évidence l'impersonnalité du chef d'orchestre et sa ressemblance avec le célébrant. Mallarmé a établi le lien entre l'attitude de l'officiant — ici le chef d'orchestre tournant le dos à l'assemblée — et son impersonnalité ou anonymat. Ainsi évoque-t-il en ces termes le « producteur » du « chef-d'œuvre » : « il paraîtra, se montrant en l'anonymat et le dos convenables, je compare, à un chef d'orchestre ». De même, dans un passage sur l'adaptation pour la scène du *Numa Roumestan* de Daudet, le personnage principal apparaît-il à un moment donné de la pièce « impersonnel comme l'être vu de dos »⁷. On constate ainsi que, s'il est vain de chercher dans l'œuvre le visage de l'auteur, le lecteur sera malavisé de vouloir y découvrir le sien car le miroir qui lui est tendu est vide ou ne présente du moins qu'un visage détourné. Auteur et amateur sont des figures de Narcisse qui aperçoivent dans l'œuvre où ils se mirent et leur propre visage et l'absence de tout visage.

Le lecteur, le spectateur ou l'auditeur est Narcisse dans la mesure où toute œuvre d'art implique un processus d'identification. La communion, rite central de la messe, apparaît comme « prototype de cérémonials » esthétiques à venir, parce que s'y joue une identification du fidèle avec la divinité présente sous les espèces du pain et du vin : « le prêtre [...] désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre ». Il ne s'agit pas de s'identifier à un individu mais à une Figure sans nom et sans visage, « présence mythique » ou « essence du type ». L'art a besoin de « Mythes », il « les appelle » mais « pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges [...] évoque l'Art,

6. Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance*, éd. B. Marchal, pp. 342-3.

7. *Plaisir sacré*, OC, p. 388; *La cour*, OC, p. 415; *Notes sur le théâtre IV*, OC, p. 343.

pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, [...] Figure que Nul n'est »⁸. Narcisse reparait ici : la fonction de l'œuvre est celle d'un miroir étrange car l'identification qu'il opère ne consiste pas à refléter passivement le spectateur mais aussi à projeter en lui une image, suscitée par le miroir lui-même, qui est à la fois celle du spectateur et radicalement autre en tant que pure création de l'imaginaire. Le spectateur est façonné à sa ressemblance par la figure de rêve qui se lève dans le miroir de l'œuvre. Par cette opération, le spectateur, mais il en irait de même d'un lecteur, est appelé à perdre son nom et son visage puisque ce qui se reflète en lui est un « type sans dénomination préalable », une « Figure que Nul n'est », ou « l'essence du type » évoquée par *De même*. Le mouvement d'abstraction mallarméen tend vers le vide, la généralité du « type » ou de « l'essence » s'incarnant dans une « Figure » que sa majuscule identifie au « Nul ». Mallarmé paraît atteindre ici l'extrême pointe de sa théorie de l'abstraction. Le « type innommé ou abstrait »⁹ a coupé toute racine avec le réel mais il semble que ce soit au prix d'une vacuité intégrale. Le protagoniste de l'œuvre n'est personne, il n'emprunte à qui que ce soit aucun de ses traits. À cette condition, il est sans visage mais en atteignant ce paroxysme de l'effacement, ne s'est-il pas dissous dans un pur rien où Narcisse n'aurait plus lieu de reconnaître son visage ?

Mobilité des traits : le visage en général

Le type « compose notre aspect *multiple* ». N'étant personne en particulier, dénué d'individualité, il est tout le monde. Le Maître, qui reste fidèle au rêve en « se sauvegardant *multiple*, impersonnel pourquoi pas anonyme », invente une Figure sans nom et sans visage qui autorise tous les spectateurs à reconnaître en elle leur propre visage. La figure n'est rien mais elle tient son existence du public qui vient lui donner forme multiple. Son absence de visage procède alors moins du néant que d'une mobilité des traits qui les brouille, détruit l'identité et assure le surgissement d'un visage en général, abstrait, rassemblant la totalité des visages concrets, « l'indéchiffrable visage nombreux formé par une assistance »¹⁰. On ne se passera pas de la beauté des visages qui, dans la vie, nous comblent de bonheur mais elle a un lieu : le réel. Lorsqu'il prétend le copier, l'art ne parvient à créer que des « fantoches [...], nommément il en fait Monsieur un tel, Madame une telle [...] sans présenter, d'après la haute esthétique, plutôt d'essentielles figures ». La beauté que l'art a pour vocation de faire surgir n'a d'autre lieu que le rêve; elle récuse les formes fermées, qui interdisent le libre jeu de l'imagination. Aussi le visage n'a-t-il pas sa place dans l'œuvre : « Oui, le Livre ou cette monographie qu'il devient d'un type [...] suffit avec maints procédés si neufs analogues en raréfaction à ce qu'a de subtil la vie. » L'écriture raréfie le réel afin de l'apparenter à la subtilité du rêve, en conservant celle de la vie par un processus d'abstraction qui touche le visage : « Par une mentale opération et point d'autre, lecteur je m'adonne à

8. *Catholicisme*, OC, p. 394; *De même*, OC, p. 396; *Richard Wagner*, OC, p. 545.

9. Lettre à Francis Viélé-Griffin du 17 juin 1888, *Correspondance*, éd. B. Marchal, pp. 605-6.

10. *Solitude*, OC, p. 407 (nous soulignons); *Planches et feuillets*, OC, p. 324.

abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme. »¹¹ Cette figure qui se penche sur l'eau est celle de Narcisse : le lecteur se reconnaît dans le héros quand ce dernier a perdu ses traits individuels, quand son visage, abstrait, se donne dans une généralité typique, n'est plus celui que l'on montre au dehors mais celui, métaphorique, qui gît au fond de l'âme.

Le nénuphar blanc évoque ce plaisir que tire l'imagination de sa faculté à faire vibrer des rêves autour d'une forme schématique d'autant plus riche de prolongements qu'elle est plus simple, plus proche du quasi rien. Le poète aborde aux rives d'un domaine habité par une inconnue qui ne paraîtra pas. Par la pensée ou se parlant à lui-même, il s'adresse à l'absente : « — À quel type s'ajustent vos traits, je sens leur précision, Madame, interrompre chose installée ici par le bruissement d'une venue ». Un son ténu, où l'on croit reconnaître l'approche féminine attendue et l'imagination, mise en branle, se complaît dans l'évocation d'une « chose » indéterminée, d'un « vague concept » qui laisse indéfiniment trembler l'hésitation des possibles. Que le réel fasse intrusion sous les espèces d'une personne aux traits identifiables, la « précision » du visage mettrait un terme « au délice empreint de généralité qui permet et ordonne d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un (n'allez point le pencher, avéré, sur le furtif seuil où je règne) chasserait mon trouble »¹². Ce passage, où le verbe « pencher » évoque de nouveau la figure de Narcisse suggère que le « type » abstrait doit être préservé de la réalité concrète afin que perdure le « délice » suscité par sa « généralité ».

L'analogie avec ces lignes est frappante : « 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. » La parole poétique fait surgir « musicalement » une « idée [...] suave » qui, telle le visage rêvé de l'inconnue, reste un « vague concept » chargé de « délice », une forme indéterminée, « absente de tous bouquets », invisible dans la réalité. L'imagination l'obtient en faisant abstraction d'« aucun contour », c'est-à-dire de tous les contours concrets. Le poète du *Nénuphar blanc* ne demeure dans l'imaginaire que tant qu'il est en mesure « d'exclure tous visages », de les maintenir relégués à distance : de même ici, l'idée ne jaillit de « l'oubli » que dans la mesure où y demeurent relégués les contours concrets. Ce n'est qu'au prix d'un brouillage des contours, d'une sorte de vibration productrice d'incertitude, que nous accolons sous l'unique dénomination de « fleur » des fleurs différentes par leur forme, leurs couleurs, leur parfum. Cette unité illusoire du multiple n'existe nulle part dans le concret. C'est ainsi que le type, sans nom et sans identité, distillé par l'imagination est aussi différent des « calices sus », déjà rencontrés dans la réalité, que le visage flottant autour d'un type l'est, dans *Le nénuphar blanc*, du visage « avéré » qui ferait fuir le rêve comme un fantôme¹³.

11. *Notes sur le théâtre* II, OC, p. 337; *Le genre ou des modernes*, OC, p. 318.

12. *Le nénuphar blanc*, OC, p. 285.

13. *Crise de vers*, OC, p. 368. Ce que Mallarmé suggère ici rappelle la production du général selon

L'art exige des mythes mais « pas de fixes ». Mallarmé dénonce « l'erreur connexe, décor stable et acteur réel », qui est celle du théâtre banal. Le mythe ou type abstrait implique un refus de la stabilité, de la fixité du réel. Le type ne se soutient que d'une prodigieuse mobilité des traits autour d'une forme abstraite : visage nul, vide, blanc, visage de tous et de personne où, fantasmatiquement, le lecteur, le spectateur viendront inscrire leur propre visage. Songeons à cette formule que Mallarmé applique à la peinture de Berthe Morisot : « mobilité et illusion ». L'imagination produit de la fiction à partir d'un mouvement qui dissout les formes dans une vibration permanente autour d'un type. Songeons à « l'impersonnalité de la danseuse », typique elle aussi en tant qu'elle est « emblème point quelque'un », animée d'un mouvement incessant qui abolit sa singularité concrète en la propulsant dans toutes les directions et « dont résulte l'*in*-individuel » à travers « ce dégagement *multiple* autour d'une nudité », cette vibration fulgurante autour d'un centre inassignable, ce néant irradiant. La danseuse résume à elle seule l'esthétique mallarméenne de la figure abstraite dans la mesure même où elle incarne « une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où *instable*, à travers le voile de *généralité* »¹⁴. L'universalité rassemble l'indéfinie multiplicité du concret dans l'unité du type, contient tout, en confinant au rien. Ôtons à un objet singulier les traits qui le distinguent, on obtient une nudité pure où s'inscriront toutes les formes. Que ce vide de la « généralité » soit la condition pour que Narcisse puisse venir superposer son visage à celui, blanc, de la figure nulle, cela tient à la « mobilité » de l'imaginaire qui brouille ses figures par une danse analogue à celle de « quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit »¹⁵. Il reste à examiner comment, dans les poèmes de Mallarmé, le visage concret, tel un virevoltant papillon blanc, s'évanouit pour rassembler en lui la totalité des visages.

Visage angélique

Narcisse paraît à la huitième strophe des *Fenêtres*, où le poète contemple son reflet dans une « vitre », métaphore de l'œuvre d'art. Qu'y voit-il ? Un ange :

Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime
 — Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
 À renaître, portant mon rêve en diadème,
 Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !

Aristote à partir d'un arrêt dans un flux de formes concrètes. Cf. Alain de Libera, *La querelle des universaux de Platon à la fin du Moyen Âge*, Le Seuil, 1996, pp. 96-7.

14. Richard Wagner, OC, p. 545; Berthe Morisot, OC, p. 536; Crayonné au théâtre, OC, p. 296; Ballets, OC, p. 304 (Mallarmé souligne); Les fonds dans le ballet, OC, pp. 309, 311 (nous soulignons).

15. *Le livre, instrument spirituel*, OC, p. 382.

Le « ciel antérieur où fleurit la Beauté » n'est pas celui de Platon mais celui de « l'Idée » au sens que Mallarmé donne à ce mot : production de l'imagination. En sa première partie, le poème évoque la rêverie quasi hallucinatoire d'un « moribond » qui se perd dans le « souvenir ». Dans la seconde partie, le ciel est « antérieur » parce qu'il est le lieu du souvenir : il renvoie à une antériorité non pas métaphysique mais temporelle et topologique. Antériorité, ici, est mémoire, intériorité. L'art comme « mysticité » a dès lors pour vocation de se substituer à la religion inopérante, associée dans la première partie du poème au sentiment de la dérélition et de l'ennui, religion de « l'encens », du « crucifix », des « saintes huiles », du signe trop tangible, du simulacre, religion qui sent le renfermé, quand s'ouvre dans les fenêtres de l'art la transparence éthérée du rêve, religion dont on voit bien qu'elle a partie liée avec la mort mais dont les promesses d'une renaissance à venir apparaissent très incertaines.

« Je meurs, et j'aime [...] À renaître » : mourir dans l'œuvre, c'est en revanche renaître en elle. L'art est mortel pour cette modalité de l'individu qui se trouve engluée dans les tâches économiques, inévitables quand il faut chercher sa nourriture, mais il favorise le surgissement d'une modalité plus secrète de l'être, qui s'incarne ici dans la forme de l'ange : « Je me mire et me vois ange ! » Mallarmé voyait-il seulement les anges comme ces êtres ailés dont la silhouette est imposée par une certaine tradition picturale et par l'imagerie religieuse ? L'ange se situe dans l'échelle des êtres à un niveau intermédiaire entre l'homme et Dieu. La transfiguration du poète en ange et, partant, celle du lecteur qui s'identifie avec la figure du texte, pourrait donc indiquer non seulement un essor vers le ciel de l'imaginaire mais aussi, dans un même élan transfigurateur, une métamorphose de l'être humain qui s'élèverait métaphoriquement vers un état divin. Le Dieu qui serait ainsi le but ultime de l'envol ne saurait être toutefois celui qu'adore la religion discréditée par le poème. On lit, au vers 37 de la version définitive : « Est-il moyen, ô Moi qui connais l'amertume [...] ? » Une version antérieure portait : « Est-il moyen, mon Dieu qui savez l'amertume [...] ? »¹⁶ Cette correction qui substitue un Moi doté de la majuscule à la divinité dont le culte est récusé dans la première partie du poème renvoie à la théologie mallarméenne, qui, dans un même mouvement, met en cause l'existence d'une divinité extérieure à l'homme et divinise l'intériorité humaine¹⁷. Ce motif est récurrent dans les *Divagations*. Ici, Mallarmé évoque « une âme ou bien notre idée (à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme », ailleurs, « la Divinité, qui jamais n'est que Soi ». Que vient chercher le spectateur au théâtre ? « Quelque solennisation auguste du Dieu qu'il sait être ! »¹⁸ Dès lors la figure de l'ange indiquerait une voie d'accès à cette antériorité, à cette intériorité de la divinité qui sommeille au fond de chacun, mais qui, indéfiniment reculée, reste peut-être inaccessible. L'ange qui naît dans le miroir de l'œuvre serait une approximation de cet état de divinité intérieure rendu visible par le biais de l'art.

16. Pour la variante, cf. *Poésies*, éd. Bertrand Marchal, coll. « Poésie/Gallimard », p. 187.

17. Cf. Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, José Corti, 1988.

18. *Crayonné au théâtre*, OC, p. 293; *Catholicisme*, OC, p. 391; *Le genre ou des modernes*, OC, p. 314.

Le visage n'est pas mentionné dans la huitième strophe alors que dans la première partie du poème le malade, qui est la représentation allégorique du poète, « va [...] coller » sur la vitre sa « figure » évoquée avec une insistance particulière sur les stigmates qu'elle porte de la maladie et de la déchéance. La construction du poème, qui repose sur le parallélisme de deux parties comportant un nombre égal de strophes, rend d'autant plus sensible le silence du texte sur le visage de l'ange. Pour l'angéologie néoplatonicienne, telle qu'elle s'est transmise jusqu'à Thomas d'Aquin, l'ange n'est pas un individu mais constitue une espèce à lui tout seul. « Chaque ange a une nature pour soi et est distinct de l'autre comme un animal d'un autre qui est d'une espèce différente. »¹⁹ Alors l'ange que le poète se voit devenir en son miroir aurait un visage *multiple*. Si les anges ont un visage, ce visage est générique, typique. En tant que tel il est irréprésentable, si ce n'est, peut-être, de manière schématique. Se voir ange, ce serait donc, sinon se voir sans visage, du moins se voir avec un visage en voie de dépassement vers une forme abstraite qui tendrait vers l'universalité vide du divin en Soi, ce serait se voir engagé dans un procès d'impersonnification au cours duquel se déliterait l'individualité concrète.

Visage stellaire

Le Maître s'est éclipsé. « Il est allé puiser des pleurs au Styx », lit-on dans le sonnet en -yx. Cette descente vers le fleuve des Enfers est une mort symbolique car le Maître a emporté avec lui le « ptyx ». Cet objet fictif, à la fois existant puisqu'il est nommé et inexistant puisqu'on ne sait ce que son nom désigne, est l'emblème du procès d'impersonnification en tant qu'« aboli bibelot » et en tant qu'il est le « seul objet dont le Néant s'honore ». Comme dans *Les fenêtres*, un mouvement de resurgissement s'esquisse à travers « la croisée », quoique beaucoup plus discret. Le Maître est absent. Le premier tercet s'ouvre sur un « mais » dont le sens adversatif a pour fonction d'annoncer que cette absence va être compensée dans ce qui suit :

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 scintillations sitôt le septuor.

C'est toutefois dans le second tercet que s'effectue le véritable retournement, exprimé par « encor que », qui marque l'opposition entre le processus de disparition évoqué dans ce qui précède et la manifestation lumineuse, apparition nouvelle, qui s'ébauche dans le miroir. Mallarmé a lui-même élucidé dans une lettre les deux tercets : « un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et

19. Maître Eckhart, *Sermons-Traité*s, trad. par P. Petit, Gallimard, 1987, p. 15.

incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde. »²⁰ Le « septuor » qui se dessine dans le miroir désigne les étoiles de la grande Ourse mais le mot a d'abord une signification musicale : ensemble instrumental ou composition à sept éléments. Le poète est un faune musicien. Les étoiles sont ici comme les points saillants d'une ligne mélodique, d'une sorte de dessin schématique. Si l'on joint les points constitués par les étoiles, on est censé obtenir la figure approximative d'une ourse : ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici.

Le « logis » du Maître est « abandonné du monde ». Ce retrait est redoublé par les frontières que constituent d'abord l'embrasement de la fenêtre, puis le cadre du miroir. Cette double barrière circonscrit un espace réservé, soustrait à l'être banal du monde, qui isole de la nature un lieu artificiel, esthétique. Le miroir, évoqué par cette périphrase : « l'oubli fermé par le cadre » rejette à l'extérieur de lui tout ce qui est, après l'avoir aboli, définissant ainsi l'espace de la fiction. Le miroir « relie au ciel seul » la chambre vide du Maître. Ce ciel, reflet du vrai ciel rendu illusoire, comme fictif, par sa réflexion dans le miroir, est, au même titre que la vitre des *Fenêtres*, un équivalent sensible du ciel de l'imaginaire, du « ciel métaphorique » produit par le poème. C'est en ce lieu céleste de fiction que peut se produire pour le Maître l'apparition d'un autre visage car le miroir aurait dû refléter le visage du Maître, si ce dernier n'était absent. L'opposition des quatrains et des tercets prend ainsi tout son sens : parce que le Maître a disparu, parce que son visage ordinaire est écarté, peut désormais se manifester un nouveau visage, visage emblématique qui se substitue au visage de chair comme signe d'un nouvel état d'être. À l'écart du réel, le lieu du miroir est une métaphore de la fiction comme milieu pur où se poursuit le procès d'impersonnification. Dans l'espace d'oubli isolé par le cadre du miroir ne subsiste pas le vide absolu mais se lève un visage fictif, visage stellaire, visage céleste qui est comme la transcription musicale, peut-être fugace, à peine esquissée par « le septuor », d'une figure intérieure jusqu'alors invisible, du Maître en chemin vers la perte de son individualité concrète.

Le visage, pâleur ponctuée

Mallarmé observe que le théâtre idéal ne peut éviter d'« incarner les héros » mais « juste dans ce qu'il faut apercevoir pour n'être pas gêné de leur présence, un trait ». Le refus de la *mimesis* conduit à une esthétique de l'abstraction et du schématisme qui tend à réduire les êtres au nombre minimum d'éléments simples nécessaires pour les rendre reconnaissables : « un trait », trait de plume, trait de visage, vaine ligne dont la fonction, minimale, est de désigner le blanc où se joue l'essentiel. Que les visages de Mallarmé soient impersonnels, cela n'a rien qui doive étonner : son esthétique suggère que la poésie se distingue du roman en ce qu'elle se passe de descriptions tatillonnes. Il est toutefois remarquable que, les rares fois où Mallarmé évoque un visage, c'est presque toujours avec deux traits seulement : la pâleur et le rire ou le sourire, c'est-à-dire avec un trait, la blancheur, car c'est à quoi se réduisent rire et sourire, ainsi qu'en témoigne ce mot du poète à l'adresse de ses auditrices : « vous

20. Lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, *Correspondance*, éd. B. Marchal, p. 392.

détachez une blancheur de papier, comme luit votre sourire, écrivez, voilà. » Le sourire, blanc comme la page, donne vie au visage sans nuire à son impersonnalité. L'analogie entre la blancheur d'un visage et celle du papier a été relevée par Mallarmé lorsque, à propos du mime, il évoque le « 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. » Le mime a le visage blanc, il est muet, silencieux. Il est en cela le modèle du musicien et du poète : « Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant [...] qu'en détailler la signification »²¹. La blancheur d'un visage, le silence de l'orchestre encadré par les plages sonores, les blancs circonscrits par les vers sont muets pour qui ne sait lire entre les lignes mais l'essentiel du sens y repose.

Ce thème illustre la parenté de la poésie et de la musique. « Le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. » Ailleurs, c'est cette boutade : « je préfère [...], sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points [...], imitant, nue, la mélodie — au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué. » Pourquoi dès lors ne pas rêver « au gré d'une ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà y signifie »²² ? Comme le compositeur qui, de sa « mélodie », ponctue le silence, le poète dispose sur la page quelques traits qui suscitent la pâleur d'un visage. Dans « Au seul souci de voyager... », la figure centrale est privée de véritable individualité et n'est nommée qu'au dernier vers, qui évoque le « sourire du pâle Vasco ». Il en est ainsi dans *Sainte*, titre qui coupe le nom du personnage, d'abord donné par un titre initial plus complet : sainte Cécile. La sainte apparaît « à la fenêtre », « à ce vitrage d'ostensoir », elle appartient à une époque révolue et l'image au statut incertain où elle figure tend à s'oblitérer presque jusqu'à l'invisibilité : le « vitrage » est ici le lieu de l'oubli, de la fiction, comme celui des *Fenêtres* et le miroir du sonnet en -yx. Sainte est « pâle ». Anonyme « musicienne du silence », elle est le modèle du poète qui compose la blancheur d'un visage pour lui faire désigner un secret intérieur.

L'intrigue d'« Un coup de dés... » tient en quelques mots : « naufrage [...] de l'homme ». Le Maître y est présent, presque englouti déjà, sous les espèces d'une « inutile tête ». La face antérieure de cette est délimitée par une « barbe », son sommet se « coiffe » d'« une toque de minuit ». Une toque et une barbe, quatre traits schématisés : le visage du Maître est circonscrit par la ponctuation du dessin; c'est un espace vierge, un espace blanc qui figure au milieu du cadre. Si l'on en croit l'avant-dernier vers de *Don du poème*, la « blancheur » est « sibylline ». Elle signifie mais indirectement, obliquement, comme l'oracle d'Apollon. Elle désigne un dieu caché au fond de soi, invisible, innommé, un dieu sans visage, sans autre transcendance que celle de l'œuvre, celle de la vitre ou du miroir. C'est pourquoi les visages de Mallarmé tendent à se confondre avec la blancheur de la page. Ils indiquent que se déroule, pour

21. *Solennité*, OC, p. 334; *La Musique et les Lettres*, OC, p. 651; *Mimique*, OC, p. 310.

22. *Sur Poe*, OC, p. 872; *Solitude*, OC, p. 407; *La Musique et les Lettres*, OC, p. 655. Nous suivons la lecture d'Yves Bonnefoy dans la coll. « *Poésie*/Gallimard », p. 367. La Pléiade porte : « s'y signifie ».

l'auteur et pour le lecteur, un procès d'impersonnification qui tend à dissoudre les traits visibles. Ce chemin d'abstraction conduit vers le dieu secret en soi. Parfois, il arrive qu'un artiste manifeste au dehors cette évaporation de lui-même, ainsi lorsqu'il porte « une chevelure blanchie par l'abstraite épuration en le beau »²³.

« Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère [...], nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse 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. » Comme « le septuor » qui « se fixe » dans le second tercet du sonnet en -yx, l'idée mallarméenne est un dessin, une mélodie ou une harmonie qui tente de fixer le rêve, de capturer la chimère et qui, d'après ce passage, y parvient, aussi agitée la chimère soit-elle, aussi protéenne. Il y a toutefois une exception : « sinon sous le visage humain ». Si le poète doit renoncer à restituer dans le texte les lignes du visage, parce qu'il y a au dehors excès de traits, au dedans, il y a absence de traits, vacance, silence, virginité, impersonnalité. C'est pourquoi Mallarmé invoque « l'ingénuité de notre fonds » comme il invoque « l'ingénuité du papier », pose en vis-à-vis, visage au miroir, l'âme et le livre, dans ce baptême ou cet hymen, la lecture, qui consiste à « appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi »²⁴. Le fond impersonnel de l'être est ingénu, blanc comme la page, entre les traits, où il se contemple. De cette blancheur que dire ? Il n'y a pas d'autre choix que de l'écrire, noir sur blanc, à condition que la discrétion schématique, comme abstraite, du noir laisse parler le blanc.

Dans la crise du visage se joue la possibilité de l'écriture comme « envol tacite d'abstraction », comme procès d'impersonnification, grâce auquel le lecteur prend son essor, non vers le ciel des métaphysiques et des religions mais vers celui, « métaphorique », de l'imaginaire ou du rêve, par lequel il est invité, non à s'élever vers une divinité extérieure mais à viser, dans la direction de l'intériorité, « celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre », ou encore, en lui, cette « image de soi qu'il y garde [...] Joyau intact sous le désastre »²⁵, la face cachée de Narcisse, invisible dans l'existence ordinaire. Ce visage intérieur, insaisissable en dehors du miroir que tend l'œuvre, est un visage impersonnel, typique, un visage mythique, visage blanc, abstrait, qui vient se substituer dans le miroir de l'œuvre au visage extérieur. C'est ainsi que, cherchant à fixer dans le cadre ouvert par l'écriture sa propre beauté, Narcisse ne la découvre pas dans la singularité de ses traits mais dans une façon radicale de se dé-visager, de se priver de visage.

Envol vers un ciel tout intérieur, l'écriture s'abstrait de la réalité, fût-elle d'une beauté resplendissante, pour regagner un silence plus radical, celui qui brille sur le

23. « Un coup de dés... », OC, pp. 463-4, 469; *Berthe Morisot*, OC, p. 536.

24. *La Musique et les Lettres*, OC, pp. 648, 646 (la Pléiade porte : « ingéniosité »; nous suivons Y. Bonnefoy, p. 355); « Bibliographie » des *Divagations*, éd. Y. Bonnefoy, p. 339; *Le mystère dans les lettres*, OC, p. 387.

25. *Villiers de l'Isle-Adam*, OC, p. 495; *Hamlet*, OC, p. 302.

miroir de la page blanche car les lettres, en se disposant sur le papier, se contentent en définitive de donner une forme improbable à ce qui au fond reste tu, afin que s'esquisse dans le dépouillement de leurs lignes, dans le schématisme stellaire de leurs traits, le fugace visage d'une « Divinité qui jamais n'est que Soi », prompt à s'évanouir aussitôt que ressaisi, « Figure que Nul n'est ».