

MICHEL VIEGNES ET JEAN RIME (DIR.)

REPRÉSENTATIONS DE L'INDIVIDU EN CHINE ET EN EUROPE FRANCOPHONE

ÉCRITURES EN MIROIR

SOCIÉTÉS



« IMITER LE CHINOIS » :
UNE AUTRE VISION DU SUJET CRÉATEUR
CHEZ MALLARMÉ

MICHEL VIEGNES

Résumé : Le poème de Mallarmé initialement intitulé « Épilogue », et qui perd son titre dans l'édition Deman, oppose le vain martyr de l'artiste occidental, obsédé par l'unicité de son empreinte créatrice, à la sérénité impersonnelle du peintre chinois qui s'oublie dans la pure représentation essentialisée du monde. Mais cette tentation d'« imiter le Chinois au cœur limpide et fin » aboutit à une impasse, comme la fin du poème le révèle entre les lignes. Si Mallarmé, comme d'autres – Segalen, Claudel, Jouve –, a pu rêver d'un art où le *Je* singulier se transcende, cette perspective demeure une belle utopie, tant le sujet créateur, dans la culture occidentale moderne, est un principe indépassable.

« Las de l'amer repos où ma paresse offense
Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel, et plus las sept fois du pacte dur
De creuser par veillée une fosse nouvelle
Dans le terrain avare et froid de ma cervelle,
Fossoyeur sans pitié pour la stérilité,
– Que dire à cette Aurore, ô Rêves, visité
Par les roses, quand, peur de ses roses livides,
Le vaste cimetière unira les trous vides ? –

Je veux délaïsser l'Art vorace d'un pays
 Cruel, et souriant aux reproches vieilliss
 Que me font mes amis, le passé, le génie,
 Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie,
 Imiter le Chinois au cœur limpide et fin
 De qui l'extase pure est de peindre la fin
 Sur ses tasses de neige à la lune ravie
 D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
 Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
 Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
 Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
 Serein, je vais choisir un jeune paysage
 Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.
 Une ligne d'azur mince et pâle serait
 Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
 Un clair croissant perdu par une blanche nue
 Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
 Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.»¹

Mallarmé a sans doute composé à Tournon, en février 1864, la première version de ce texte initialement intitulée «Lassitude», reprise dans le carnet de treize poèmes de la même année sous le titre nouveau d'«Épilogue», titre conservé pour l'édition du *Premier Parnasse contemporain* du 12 mai 1866, où le texte figure effectivement comme le dernier des dix poèmes de la livraison, avec des variantes que le poète juge «absolument bonnes» dans sa lettre d'accompagnement à Catulle Mendès. Le second avatar publié, celui de l'édition lithographiée de 1887, se présente dans une version nettement plus proche de celle de l'édition Deman, avec quelques détails significatifs, dont la disparition du titre. Le titre «Épilogue», en effet, prenait un sens contextuel dans l'édition du *Premier Parnasse contemporain*, puisqu'il venait clore ce groupe de poèmes marqués par l'influence baudelairienne et par une conception très particulière du sujet lyrique, «hanté» par l'idéal inaccessible de l'azur. Le *Je* poétique, dans ce mini-recueil pour lequel Mallarmé avait songé à des titres tels qu'*Angoisses* ou *Atonies*, épouse en effet la figure du poète maudit, comme dans «Le guignon», où passe en filigrane l'image nervalienne d'un martyr «ridicule» qui va achever sa folie en suicide, ou encore dans «Les fenêtres», avec le motif d'une chute abyssale associant les figures d'Icare et de Lucifer. L'«Épilogue» se trouvait dans ce cas logiquement comme péroraison d'un discours, ce qui suggère que les neuf poèmes qui précèdent sont pensés comme un *logos* unique, comme les épisodes d'un même drame intérieur².

Or, la voix qui parle dans le poème rejette «l'art vorace d'un pays cruel», et cette histoire sombre et compliquée à laquelle la seconde partie du texte apporte

¹ MALLARMÉ Stéphane, «*Las de l'amer repos...*», *Poésies* [édition Deman, 1899], in *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, p. 12. Sauf indication contraire, c'est cette édition des *Œuvres complètes* qui sera citée.

² Il est à noter que l'épilogue, au théâtre, a la fonction de résumer une action compliquée, et d'en tirer la morale.

une conclusion apparemment définitive est celle de l'artiste moderne en proie aux affres d'un désir inassouvi de gloire et d'une création qui le dévore tout entier. Cette création prédatrice condamne son auteur à une ascèse d'autant plus douloureuse qu'elle est doublement vaine : d'une part son but est hors d'atteinte et d'autre part elle ne recueille que les sarcasmes d'une société bourgeoise qui, à la rigueur, veut bien des poètes « consolés, sûrs et majestueux », comme ceux que « Le guignon » désigne avec mépris, mais qui ne supporte pas les « dérisoires martyrs », les poètes maudits vivant leur passion sans aucun compromis³. Si en effet le « Ciel est mort »⁴, comme le proclame le locuteur de « L'Azur » plusieurs années avant Nietzsche, et si non seulement le passé, avec le mythe obsolète du « génie » romantique, mais aussi le présent, avec des « amis » incapables de comprendre l'innovation (Cazalis, des Essarts ?⁵) et qui l'accablent de leurs « reproches vieilliss », ne peuvent plus donner la moindre pertinence à ce « pacte dur » de la création, alors que reste-t-il ?

Le silence serait une option, non pas le « silence théorique » que Paul Bénichou présente comme la sursaturation de la parole hermétique⁶, mais le silence littéral, celui que choisit Rimbaud après les *Illuminations*. Mais ce n'est pas le cas ici ; ce *post-scriptum* n'en a pas fini avec l'écriture, et c'est ce qui explique la structure nettement binaire du poème. Les dix premiers vers s'achèvent sur l'image funèbre du cimetière-abîme avalant toute parole, projetant dans un espace fictif le « terrain » d'une cervelle devenue stérile, terrain qualifié d'« avare » comme le sera le silence lui-même dans le « Toast funèbre » à Théophile Gautier⁷. Ce gouffre qui unit les trous vides pourrait être une négation non susceptible de retournement dialectique, une impasse finale, une sorte de damnation dans l'eschatologie laïque d'une religion de l'art. Et pourtant, à la suite des trois vers entre tirets qui semblaient déjà être une conclusion, le texte rebondit sur ce qui peut être lu comme la réponse à « Que dire à cette Aurore [...] ? ». L'affirmation est étrangement volontariste : « Je veux [...] ». Ce verbe commande lui-même deux infinitifs, le premier négatif, « délaiss », le second d'une positivité quelque peu ambiguë, « imiter ». Ce n'est pas la première fois que la voix du locuteur mallarméen proclame avec force un *vouloir*. On en a un autre exemple dans « L'Azur », mais il s'agissait d'un *vouloir* négatif, un renoncement à ce *vouloir-vivre* que Schopenhauer voit comme source de la souffrance. Le sujet lyrique poursuivi par le remords de l'échec affirme, on s'en souvient :

³ MALLARMÉ Stéphane, « Le guignon », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 5.

⁴ MALLARMÉ Stéphane, « L'Azur », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 14.

⁵ Dans une lettre datée de mars 1964, Henri Cazalis, tout en louant Mallarmé pour l'idée d'ensemble, le critique sur les périodes « enchevêtrées » qui rendent la lecture difficile. Emmanuel des Essarts, suite à la livraison du *Parnasse*, déplorera aussi l'obscurité de certains vers, dont « Et la mort telle avec le seul rêve du sage ». (Lettres citées dans MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes. Poésie-Prose*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd.), Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1427-1428).

⁶ BÉNICHOU Paul, « Mallarmé et le silence », in *Romantisme Colloques – Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*, actes du colloque des 22 et 23 janvier 1999, Paris : SEDES, 1998, p. 65-71.

⁷ « Et l'avare silence et la massive nuit. » (« Toast funèbre », *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 28) ; l'image du terrain de la cervelle où la pluie a fait « des trous grands comme des tombeaux » évoque également « L'ennemi » de Baudelaire (*Œuvres complètes*, Marcel Ruff (éd.), Paris : Seuil, coll. « L'intégrale », 1968, p. 49).

«Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle vidée
[...]
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...»⁸

En revanche, «*Las de l'amer repos...*» trace dans toute sa seconde partie le chemin d'un salut possible. Non pas celui d'une impassibilité parnassienne, comme l'avancait Léon Cellier⁹ : malgré tout le respect que lui inspire la personne, sinon l'œuvre, de Gautier, Mallarmé sait déjà que la poésie plastique est un leurre. Le salut du poète passe plutôt, comme le formule Raoul Klein, «par une acculturation devant la catastrophe de l'identité poétique occidentale dans sa présomption»¹⁰. Le recours à l'imaginaire de l'Orient semble indiquer en effet que Mallarmé a pleinement conscience du fait que son drame personnel reflète un destin collectif, celui de l'artiste occidental, et de l'homme occidental tout court, l'artiste étant le point névralgique, la faille sismique où se concentrent toutes les tensions souterraines d'une culture. Le «Chinois au cœur limpide et fin» est un peintre et le *Je* s'identifie à lui dans son mode d'expression, ce qui pourrait indiquer, en plus d'un déplacement culturel, la volonté d'un changement de médium¹¹. C'est sans doute ce qui a inspiré l'hypothèse de la tentation «parnassienne», les arts plastiques étant pour Gautier, Banville ou Albert Méral le paradigme suprême de l'écriture, comme le sera la musique pour Verlaine et les symbolistes. Mais l'hypothèse a ses limites : d'une part, les Européens de l'époque, s'ils avaient peu de connaissances sur la Chine, savaient du moins que dans cette culture l'écart entre peinture et écriture est moindre qu'en Occident et que les caractères chinois étaient à l'origine des pictogrammes, transformés en idéogrammes par un processus de stylisation, comme la «ligne d'azur mince et pâle» devient le signe essentialisé du lac¹². D'autre part, la thématique du poème dépasse le cas spécifique de la poésie : «l'art vorace» est un principe de création qui dévore tout artiste, qu'il tienne un pinceau ou une plume. La musique elle-même, dans l'«Hommage» à Richard Wagner, est d'abord de «l'encre qui parle» sur la partition avant d'accéder au sacre de l'orchestre¹³.

⁸ MALLARMÉ Stéphane, «L'Azur», *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 14.

⁹ «L'«Épilogue» signifierait donc que Mallarmé s'éloigne de Baudelaire pour se rapprocher de Gautier.» (CELLIER Léon, *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris : PUF, 1959, p. 111).

¹⁰ KLEIN Raoul, «“Las de l'amer repos...” : un portrait du poète en fossoyeur», in *Romantisme Colloques...*, p. 91. Cet article très suggestif se concentre en fait sur les dix premiers vers du poème, au détriment de la seconde partie, qui nous intéresse ici.

¹¹ Une même étymologie indo-européenne rapproche d'ailleurs les notions d'*image* et d'*imitation*.

¹² Dans «La religion du signe», un texte de *Connaissance de l'Est* où il semble pasticher le maître de la rue de Rome, Claudel définit le sinogramme comme une «personne scripturale» qui «signifie son propre silence» (CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est*, Jacques Petit (éd.), Paris : Gallimard, coll. «Poésie», 1974, p. 53-54). On peut faire remarquer, plus prosaïquement, que ce «silence» du caractère chinois n'est que l'objectivation de l'ignorance de la langue dont il est le *gramme* : Segalen n'aurait sans doute pas fait sienne une telle idée.

¹³ «Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre / Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.» («Hommage», *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 40). On connaît le rapport complexe de Mallarmé à Wagner, et à la musique en général. Sur cette question, voir VIBERT Bertrand, «La sœur et la rivale. Sur Mallarmé, la musique et les lettres», *Poétique*, 123, 2000, p. 339-352.

En fait, le déplacement est vraiment et avant tout d'ordre culturel. Au début des années 1860, la Chine est dans l'air du temps : on a beaucoup parlé du sac du Palais d'été en 1860, et Mallarmé avait pu lire l'anthologie de poèmes de l'époque des Tang traduits et publiés par le sinologue Hervey de Saint-Denys en 1862. Plusieurs des poèmes de Judith Gautier, soi-disant traduits du chinois et qui paraîtront dans *Le Livre de jade* en 1867, en sont des versions réécrites. Mais si artificiels parfois que puissent être ces textes, il n'en demeure pas moins que la fille du Maître avait été initiée à la langue et à la tradition chinoises par le lettré Tin Tun Ling, exilé en France après s'être compromis dans la révolte des Taiping¹⁴. Tout le Paris littéraire de l'époque avait entendu parler du « Chinois de Gautier », que le bon Théo avait recueilli en 1862, et dont il avait fait le précepteur de ses deux filles. Une certaine image culturelle de l'Empire du Milieu, déjà véhiculée par les « chinoiseries » importées depuis le XVII^e siècle¹⁵ – au premier rang desquelles les céramiques, vases, tasses et autres « bibelots » –, s'était cristallisée autour d'une constellation de traits, tels que la sérénité, la patience et le détachement impliqués par un travail d'une minutie extrême, ainsi que l'humilité d'un sujet humain qui ne se voit pas nécessairement comme le centre du monde, contrairement à la vision anthropocentrique qui marque l'Occident, aussi bien dans la tradition judéo-chrétienne que dans l'humanisme laïc hérité des Lumières¹⁶. Cette humilité est soulignée par l'art mineur de la peinture sur porcelaine, qui n'est pas au même niveau que les genres majeurs de la peinture sur papier ou sur rouleau de soie, et le « jeune paysage » que va choisir l'artiste « converti » n'aura pas l'ampleur du paysage taoïste classique, mais il en applique toutefois les principes, sur lesquels nous reviendrons.

Humilité n'est pas simple modestie : le *Je* ne se propose pas d'« imiter le Chinois » comme Ronsard imite Pindare. Les auteurs de la Renaissance et de l'Âge classique imitent les Anciens parce que ces derniers constituent à leurs yeux des sommités, des modèles indépassables. Ils se voient comme ces « nains juchés sur des épaules de géants » dont parlait déjà le scoliaste médiéval Bernard de Chartres¹⁷. Mais le « Chinois au cœur limpide et fin » n'est pas une telle figure colossale. Son anonymat n'est pas accidentel, au contraire : dans sa singularité typologique, il n'est qu'une synecdoque représentant une certaine conception de l'artiste, et toute sa personne est marquée par la transparence de l'abstraction. Son cœur est « limpide » comme sa vie est « transparente » : s'il n'oppose aucune résistance au regard, c'est que rien, dans son *habitus* créateur, ne possède l'opacité individualiste de l'artiste occidental, lequel veut avant toute chose, au moins depuis le préromantisme, donner corps

¹⁴ Voir à ce sujet l'article précédent d'Alain GUYOT.

¹⁵ Sur l'impact de ces objets en Europe, voir JARRY Madeleine, *Chinoiseries. Le rayonnement du goût chinois sur les arts décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles*, Fribourg : Office du livre & Paris : Vilo, 1981.

¹⁶ La perspective chinoise étant plutôt « anthropo-cosmocentrique », selon le terme proposé par le philosophe néoconfucianiste Tu Weiming (*Centrality and commonality. An essay on Confucian religiousness*, Albany, NY : State University of New York Press, 1989).

¹⁷ On se souvient que la « Bibliographie » insérée à la fin de l'édition 1898 des *Poésies* se terminait sur une déclaration faussement modeste de « quelque déférence aux scolastes futurs ».

et chair à une vision unique du monde¹⁸. L'opposition entre le peintre d'Orient et celui d'Occident est devenue un poncif, entre autres sous la plume de Malraux, qui fait dire au peintre japonais Kama, dans *La Condition humaine* :

«Quand je suis allé en Europe, j'ai vu les musées. Plus vos peintres font des pommes, et même des lignes qui ne représentent pas des choses, plus ils parlent d'eux. Pour moi, c'est le monde qui compte.»¹⁹

Héautontimorouménos d'un art «vorace» comme un Moloch ou un Saturne, l'artiste du «pays cruel» rêve d'une œuvre qui soit ce «beau monument l'enferm[ant] tout entier» («Toast funèbre»²⁰). À l'inverse, la «bizarre fleur» dont l'artiste chinois passe sa vie à «peindre la fin» est une vision ou un parfum dont son âme n'est que le support, le «filigrane». Le filigrane, faut-il le rappeler, est un motif qui n'apparaît sur le papier que si l'on regarde celui-ci par transparence, et cet effet de transparence est obtenu par une diminution locale de la quantité de fibre dans la feuille. Autrement dit, selon la logique de l'image, la «bizarre fleur» – qui annonce «l'absente de tous bouquets» de «Crise de vers»²¹ – n'a pu se greffer que sur une âme raréfiée, allégée de la densité subjective d'un *ego* surdimensionné. C'est une âme qui a conservé, selon le stéréotype dominant de l'époque, la pureté de l'enfance. L'âme d'enfant connote aussi un stade encore précoce du développement: elle est aussi inachevée que la fleur qui elle-même tend à son achèvement dans la représentation du peintre chinois. En effet, cette mention significative de la «fin» que peint le Chinois n'est pas à prendre au sens négatif d'une mort ou d'une abolition; le mot *fin* connote plutôt l'achèvement à venir au sens de *perfectio* ou d'entéléchie. Une décennie avant «Crise de vers», on voit ici en germe la «disparition élocutoire du poète», sous la forme d'une conscience d'artiste qui se dilue dans le «jeune paysage» dont il peint la forme essentielle. C'est là une interprétation possible du vers «Et la mort telle avec le seul rêve du sage», qui a rendu perplexes plusieurs lecteurs de Mallarmé, à commencer par son ami et contemporain Emmanuel des Essarts²². Le seul «rêve» digne d'un sage, après l'effondrement du rêve religieux, ce «rêve vespéral brûlé par le Phénix» («*Ses purs ongles très haut...*»²³) c'est de mourir à soi-même, à un *ego* dévoré par l'ambition tyrannique, pour vivre «seulement» dans sa création et par elle.

Projet d'une humilité extrême pour l'individu naguère avide de la «gloire» mentionnée au second vers, mais d'une ambition artistique qui va bien au-delà d'une simple «poésie artisanale», comme le propose Bertrand Marchal²⁴. En fait, la conception même d'une pratique «artisanale» plus modeste, simple technique que l'on opposerait à un «art» au sens plénier qu'a pris le mot dans la langue française du

¹⁸ Dans «Toast funèbre» (*Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 27), la notion d'opacité est valorisée à travers une sermocination qui fait parler un représentant du «rêve religieux» pour qui les hommes de chair, sur cette terre, ne sont que «la triste opacité de [leurs] spectres futurs».

¹⁹ MALRAUX André, *La Condition humaine* [1933], Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1989, p. 189-190.

²⁰ *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 27.

²¹ MALLARMÉ Stéphane, «Crise de vers», *Divagations*, in *Œuvres complètes...*, t. II, 2003, p. 213.

²² Voir la note 5.

²³ *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 37.

²⁴ Voir MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 1156.

xix^e siècle, relève déjà du paradigme de la modernité occidentale. Selon cette optique, l'artisan peut disparaître, anonyme, derrière son œuvre, parce qu'il n'apporte pas la rupture, l'innovation radicale et l'originalité qui sont dans la modernité occidentale les prérogatives de l'artiste²⁵. Dans le paradigme chinois, tel du moins que l'imaginent Mallarmé et ses contemporains, cette distinction n'a pas cours; l'originalité n'y est pas une valeur, comme seules peuvent l'être la conformité à un modèle canonique et l'authenticité dans le respect d'une tradition déjà parfaite²⁶. Autrement dit, « imiter le Chinois » ne veut pas dire confirmer cette définition de l'art comme *mimesis* au second degré dont parle Platon dans le livre X de *La République* et par laquelle il justifie l'anathème sur les artistes dans la Cité parfaite. Le « seul rêve du sage » serait plus proche de l'imitation dont parle l'abbé Batteux dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, à savoir une représentation de la « belle » nature, de la nature ramenée à sa pure harmonie sous-jacente²⁷. À une différence près, capitale: il ne s'agit plus chez Mallarmé d'une esthétique classique faite d'équilibres proportionnés, à partir d'un réel rendu intelligible par le « prospect » dont parlait Nicolas Poussin²⁸, mais plutôt d'un affleurement de l'« idée même et suave » dans la pure vision intérieure du paysage. C'est cet affleurement qui permet l'équivalence parfaite de la nature et de ses signes, du lac avec la ligne d'azur, des roseaux avec les « grands cils d'émeraude ». La structure grammaticale surprenante du dernier vers, avec cette mention de « roseaux » en apposition finale, traduit la parfaite circulation du sens entre le référent naturel et ces signes picturaux qui deviennent quasiment, à force de stylisation, des idéogrammes.

Que Mallarmé se soit ou non cru « voué à l'ascèse d'une poésie minimale »²⁹, cette dilution du sujet dans l'objet et de l'objet dans ses signes est bien une forme de mort, puisque le sujet est forcément *hors* de lui-même dans son « extase pure » ou bien à *côté* de lui-même, « distrait », *dis-tractus*. Mais c'est le prix à payer pour un bien inestimable, la sérénité, la paix intérieure qui l'éloignera de « l'agonie » au sens classique du mot qu'a conservé l'anglais, et dont était témoin la lampe

²⁵ Sur cette notion, voir l'étude fondatrice de Roland MORTIER, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève: Droz, 1982.

²⁶ Même s'il a existé des peintres chinois qui se sont écartés dans une certaine mesure des normes traditionnelles. Voir à ce sujet la belle étude de François CHENG, *Toute beauté est singulière. Peintres chinois de la voie excentrique*, Paris: Phébus, 2004.

²⁷ « Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la Nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente dans toute la perfection dont ils sont susceptibles: en un mot, une imitation où on voit la Nature non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la percevoir par l'esprit. » (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [1746], édition de 1773, citée dans TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris: Seuil, coll. « Points », 1977, p. 145).

²⁸ « [D]ans son Mémoire à Sublet des Noyers, quelque trois années après [1642], à la fin de son séjour à Paris, Poussin opposera à la vue simple des objets, leur considération attentive, à la réception naturelle dans l'œil de la ressemblance et de la forme de la chose vue, la recherche, dans l'acte de vision lui-même, du moyen de bien connaître cet objet. Cet office de raison, Poussin l'appelle le prospect, par opposition à l'aspect. » (MARIN Louis, « La lecture du tableau d'après Poussin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 24, 1972, p. 254).

²⁹ Selon le bref commentaire que donne de ce poème Jean-Luc STEINMETZ, dans sa biographie *Stéphane Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris: Fayard, 1998, p. 84.

de «Don du poème», cette compagne «angélique» éclairant son travail nocturne³⁰. On voit dans cette dernière partie du poème un retournement de tous les symboles constitutifs du mythe personnel mallarméen: les «roses livides» de l'idéal inaccessible, qui elles-mêmes avaient remplacé les «bois de roses» du paradis de l'enfance, laissent place, dans une paronomase significative, aux «roseaux» du dernier vers. L'azur lui-même, hantise du «poète impuissant qui maudit son génie», devient la «ligne d'azur mince et pâle» qui renvoie à la fois au lac et au «filigrane bleu» de l'âme. Quant au vide, composante essentielle du paysage, loin de renvoyer à l'angoisse de la page blanche, du «vide papier que la blancheur défend» («Brise marine»³¹), il est le substrat essentiel qui permet l'affleurement des formes. Le «ciel de porcelaine nue» est l'équivalent pictural du silence musical, où s'inscrit la résonance de la note. Juste après avoir composé la première version de ce poème, Mallarmé l'avait envoyée à son ami Henri Cazalis, qui lui avait adressé des critiques assez sévères sur le style et l'obscurité, tout en affirmant qu'il aimait beaucoup ce qu'il voyait comme l'idée centrale du poème, à savoir que «le vide nous envahit: le vide se met où n'est plus Dieu: de là le vide profond de ces rêveurs chinois qui tous sont des artistes»³². Apparemment, il parlait d'un vide négatif, une carence ontologique faisant suite à la perte de la foi: en 1864, Cazalis n'est pas encore le poète qui, sous le nom de Jean Lahor, publiera des poèmes fortement teintés de bouddhisme³³. Claudel, dans un autre texte de *Connaissance de l'Est* intitulé «Halte sur le canal», relève l'importance du vide dans la pensée taoïste: «La Chine montre partout l'image du vide constitutionnel dont elle entretient l'économie. "Honorons", dit le *Tao teh king*, "la vacuité, qui confère à la roue son usage, au luth son harmonie"»³⁴.

Il est difficile de savoir si Mallarmé pouvait en avoir eu connaissance, mais, à son insu peut-être, il rejoint les principes classiques de la peinture chinoise, qui avaient été formulés au VI^e siècle de l'ère chrétienne par le théoricien de l'art Xie He dans sa liste des «Six canons pour juger la peinture» (绘画六法: *Huihua Liufa*), tirés de la préface de son *Traité de l'estimation des peintres anciens* (古画品录, *Guhua Pinlu*). Parmi ces principes, on peut citer la «résonance», ou vitalité spirituelle, que le peintre doit insuffler à son œuvre en y laissant justement des espaces vides,

³⁰ MALLARMÉ Stéphane, «Don du poème», *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 17.

³¹ *Poésies*, in *Œuvres complètes...*, t. I, p. 15.

³² Lettre datée de mars 1864, citée dans MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éd.), p. 1427.

³³ Mais même dans son recueil *L'Illusion*, en 1875, il professe l'interprétation typiquement occidentale de la notion bouddhique du vide (*Shunya*), une interprétation nihiliste, alors que le vide intérieur recherché par les disciples de Shakyamuni est tout autre chose que le néant.

³⁴ CLAUDEL Paul, *Connaissance de l'Est...*, p. 90. Voir l'article d'Yvan DANIEL dans le présent volume. Ce vide matriciel n'est pas plus néant que le *Wu Wei*, le «non-agir» taoïste, n'est un simple *farniente* philosophique, ou un abstentionnisme existentiel à la manière d'Oblomov, le protagoniste éponyme du roman de Gontcharov. Témoin ce passage de «La Voie du Ciel», un chapitre du *Rêve du papillon* de Zhuang Zi: «Le vide, le calme, la fadeur, l'indifférence, la solitude et l'inaction sont le niveau de l'univers, la perfection de la Voie et de son Efficace. C'est pourquoi les souverains et les sages sont toujours en repos. Ce repos produit le vide, qui produit la plénitude. Qui possède la plénitude ordonne. Le vide produit le calme, qui produit le mouvement, qui produit l'efficacité.» (TCHOUANG-TSEU, *Le Rêve du papillon. Œuvres*, Jean-Jacques Laffite (trad.), Paris: Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», 2002, p. 113).

des plages de respiration où le *Chi* puisse circuler. S'y ajoute la méthode dite du « squelette », par laquelle l'artiste doit réduire son sujet, généralement un paysage, à son squelette sous-jacent, c'est-à-dire ses formes essentielles, stylisées à l'extrême et matérialisées par des coups de pinceau plus ou moins appuyés ou légers. On peut aussi mentionner la composition, l'harmonie de l'ensemble où chaque élément n'existe pas pour lui-même, mais en relation avec tous les autres, une relation hiérarchisée, ce que Xie He exprime au moyen de l'image de l'hôte qui reçoit et de celui qui est invité, selon la distinction que fait l'anglais entre *host* et *guest*³⁵. Les éléments les plus importants « reçoivent » d'autres éléments qui leur sont subordonnés, moins selon un climat de pouvoir contraignant que dans une optique d'interdépendance filiale. Le sixième et dernier point souligne l'importance de la tradition, consistant en l'imitation non de la nature elle-même, mais de sa représentation chez les artistes du passé : une *mimesis*, au fond, de l'art par lui-même, au sens où l'art révèle la réalité essentielle du monde et devient le support d'une contemplation bienheureuse qui est « le seul rêve du sage ».

On pourrait objecter que le paysage pseudo-chinois du poème mallarméen finit par trahir l'échec de cette « distraction » et de cette « extase pure » par laquelle le sujet créateur aspire à se décentrer, et à s'oublier lui-même. En effet, les grands « cils » d'émeraude du dernier vers sont un signe *sémanthropique*, ils ramènent le paysage à un visage, donc à l'humain. Le lac lui-même devient implicitement un œil, cette métaphore *in absentia* étant accréditée dans d'autres poèmes, comme « Le pitre châtié », où elle est explicite. Faut-il voir dans cet ultime retour du refoulé, dans cet affleurement anthropomorphique à la fin du poème, l'aveu que la voie « chinoise » est une impasse, ou du moins une utopie pour le poète européen ? Si l'on adopte cette lecture, qui est possible et nous ramènerait d'une certaine manière aux *allegories of reading* de Paul de Man, où la structure profonde du texte sape son dispositif explicite, le « jeune paysage » pseudo-chinois devient un œil, un symbole du regard humain toujours tourné sur lui-même dans un narcissisme sans issue. Le poète-peintre se verrait lui-même en train de voir, comme Zénon, l'alchimiste de Marguerite Yourcenar dans *L'Œuvre au noir*. En ce sens, le texte exprimerait, surtout considéré dans son évolution génétique, une « velléité incomplètement réalisée », selon la formule d'Éric Benoît³⁶. Une autre lecture, diamétralement opposée à celle-ci, s'inspirerait de la véritable conception taoïste de la conscience du sage, où l'identité individuelle a été complètement subsumée dans l'assentiment au *Tao*, à l'ordre universel, vivant et dynamique, qui régit toute chose. C'est pourquoi, selon le septième fragment du *Daodejing*, le sage se met après les autres, se dégage de son corps et n'a point d'intérêt privé³⁷. Mais il gagne, par cette apparente mort à soi-même, une vie sans

³⁵ Image qui correspond, dans le lexique chinois, aux notions de sujet et d'objet (selon M. Hongmiao Wu, qui m'a donné cette information).

³⁶ « La conversion esthétique exprimée dans ce poème de 1864 se comprend plus alors comme une tendance approximative ou une velléité incomplètement réalisée, que comme un tournant radical et décisif. » (BENOÎT Éric, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève : Droz, 2007, p. 28).

³⁷ « Le Sage n'a pas souci de son corps / Par là même son corps se maintient / N'est-ce pas qu'il est sans moi propre ? / Par là son moi s'accomplit. » (LAO-TZEU, *La Voie et sa vertu. Tao-tê-king*, François Houang et Pierre Leyris (trad.), Paris : Seuil, coll. « Points Sagesse », 1979, p. 33).

limites. Lecture improbable, dans la mesure où l'on ignore si Mallarmé connaissait le grand classique attribué à Lao Zi, que plus tard Segalen, qui, lui, pouvait le lire dans le texte, désignera comme «le livre de [s]es amours intellectuelles»³⁸.

On peut envisager, pour conclure, une dernière lecture : le Mallarmé de 1887, qui publie le poème sans titre, ne croit plus qu'en la langue, en un *dire* «qui porte en soi sa propre évidence», selon la formule de Hugo Friedrich³⁹, et qui doit conduire au projet du *Livre*, une conception de l'œuvre où le *moi* contingent n'a aucune part. Le poète même doit disparaître, lui dont l'âme se résume, dans un sonnet curieux, en une fumée, comme le tabac du cigare («*Toute l'âme résumée...*»⁴⁰). Mais la «disparition élocutoire» est une limite trop effrayante, elle ne peut être que frôlée; l'époque, cet «interrègne» qu'il évoque dans sa lettre autobiographique à Verlaine⁴¹, n'est pas prête pour un tel saut dans le vide. Il faut encore croire au mythe du sujet, du *Je*, de la *persona* poétique, feindre au moins de la prendre au sérieux en fonction de ce qu'elle suppose «de parole et de fiction convenue», comme le résume Derrida dans un texte de 1989⁴². On ne peut pas se passer du sujet, même si l'on a pu sonder son «inanité», pour reprendre un terme cher à Mallarmé, de même que l'on ne peut pas «se passer de l'Éden», selon sa réplique fameuse à René Ghil⁴³. Le rêve d'une création impersonnelle, tout entière sublimée dans sa *gratuité* à la fois modeste et parfaite, n'aura été sans doute pour Mallarmé, comme plus tard pour Pierre Jean Jouve, qu'une intermittente «Chine intérieure»⁴⁴.

Abstract: The poem initially entitled “Épilogue,” which appears without a title in the final edition of Mallarmé’s works, sets in sharp contrast the vain martyrdom of the Western artist, obsessed with the uniqueness of his creative style, and the impersonal serenity of a typical Chinese painter who forgets about his own self in a pure, essential representation of the world. But this temptation to “imitate the refined, crystalline-hearted Chinese [artist],” is a dead end, as suggested in the ending of the poem. If indeed Mallarmé, like a few other writers – Segalen, Claudel, Jouve –, may have dreamed of an art transcending the individual ego, this perspective is but a beautiful Utopia, since the creative *I*, in modern Western culture, is such an ultimate principle.

³⁸ Cité dans MANCERON Gilles, *Segalen*, Paris: Lattès, 1991, p. 295.

³⁹ FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Michel-François Demet (trad.), Paris: Denoël & Gonthier, 1976, p. 187.

⁴⁰ MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 59-60.

⁴¹ « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler... » (Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, in MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes...*, t. I, p. 789).

⁴² DERRIDA Jacques, « “Il faut bien manger” ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy, in *Après le sujet, qui vient ? (Cahiers Confrontation, 20)*, Paris: Aubier, 1989, p. 97.

⁴³ GHIL René, *Les Dates et les Œuvres*, Paris: Crès, 1923, ch. VIII.

⁴⁴ « Un grand plateau de mer de collines de vapeur / Se déroule à l'épaisse embrasure des bleus / Du haut : telle une idée de Chine intérieure / Se déroule une paix de soie et des villages [...] » (JOUBE Pierre Jean, « Au jour », in *Diadème* [1949], Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p. 51). Béatrice Bonhomme interprète cette métaphore filée de la « Chine intérieure » dans les recueils ultérieurs de Jouve comme une « mise en scène impersonnelle de l'intériorité du moi » (BONHOMME Béatrice, « Pierre Jean Jouve et Henry Bauchau, une rencontre en Chine intérieure », p. 4, en ligne : <http://poezibao.typepad.com/files/pierre-jean-jouve-et-henry-bauchau-une-rencontre-en-chine-interieure.pdf>, consulté le 10 juin 2014, p. 4).