

### Aux sources de l'affrontement Proust-Mallarmé

#### Littérature française et platonisme

Le 15 juillet 1896, Marcel Proust publie dans *La Revue blanche* un article intitulé « Contre l'obscurité », qui vise les poètes symbolistes, et principalement Mallarmé. Proust s'attira la riposte de Lucien Mühlfeld – dans le même numéro de *La Revue blanche* –, avant que Mallarmé ne prît lui-même la plume pour répondre à celui qui n'était alors que l'auteur du recueil des *Plaisirs et les Jours* : « Le Mystère dans les lettres » paraît le 1<sup>er</sup> septembre 1896 et c'est à nouveau *La Revue blanche* qui accueille ce texte.

Quels étaient les griefs de Proust ? L'obscurité de la langue utilisée par les symbolistes, d'abord : le poète « renonce à ce pouvoir irrésistible de réveiller tant de Belles au bois dormant en nous, s'il parle une langue que nous ne connaissons pas<sup>1</sup> ». Au dire de Proust, les mallarméens s'ingénient à parler une « langue spéciale », proche de la musique, où les mots ne seraient plus que de « purs signes<sup>2</sup> » et tendraient à rencontrer le moins possible l'obstacle du référent, de la représentation. Proust regrette que disparaisse ainsi le poids émotif, historique ou subjectif des mots, et que soient évacuées les affinités existant entre la sensibilité du lecteur et le langage. Les symbolistes ont d'ailleurs le tort – toujours selon l'auteur de « Contre l'obscurité » – de vouloir se débarrasser de tout ce qui rappelle les particularités individuelles du poète ou de ses lecteurs :

Qu'il me soit permis de dire encore du symbolisme, dont en somme il s'agit surtout ici, qu'en prétendant négliger les « accidents de temps et d'espace » pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une [...] loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus. Dans les œuvres comme dans la vie les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, ils doivent être fortement individuels (cf. *La Guerre et la Paix*, *Le Moulin sur la Floss*), et on peut dire d'eux, comme de chacun de nous, que c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle<sup>3</sup>.

Les traits ainsi relevés par Proust dans l'œuvre mallarméenne ne sont nullement imaginaires, ou forcés. Inspirée de l'idée que la puissance divine consiste à créer des mots parfaitement adéquats aux choses, Mallarmé nourrissait l'ambition d'élever son vers à la « suprême » langue,

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 393.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 394.

celle qui préférerait « par une frappe unique, matériellement la vérité<sup>4</sup> ». Le poète est l'« homme chargé de voir divinement<sup>5</sup> », c'est-à-dire de nommer définitivement les choses, de fixer leur signification éternelle. Dans une telle perspective, le discours poétique peut, et même doit, décontenancer le lecteur et causer en lui la « surprise de n'avoir jamais ouï tel fragment ordinaire d'élocution<sup>6</sup> ». De là l'obscurité du vers, le rejet du sens quotidien des mots et la tension vers la musique, conçue comme la « poésie sans les mots ». À François Coppée, qui venait de lui envoyer son *Reliquaire* (Lemerre, 1866), Mallarmé fait observer : « quelquefois vos mots vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierreries d'une mosaïque de joyaux<sup>7</sup> » ; l'objectif qu'il faut atteindre, au contraire, est que « dans le poème, les mots – qui sont déjà assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme<sup>8</sup> ». Les transitions d'une gamme : c'est précisément le vocabulaire de la combinatoire musicale dans laquelle les mots, semblables aux notes de la partition, ne renverraient qu'à eux-mêmes et ne laisseraient au monde extérieur aucune prise sur eux. La même lettre exhorte aussi François Coppée à faire rayonner sa langue d'« une si nette pureté que toutes les autres émotions que susciterait le poème (profondeur, richesse, par exemple), loin de s'émaner séparément en l'esprit, concourent encore à cette pureté, arrêtée, unique, et que rien ne rayonne comme autour de l'œuvre des gens qui pensent à côté, ni même ne s'extravase en cadre, mais se fige en le contour coupé là où il cesse d'être. (Selon moi, il n'y a pas d'autre poésie maintenant<sup>9</sup>) ».

Quant aux « accidents de temps et d'espace » – pour reprendre la formule proustienne –, ils n'ont effectivement pas droit de cité dans l'esthétique mallarméenne, qui rejette la subjectivité de l'auteur, travaille sinon à réaliser la « disparition élocutoire du poète<sup>10</sup> » au moins à témoigner du dépouillement des particularités personnelles de l'écrivain, et enfin fait naître l'art de l'élimination, ou de la destruction, de la sensation au profit d'une autre sensation – qui, elle, n'a rien de terrestre –, celle des « Ténèbres absolues<sup>11</sup> ». Quête inlassable de ce qui n'est pas positivement connu, le travail poétique requiert selon Mallarmé de ne représenter ou de ne redoubler aucune réalité préexistante, c'est-à-dire d'échapper à tout ce qui rappelle la perception pour s'attacher aux marges d'invisible qui entourent l'objet décrit. Et cette volonté d'exclure les « accidents de temps et d'espace » du champ littéraire s'incarne notamment dans le combat

<sup>4</sup> S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, pp. 363-364 (« Crise de vers »).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 378 (« Le Livre, instrument spirituel »).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 368 (« Crise de vers »).

<sup>7</sup> *Correspondance 1862-1871*, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, « NRF », 1959, p. 234 (c'est l'auteur qui souligne ; la lettre est datée du 5 décembre 1866).

<sup>8</sup> *Ibid.* (c'est l'auteur qui souligne).

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> S. Mallarmé, *Œuvres*, éd. citée, p. 366 (« Crise de vers »).

<sup>11</sup> Lettre à Eugène Lefébure, 17 mai 1867 (*Correspondance 1862-1871*, tome cité, p. 246).

mallarméen contre le hasard : « tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne [...] » ; le vers, c'est ce qui nie, « d'un trait souverain, le hasard » ; « le hasard n'entame pas un vers<sup>12</sup> ».

Tous les caractères que Proust relève – et met en question – dans l'esthétique de Mallarmé ressortissent, à l'examen, de la doctrine dérivée de Platon. Platonicienne, en effet, apparaît la quête d'un *Logos* invisible et éternel, ainsi que d'un Livre qui serait l'« explication orphique de la Terre<sup>13</sup> ». Platonicienne aussi, la volonté de faire émerger la notion pure, l'idée, l'essence des choses, élevées hors de la sphère de l'étant : « *La divine transposition*, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, *va du fait à l'idéal*<sup>14</sup> » ; qu'on pense aussi au passage fameux sur « l'absente de tous bouquets<sup>15</sup> », à la fin de « Crise de vers<sup>16</sup> ». Platonicien toujours, le désir du poète de se faire transparent, de devenir impersonnel, de se transformer en « une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi », de permettre à cet Univers de retrouver « en ce moi, son identité<sup>17</sup> ». Platonicienne, enfin, la double ambition de rassembler par la magie poétique les « scintillations » sur cette terre de la « Beauté complète et inconsciente, unique et immuable<sup>18</sup> » et de composer des textes qui s'identifieraient à des formes géométriques pures, celles-là précisément qui, selon la doctrine du philosophe grec, étaient destinées à éveiller chez les êtres humains l'intuition des réalités éternelles.

Les attaques de Proust contre le platonisme de Mallarmé se comprennent mal si on les coupe du débat – il faudrait même parler de fracture – qui a traversé tout le XIX<sup>e</sup> siècle et dont la polémique de 1896 ne constitue qu'une des nombreuses manifestations. Une telle fracture n'apparaît pas – ou en tout cas n'occupe pas le devant de la scène – au cours des siècles précédant le romantisme. Le classicisme français des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles se fondait en effet sur les caractères principaux de la doctrine platonicienne. Certes, les œuvres du philosophe grec semblaient mal connues à pareille époque, au cours de laquelle, d'ailleurs, les éditions et les traductions de son œuvre – multiples à la Renaissance – se firent beaucoup plus rares. En outre, des écrivains comme Bayle, Fontenelle, Montesquieu ou Voltaire, par exemple, tenaient unanimement l'auteur du *Banquet* pour un penseur médiocre, et on ne peut guère compter que sur Rousseau et Diderot – souvent en avance sur leur temps – pour trouver à Platon, en plein XVIII<sup>e</sup> siècle, des interlocuteurs, sinon fervents, au moins chaleureux<sup>19</sup>. Si féconde – dans

<sup>12</sup> Voir S. Mallarmé, *Œuvres*, éd. citée, p. 230 (« Les Poèmes d'Edgar Poe ») et p. 368 (« Crise de vers »), ainsi que la lettre déjà citée du 5 décembre 1866 à François Coppée (p. 234). Sur Mallarmé et le hasard, on se reportera notamment aux pages 42-44 de l'ouvrage de Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.

<sup>13</sup> Voir la lettre à Verlaine du 16 novembre 1885 (*Correspondance 1871-1885*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, p. 301).

<sup>14</sup> *Œuvres*, éd. citée, p. 522 (« Médailles et portraits. Théodore de Banville ») ; les italiques sont de Mallarmé.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>16</sup> Voir notamment sur ce passage l'article de Jacques Garelli, « Invisible et création poétique. *Crise de vers* de Mallarmé » (*VOIR* [Bruxelles, Ligue Braille], n° 8, avril 1994, p. 31), dans lequel l'auteur rapproche la quête mallarméenne de la « notion pure » de la conception platonicienne de l'*ousia*.

<sup>17</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis (*Correspondance 1862-1871*, tome cité, p. 242).

<sup>18</sup> Lettre citée du 17 mai 1867 à Eugène Lefébure (p. 246).

<sup>19</sup> Voir Raymond Trousson, « Diderot lecteur de Platon », *Revue internationale de philosophie*, n°s 148-149, 1984, pp. 79-90.

d'autres cas – en traductions des Anciens, l'époque classique ne fit même pas honneur à l'auteur grec d'une version française complète. On note ainsi qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, certains des dialogues platoniciens se trouvaient toujours inédits en français et qu'on aurait vainement cherché, à la même époque, une traduction intégrale du *Phèdre*.

Pourtant, s'ils ont manifesté du dédain pour le philosophe grec, la plupart des classiques n'en ont pas moins subi – indirectement en tout cas – l'influence de la pensée platonicienne. Sous d'autres étiquettes, celle-ci a en effet modelé l'esthétique classique, notamment à travers Aristote. Même si leurs pensées respectives sont loin d'être assimilables, certains traits de la doctrine du maître réapparaissent chez celui qui fut son disciple et dont la *Poétique*, par exemple, se trouve fondée sur la thèse – toute platonicienne – selon laquelle l'art consiste à imiter la Beauté, regardée comme l'aspect formel, idéal, de la réalité sensible. De même, *La Métaphysique* d'Aristote présente la théorie platonicienne des Idées et des correspondances<sup>20</sup>. Plus d'un élément de la doctrine de Platon a donc fécondé, *via* la médiation d'Aristote, l'esthétique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : ainsi, évoquant en 1834 la littérature classique, Charles Nodier rapporte à Aristote la conception du « beau des anciens, qui est beau encore, et qui le sera toujours<sup>21</sup> », – conception qui appartient en propre à Platon. Mais il n'y eut pas qu'Aristote. L'influence de l'auteur du *Phèdre* s'est également exercée par l'intermédiaire de saint Augustin, des néoplatoniciens de la Renaissance et aussi des théories sur le Beau véhiculées par Cicéron et les stoïciens. On trouve par exemple dans l'*Orator* de Cicéron le passage suivant, que nous citons d'après une traduction de Victor Cousin, en 1845 :

Phidias, ce grand artiste, quand il faisait une statue de Jupiter ou de Minerve, n'avait pas sous les yeux un modèle particulier dont il s'appliquait à exprimer la ressemblance ; mais au fond de son âme résidait un certain type accompli de la beauté sur lequel il tenait ses regards attachés, et qui conduisait son art et sa main<sup>22</sup>.

Platon a régné dans la France classique, mais *incognito*, et ceux qui le dédaignaient, comme Voltaire, faisaient ainsi la preuve qu'ils ignoraient sa pensée. Soyons cependant équitable : la dette des classiques a parfois été avouée. Ainsi dans l'*Essai sur le Beau* du Père Yves André, ouvrage qui réunit des discours lus par l'auteur devant l'Académie de Caen en 1741<sup>23</sup> : le Père André fonde sa conception du Beau sur l'*Hippias majeur* et sur le *Phèdre* – ouvrages où il puise largement – ainsi que sur saint Augustin.

Dans le prolongement de l'esthétique dominante des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'influence de Platon va s'intensifier en France au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, et celui-ci – qui, au rebours de ses prédécesseurs, n'hésitera pas à reconnaître pour maître l'auteur du *Banquet* – offre maints témoignages d'une spectaculaire renaissance platonicienne. Le mouvement trouve son origine

<sup>20</sup> Voir Aristote, *La Métaphysique*, nouvelle édition bilingue, entièrement refondue, avec commentaires, par J. Tricot, Paris, Vrin, t. I (1953), pp. 53-66 et p. 301 (sur le « Bien en soi »).

<sup>21</sup> Voir l'article « Du mouvement intellectuel dans la littérature et dans les arts sous le Directoire et le Consulat », paru dans le numéro de la *Revue de Paris* daté de novembre 1834. L'extrait cité appartient à la page 247.

<sup>22</sup> Cicéron, *Orator*, 9 (cité d'après Victor Cousin, « Du Beau et de l'art », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> septembre 1845, p. 796).

<sup>23</sup> L'*Essai sur le Beau* connut de nombreuses rééditions après l'édition originale de 1741 (*Essai sur le Beau, où l'on examine en quoi consiste précisément le Beau dans le Physique, dans le Moral, dans les Ouvrages d'Esprit et dans la Musique*, Paris, H.-L. et J. Guérin) et l'édition revue et augmentée de 1763 (Paris, L. Étienne Ganeau, 2 volumes).

en Allemagne où, sous l'impulsion de Johann Friedrich Fischer notamment, de très nombreuses entreprises érudites ont fait progresser au XVIII<sup>e</sup> siècle la connaissance du philosophe grec<sup>24</sup>. L'influence conjointe de tels travaux et des découvertes des archéologues, en Italie, apparaît dans des œuvres comme le traité de Karl Philipp Moritz, *De l'imitation figurative du beau* (1786), ou les *Effusions de cœur d'un moine ami des arts* de Wilhelm Wackenroder (1797), et favorise, à la fin du siècle également, la diffusion des théories de Winckelmann sur le Beau idéal, éternel, transhistorique – « *sub specie æternitatis* » – et rebelle à tout changement<sup>25</sup>.

Ce platonisme exerce aussi un ascendant majeur sur les écrivains que l'on désigne d'ordinaire comme les « romantiques d'Iéna ». Le romantisme d'Iéna a réuni, autour de la publication de l'*Athenæum* (six fascicules parus entre 1798 et 1800), principalement les frères Friedrich et August Wilhelm Schlegel, Novalis – dont les *Hymnes à la Nuit* parurent dans l'*Athenæum* – et le philosophe Schelling. Les idées des romantiques d'Iéna entretiennent avec la doctrine platonicienne des rapports étroits. Selon les rédacteurs de l'*Athenæum*, l'art consiste à « graver sur les tables de la nature les pensées de la divinité avec le stylet de l'esprit créateur de formes » ou, en d'autres termes, à former « à l'intérieur de la philosophie elle-même un cercle plus étroit, dans lequel nous voyons immédiatement l'éternel, sous une forme visible en quelque sorte<sup>26</sup> ». Le deuxième passage cité appartient à l'introduction du cours de Schelling sur « La Philosophie de l'art », – introduction où l'on trouve aussi les propos suivants : « vérité et beauté ne sont que deux façons différentes de considérer l'unique Absolu<sup>27</sup> ». Les *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm Schlegel adoptent comme prémisses que la nature est un « poème hiéroglyphique » et que la beauté constitue la représentation symbolique de l'infini par le fini. On pourrait multiplier les citations : le platonisme dessine l'horizon philosophique des romantiques d'Iéna, – lesquels se donnaient pour tâche de supprimer la « cloison invisible qui

<sup>24</sup> Voir Heinz Wismann, « *Modus interpretandi*. Analyse comparée des études platoniciennes en France et en Allemagne au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert II / Philologie et hermétique au XIX<sup>e</sup> siècle II*, édité par Mayotte Bollack et Heinz Wismann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, pp. 490-513.

<sup>25</sup> Sur le platonisme des *Effusions de cœur*, voir notamment Ernst Behler, *Le Premier Romantisme allemand*, trad. de l'allemand par Élisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, PUF, 1996, pp. 143-148. Sur Winckelmann et Wackenroder, voir aussi Roger Ayrault, *La Genèse du romantisme allemand*, Paris, Aubier-Montaigne, 4 tomes, 1961-1976, *passim*. En 1813, le traité *De l'Allemagne* de Madame de Staël présente Winckelmann en ces termes : « Winckelmann a développé les vrais principes admis maintenant dans les arts sur l'idéal, sur cette nature perfectionnée dont le type est dans notre imagination, et non au-dehors de nous. L'application de ces principes à la littérature est singulièrement féconde. / La poétique de tous les arts est rassemblée sous un même point de vue dans les écrits de Winckelmann, et tous y ont gagné. On a mieux compris la poésie par la sculpture, la sculpture par la poésie, et l'on a été conduit par les arts des Grecs à leur philosophie. La métaphysique idéaliste, chez les Allemands comme chez les Grecs, a pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître ; c'est un souvenir du ciel, notre ancienne patrie, que cette beauté merveilleuse ; les chefs-d'œuvre de Phidias, les tragédies de Sophocle et la doctrine de Platon s'accordent pour nous en donner la même idée sous des formes différentes » (Mme de Staël, *De l'Allemagne*, éd. Simone Balayés, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. I, p. 187).

<sup>26</sup> Textes de Friedrich Schlegel et de Schelling, traduits et présentés par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (avec la collaboration d'Anne-Marie Lang), dans *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, pp. 225 et 399.

<sup>27</sup> *L'Absolu littéraire*, p. 404.

sépare le monde réel et le monde idéal<sup>28</sup> », afin de rendre sensibles les Idées, et notamment celle qui les unit toutes, l'Idée de la beauté.

Les vues des romantiques d'Iéna furent diffusées en France par le traité *De l'Allemagne* de Mme de Staël, écrivain qui fut liée aux frères Schlegel et les utilisa comme principales sources d'informations sur la littérature et la pensée allemandes. Mme de Staël défend elle aussi la thèse selon laquelle il existe un Beau, un Vrai et un Bien universels. Si l'on en croit l'auteur de *De l'Allemagne*, les populations germaniques seraient plus aptes que les autres à ressentir et à exprimer les idées innées. Les Allemands se plaisent en effet « dans l'idéal », leur métaphysique idéaliste « a [comme chez les Grecs] pour origine le culte de la beauté par excellence, que notre âme seule peut concevoir et reconnaître » ; naturellement portée vers le platonisme, l'Allemagne a produit une poésie qui constitue « le miroir terrestre de la divinité » et qui s'attache à exprimer « l'éternel et l'infini » ainsi que l'« alliance secrète de notre être » avec l'âme de la nature<sup>29</sup>.

En 1813, le traité de Mme de Staël (qui avait paru déjà en 1810 mais avait été envoyé au pilon par le gouvernement impérial) invitait les écrivains français à se renouveler en puisant leur inspiration dans la pensée platonicienne. L'auteur de *Corinne* allait trouver quelques années plus tard un allié de poids en la personne de Victor Cousin : futur maître à penser de l'Université et de la philosophie française sous la Monarchie de Juillet, Cousin rencontra Schelling à Munich en 1818, s'employa à le faire traduire, correspondit régulièrement avec lui et surtout publia de 1822 à 1840 la première traduction française complète des écrits de Platon. Suppléant de Royer-Collard à la Sorbonne, Cousin donna en 1818 un cours de philosophie qui sera publié, avec quelques modifications, en 1853, et dont l'intitulé ne laisse aucun doute sur le contenu platonicien : *Du Vrai, du Beau et du Bien*<sup>30</sup>. L'auteur y proclamait la réunion, dans le Beau, de l'infinité divine avec la finitude du monde sensible et de l'esprit humain : d'où le rôle majeur de l'artiste, découvreur et interprète du Beau, appelé à réveiller dans les objets sensibles l'intuition des réalités éternelles. Cette esthétique « officielle » de l'université française fut également prêchée par Théodore Jouffroy, dont le *Cours d'esthétique* de 1826 fut publié en 1843.

De telles doctrines ne sont pas restées sans écho dans la littérature, et Jacques Seebacher a pu écrire, à propos de Victor Hugo : « La plus grande partie de l'esthétique de Victor Hugo n'est [...] pas originale. Indépendamment de toute question de source, nous en trouvons le modèle chez Victor Cousin »<sup>31</sup>. À l'influence conjuguée de l'esthétique classique et des théories des écrivains allemands réunis autour de la publication de l'*Athenæum*, s'est ajoutée la diffusion des doctrines illuministes du XVIII<sup>e</sup> siècle, lesquelles se fondent toutes, peu ou prou, sur certaines intuitions de l'auteur du *Banquet* (ainsi le système des correspondances exposé dans l'œuvre de Swedenborg<sup>32</sup>). Au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le platonisme rayonne plus que

---

<sup>28</sup> Citation de Schelling extraite des *Leçons sur l'art et la littérature* d'August Wilhelm Schlegel (*L'Absolu littéraire*, p. 342).

<sup>29</sup> *De l'Allemagne*, édition citée, t. I, pp. 166, 187, 232, 207 et 237.

<sup>30</sup> Paris, Didier. Voir aussi, du même, *Cours de philosophie sur le fondement des idées absolues, du Vrai, du Beau et du Bien* (Paris, Hachette, 1830), l'introduction aux *Œuvres philosophiques du Père André* (Paris, Charpentier, 1843), ainsi que l'article « Du Beau et de l'art » paru en 1845 dans la *Revue des Deux Mondes* (voir ci-dessus).

<sup>31</sup> *Victor Hugo, ou le Calcul des profondeurs*, Paris, PUF, 1993, p. 27.

<sup>32</sup> On observera au reste que Swedenborg n'a jamais caché sa dette vis-à-vis du philosophe grec.

jamais devant les écrivains et la poétique du romantisme français va, pour se déployer, prendre appui sur quelques-uns des axes principaux de l'esthétique formulée par le philosophe grec.

La triade des Idées majeures, au cœur de laquelle l'Idée du Beau luit d'un éclat sans égal, détermine les efforts toujours renouvelés des artistes pour donner figure à cette Idée, et pour susciter dans l'âme les sentiments d'origine céleste que la Beauté réveille. La nature est regardée comme l'« emblème », ou le « miroir », du divin. Les essences se donnent à connaître, dans le monde, sous forme symbolique ou hiéroglyphique. Le visible et l'invisible sont reliés par des analogies, que l'esprit humain est invité à découvrir, afin de s'élever de la vision du monde d'en bas à l'appréhension des réalités célestes. C'est au poète que revient le ministère quasi spirituel de découvrir le message divin, en déchiffrant les symboles. Éclairant la nature et la destinée humaine – il se fait aussi l'interprète de l'histoire du monde, laquelle s'intègre également dans un grand plan qui la dépasse –, l'écrivain explique l'œuvre divine et réalise, pour ainsi dire, l'accord du fini et de l'infini. Sur le thème du sacerdoce poétique, la pensée d'un Victor Hugo, par exemple, n'a pas varié, même si au Poète-prêtre ou au Poète-saint a succédé, après le 2 décembre 1851, le Poète-vengeur, également porteur de la parole d'en haut. Selon Hugo, la conscience de l'écrivain est destinée à devenir, à l'égal de la nature, le miroir de l'universel. L'ambition de l'auteur, sans cesse réaffirmée à travers ses écrits théoriques, consiste à représenter les vérités ontologiques de l'être humain à partir de la peinture de la nature éternelle que le poète porte en lui.

Si le XIX<sup>e</sup> siècle a fait de la poésie l'outil essentiel du déchiffrement du monde, c'est que le verbe poétique conserve, aux yeux des romantiques, le souvenir des origines du langage. Les diverses théories qui ont éclos, à l'époque, sur la langue primitive s'accordaient à voir celle-ci comme le lieu où s'exprimaient, sans entrave aucune, les symboles divins. Entre la mise au jour des correspondances terre-Ciel et la recherche de la langue originelle existe un parallélisme étroit, presque une identité, que relève par exemple Alexandre Soumet en 1823 :

Tout est symbolique aux yeux du poète, et, par un échange continu d'images et de comparaisons, il cherche à retrouver quelques traces de cette langue primitive révélée à l'homme par Dieu même, et dont nos langues modernes ne sont qu'une image affaiblie<sup>33</sup>.

Le commun des mortels ne se trouve plus en mesure de percevoir le message divin contenu dans la création parce que les langues modernes se sont éloignées de leur transparence originelle et ont perdu la clef des symboles et de l'intelligence des figures. A la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le traité de Court de Gébelin, « Du génie allégorique et symbolique de l'humanité », dans le premier des neuf tomes du *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*<sup>34</sup>, s'était attaché à montrer que la langue originelle – naturellement allégorique et symbolique – ne se distinguait pas de la poésie : langue des dieux autant que des hommes, elle chantait spontanément l'existence de la Divinité, la magnificence de l'univers, les lois qui réglaient les rapports du monde physique et du monde surnaturel. Les théories exposées dans le *Monde primitif* inspirèrent de nombreux penseurs romantiques : selon les termes de Fabre d'Olivet, la

---

<sup>33</sup> Extrait du compte rendu de *La Jérusalem délivrée* traduite en vers français par Baour-Lormian (*La Muse française*, t. I, 1823, p. 379 ; cité par Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, deuxième réimpression, Paris, José Corti, 1971, t. II, p. 143).

<sup>34</sup> Paris, 1773-1782.

langue originelle, « production d'un Être éternel, descendait du séjour éthéré, et se propageait sur la terre pour l'instruction et le charme des mortels<sup>35</sup> ». Il importe donc de retrouver les conditions de cet âge d'or et les écrivains ont le devoir de rendre à la poésie son statut de « miroir terrestre de la divinité<sup>36</sup> ». Une part essentielle de l'ambition intellectuelle et esthétique des représentants du romantisme français réside dans cet effort pour revenir à la parole primitive, où se laissaient appréhender clairement les rapports de l'homme et de la nature avec Dieu et avec les intelligences supérieures.

L'influence du platonisme marque très profondément les écrits de Hugo, de même que ceux de Maurice de Guérin, de Vigny, de Ballanche, de Lamartine, de Mme de Staël, de Quinet, de Michelet et de la plupart des penseurs humanitaires et socialisants. Est-ce à dire qu'entre les mots « romantisme » et « platonisme », il ne reste qu'à poser un signe d'égalité ? Voire. Autant il apparaît légitime de chercher, dans de nombreux ouvrages romantiques, les traces de l'inspiration platonicienne, autant il serait faux d'affirmer que le romantisme français doit tout entier être rapporté à l'héritage du platonisme. Certains écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle – et non des moindres – ne se privèrent pas de mettre en question le système esthétique « officiel », dérivé pour une part du classicisme et pour une autre part de la pensée des romantiques d'Iéna. Il n'y eut pas un, mais deux romantismes.

Pour s'être moqué du *Han d'Islande* de Hugo et du mysticisme de l'*Éloa* de Vigny, Stendhal n'en est pas moins l'auteur des deux éditions du manifeste romantique *Racine et Shakespeare*. Mais il est clair que Stendhal ne défend pas à travers cet ouvrage les mêmes conceptions esthétiques que ses deux contemporains. Ainsi il indique dans sa correspondance, le 28 septembre 1816, que « les Allemands se sont emparés du système romantique, lui ont donné un nom et l'ont gâté » ; le 1<sup>er</sup> octobre suivant, il renchérit dans une lettre à Crozet, et parle du « système romantique, gâté par le mystique Schlegel ». Et on lit aussi, dans l'édition de 1825 de *Racine et Shakespeare* : « Beaucoup de gens âgés sont classiques de bonne foi : d'abord, ils ne comprennent pas le mot *romantique* ; tout ce qui est lugubre et niais, comme la séduction d'Éloa par Satan, ils le croient romantique sur la foi des *poètes associés* des bonnes lettres<sup>37</sup> ».

Il y eut donc une esthétique romantique qui ne devait rien ni aux Schlegel, ni surtout au mysticisme – entendons le platonisme – prôné par certains penseurs allemands. Mais, pour exprimer leur originalité, Stendhal et les écrivains qui le suivirent ont dû secouer la tutelle du philosophe grec – tutelle d'autant plus pesante et contraignante que celui-ci avait indiqué, dans le *Phèdre*, et de façon définitive semblait-t-il, en quoi consistait l'art.

<sup>35</sup> Fabre d'Olivet, *Les Vers dorés de Pythagore expliqués et traduits en vers eumolpiques français*, Paris, 1813, p. 20 (cité par P. Bénichou, *Le Sacre de l'Écrivain*, p. 266). À noter que cette langue originelle a parfois aussi été identifiée avec la musique : « Comme rien n'existe sur la terre qui ne soit le représentatif ou la correspondance d'une chose qui existe dans le ciel, et qu'il y a dans le ciel une langue universelle, il faut donc qu'il y ait aussi sur notre terre une langue primitive, universelle, qui soit la copie du langage angélique, et cette langue c'est la musique » (Devismes du Valgay, *Pasilogie ou de la musique considérée comme langue universelle*, Paris, 1806, p. 3 ; cité par Jacques Bony, *L'Esthétique de Nerval*, Paris, Sedes, 1997, p. 81).

<sup>36</sup> La formule appartient à Mme de Staël (*De l'Allemagne*, édition citée, t. I, p. 232) ; à signaler que le passage où on trouve cette formule est repris en 1830 par Nerval – avec une majuscule à « divinité » – dans l'« Introduction » à son volume de *Poésies allemandes* (voir Nerval, *Œuvres complètes*, édition citée, t. I, p. 266).

<sup>37</sup> *Racine et Shakespeare*, 2<sup>e</sup> édition, éd. B. Leuilliot, Paris, Kimé, 1994, p. 71.

Ainsi la théorie du Beau idéal, invariable et permanent, n'a pas recueilli au XIX<sup>e</sup> siècle, l'adhésion de tous les écrivains romantiques. Loin s'en faut. Avant même la publication du traité *De l'Allemagne*, Chateaubriand avait pris ses distances vis-à-vis d'une telle théorie ; le *Génie du christianisme* défendait en effet l'idée qu'au polythéisme gréco-romain et au christianisme correspondaient deux esthétiques différentes, produites par la pensée, les goûts et les aspirations de chaque époque : du polythéisme dérive « le beau idéal *physique* » et du christianisme médiéval, le « beau idéal *moral*, ou, ce qui revient au même, [le] beau idéal des caractères<sup>38</sup> ». C'était là ouvrir plus qu'une brèche dans le système platonicien – brèche que d'autres, au premier rang desquels Stendhal, ne manqueront pas d'élargir. On trouve par exemple à l'œuvre dans le traité *De l'amour* le sens aigu que possédait Stendhal de la relativité des valeurs esthétiques : de même qu'il n'existe point un beau littéraire, il n'y a pas une beauté féminine, il y a autant de beautés féminines que d'amants et « [c]haque homme a son *beau idéal*<sup>39</sup> ». Le Beau est multiforme et particulier, lié aux circonstances et aux passions individuelles, soumis aux fluctuations du temps, à la variété des tempéraments, aux conceptions personnelles de l'artiste, à ses sentiments et à ses rêves intimes. D'où la nécessité, exprimée dans *Racine et Shakespeare*, de la modernité dans les arts : le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle doit répondre à l'état contemporain des habitudes et des croyances, les écrivains doivent servir aux Français de 1824 ou de 1825 le « mets » susceptible de leur procurer le plus de plaisir possible.

Balzac et Baudelaire ont suivi Stendhal dans l'affirmation de la relativité d'une idée que les platoniciens présentaient comme un concept absolu. Plus généralement, de nombreux écrivains de l'âge romantique ont exprimé leurs doutes sur le caractère absolu des trois Idées majeures qui composent la triade platonicienne ou – ce qui revient sensiblement au même – sur la capacité humaine à appréhender ces Idées.

Non seulement, le Beau, le Vrai et le Bien sont, aux yeux de beaucoup, inconnaisables mais la poursuite de ces idéaux mène l'artiste dans une impasse esthétique ; en soumettant toute entreprise artistique à la triade des idées pures, le système platonicien se révèle infécond et impraticable. Tel est en tout cas le double constat tiré par Baudelaire, dans sa correspondance (« Tout chercheur d'idéalité pure en matière d'art est un hérétique aux yeux de la Muse et de l'art<sup>40</sup> »), ainsi qu'à la fin du « *Confiteor* de l'artiste », dans les *Petits Poèmes en prose* (« L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu<sup>41</sup> »). La même thématique apparaît dans deux poèmes au moins des *Fleurs du Mal*, « Les Plaintes d'un Icare<sup>42</sup> » – l'amour du Beau consume, au sens premier du terme, le poète – et surtout « La Mort

<sup>38</sup> *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 680 et p. 681.

<sup>39</sup> *De l'Amour*, éd. Daniel Muller et Pierre Jourda, Paris, Champion, t. II, 1926, p. 137. Voir aussi sur ce sujet les pages consacrées à Stendhal par Evelyn Gould dans *Virtual Theater. From Diderot to Mallarmé*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>40</sup> Lettre à Alphonse de Calonne du 8 janvier 1859 (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. Cl. Pichois [avec la coll. de Jean Ziegler], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 537). Dans cette lettre, Baudelaire annonce à son correspondant qu'il prépare un essai sur « *Peintres idéalistes* », avant-projet de *L'Art philosophique*.

<sup>41</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 279.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 143 (ce poème appartient à l'édition de 1868 des *Fleurs du Mal*).

des artistes » : seule la mort pourra – peut-être – mettre en contact les artistes avec la « grande Créature », ou l'« Idole », « [d]ont l'inférieur [les] remplit de sanglots<sup>43</sup> ».

Selon les commentaires de l'édition Crépet-Blin des *Fleurs du Mal*<sup>44</sup>, « La Mort des artistes » offre des analogies nombreuses avec une nouvelle de Balzac intitulée *Le Chef-d'œuvre inconnu*<sup>45</sup> : composant le portrait d'une femme, le peintre Frenhofer ambitionne de faire apparaître sur son tableau l'idée, le modèle de la personne qu'il représente, ou – pour reprendre ses propres termes – « l'esprit, l'âme<sup>46</sup> », « la nature divine, complète, l'idéal enfin<sup>47</sup> ». Il cherche à forcer les secrets de la création, et à atteindre le principe de son modèle, la part divine de l'être humain. En ce principe réside, selon une métaphysique inspirée à la fois de Platon et de Swedenborg, le Beau. Il s'agit moins pour Frenhofer de représenter une femme que de manifester la dimension permanente, ou l'âme invisible, de l'existence humaine, et de révéler la forme spirituelle de l'univers, saisie, reconnue et transmise par l'artiste. La traduction sur la toile de « l'arcane de la nature<sup>48</sup> » – la formule appartient à Swedenborg – est appelée à donner au spectateur le pressentiment de l'infini, le reflet du monde supérieur :

Toute figure est un monde, un portrait dont le modèle est apparu dans une vision sublime, teint de lumière, désigné par une voix intérieure, dépouillé par un doigt céleste qui a montré, dans le passé de toute une vie, les sources de l'expression<sup>49</sup>.

De même, toujours selon Frenhofer, une main « exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre<sup>50</sup> ». On connaît cependant le dénouement tragique du récit : le tableau ne porte en fait qu'un amas de couleurs, où émerge seulement le dessin d'un pied. À l'image de ce qui attend les acteurs futurs des poèmes baudelairiens, la mort vient, comme une sanction inévitable, mettre un terme à l'ambition démesurée du peintre de Balzac : la restitution de l'idée platonicienne, vers laquelle tendaient tous les efforts de l'artiste, s'est révélée impossible. L'œuvre idéale, dont le désir consume les platoniciens, est vouée à rester, pour jamais, une œuvre absente.

Contre le platonisme – et contre le romantisme « officiel » notamment incarné par Hugo et Cousin –, Stendhal, Chateaubriand, Balzac, Baudelaire et Flaubert, relayés plus tard par Marcel Proust, ont bâti une esthétique fondée sur les sensations et non sur la quête des essences. Pour

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>44</sup> *Les Fleurs du Mal*, éd. critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, José Corti, 1942 [2<sup>e</sup> tirage, 1950] ; les commentaires de cette édition sont évoqués par Claude Pichois dans Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 1091.

<sup>45</sup> Ce récit connut trois versions différentes du vivant de l'auteur (*L'Artiste*, 31 juillet et 7 août 1831 ; *Romans et Contes philosophiques*, Paris, Gosselin, 1831, t. III, p. 221-264 ; *Études philosophiques*, Paris, Delloye et Lecou, 1837, t. XVII). Voir sur ce texte les renseignements fournis par René Guise dans *La Comédie humaine*, édition dirigée par P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. X, 1979, pp. 1401-1409, ainsi que le travail de Pierre Laubriet, *Un catéchisme esthétique. « Le Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac*, Paris, Didier, 1961.

<sup>46</sup> *La Comédie humaine*, éd. citée, t. X, p. 418.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 418.

reprandre les termes du mythe platonicien de la caverne, si l'on ne peut décrire les idées pures, on peut en revanche décrire les ombres des idées et la façon dont ces ombres se laissent percevoir sur le mur de la caverne. Aux modes très divers d'apparition de ces ombres, Stendhal a consacré une bonne part de son œuvre, comme l'attestent deux passages de la *Vie de Henry Brulard* : « je ne prétends pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur moi » ; « [j]e ne puis donner la réalité dans les faits, je n'en puis présenter que l'ombre<sup>51</sup> ». Une formule tout aussi exemplaire se rencontre dans l'édition de 1826 de *Rome, Naples et Florence* : « Je ne prétends pas dire ce que sont les choses, je raconte la sensation qu'elles me firent<sup>52</sup> ».

Alors que les platoniciens s'attachent à se dépouiller de leur propre singularité pour devenir les réceptacles des vérités éternelles – à leurs yeux l'universel est radicalement indépendant du particulier –, les romantiques hostiles au platonisme ont établi leur pratique littéraire sur l'expérience personnelle, les impressions, les sensations, la subjectivité, l'effet de la réalité, les modes divers d'apparition du monde, le hasard, la passion, le temps. À la poursuite de l'idéal, ils ont préféré ce que Gautier nomme la « poétique du caractère » et qu'il définit en ces termes, dans un article consacré à Ribera :

si, par un sentiment tout moderne et tout espagnol, il [Ribera] préfère le caractère à la beauté et réhabilite ces trois monstres, effroi de l'art antique : la misère, la laideur et la caducité, ce n'est pas que les grâces le repoussent : [...] ; mais il proteste au nom du réalisme, contre les abstractions de l'idéalisme grec, et fait entrer dans les régions de l'art toutes ces laideurs jadis repoussées, et, par le cachet puissant qu'il leur imprime, il les élève au style et leur donne des lettres de noblesse<sup>53</sup>.

Ribera « préfère le caractère à la beauté ». La suite du passage montre clairement à quelle « beauté » fait allusion Gautier : liée à l'« idéalisme grec », elle se trouve au cœur du système platonicien et représente, sur terre, l'image extérieure de l'idéal. À une telle recherche de la Beauté s'oppose, selon le mot de Gautier, une poétique du « caractère », c'est-à-dire de la signification morale des choses : une chose est belle – non parce qu'elle possède l'un ou l'autre des caractères attribués généralement à l'idée de la Beauté (unité, universalité, harmonie) – mais parce qu'elle possède un sens, que l'artiste s'attache à traduire.

On retrouve chez Balzac et chez Baudelaire l'expression de la césure suggérée par Gautier entre la conception d'un « beau indépendant » et celle d'un beau de convention. Aux yeux d'un écrivain comme Balzac, une chose « objectivement » laide – ou laide selon les conventions – peut être belle, à la condition que l'artiste montre quelle est sa signification, son « caractère ». Baudelaire exprime les mêmes convictions dans le manuscrit de *Fusées*, l'un de ses journaux intimes : « J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste [...] Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois [...] de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluante... [une belle tête d'homme] contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste – des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées – l'idée d'une

---

<sup>51</sup> *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, éd. citée, t. II, pp. 671 et 697.

<sup>52</sup> *Voyages en Italie*, éd. citée, p. 360 (note datée par l'auteur du 3 décembre 1816).

<sup>53</sup> « Musée espagnol », in *La Presse*, 27 août 1850. À noter que Gautier aurait pu également tenir des propos semblables sur Courbet.

puissance grondante, et sans emploi – quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse<sup>54</sup> ». On voit que la beauté selon Baudelaire n'est pas la beauté platonicienne ; les formes belles ne sont pas celles qui éveillent l'intuition des réalités éternelles, mais bien celles qui sont porteuses d'une signification morale – tristesse, mélancolie, amertume, joie, ardeur de vivre, etc.

Les définitions balzacienne et baudelairienne de la beauté se réfèrent, en somme, à une sorte de platonisme laïcisé, dans lequel la réalité conserve sa valeur symbolique mais ne renvoie plus à quelque forme d'idéal que ce soit. On assiste ainsi pendant le XIX<sup>e</sup> siècle au développement d'une conception double du symbole. L'une s'inspire directement du platonisme (ce sont les correspondances « verticales ») et cherche à rattacher la terre au ciel. L'autre se confond avec l'intuition baudelairienne des correspondances « horizontales » (ou synesthésies) et assure – à la stricte mesure de l'homme et sans référence à la divinité – l'unité du monde moral et du monde matériel ; elle ne lie pas le Beau aux qualités de proportion, d'harmonie ou de symétrie des choses mais à l'intériorité de l'observateur lui-même : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache<sup>55</sup> ». Dans le même sens, Proust explique à l'une de ses correspondantes, Mme Straus, que « ne peut être beau que ce qui peut porter la marque de notre choix, de notre goût, de notre incertitude, de notre désir, et de notre faiblesse<sup>56</sup> ».

Les deux esthétiques qui se partagent ainsi le champ littéraire, au XIX<sup>e</sup> siècle, apparaissent largement inconciliables. Si, dans chaque camp, les écrivains se trouvent bien tous à la recherche des « essences », il s'en faut de beaucoup que tout le monde accorde à ce terme la même signification. Dans la préface à sa traduction de *Sésame et les lys*, Proust explique que l'art cherche à capter, plutôt que l'essence des choses, l'essence d'une « vision ». Chez Baudelaire et chez Proust, les « essences » se révèlent plus volatiles encore, ou en tout cas plus transitoires, que les choses elles-mêmes, alors que dans toutes les doctrines d'inspiration platonicienne, les essences sont réputées stables et éternelles.

On se gardera bien sûr de tout schématisme excessif, d'autant que la fracture esthétique ne coupe pas le champ littéraire en deux groupes bien distincts d'écrivains mais passe à travers certaines œuvres. Jeune, Baudelaire a été séduit par le platonisme, ainsi qu'en témoigne le *Salon de 1846*, puis il a pris ses distances vis-à-vis de cette doctrine. On trouve aussi des données platoniciennes dans certains textes de Chateaubriand (le monde comme miroir du divin, dans *Génie du christianisme*) ou de Nerval (l'humanitarisme des poésies de jeunesse ; l'intuition des correspondances « verticales », dans *Aurélia*), mais ces éléments seuls ne sauraient suffire pour inclure ces auteurs dans la sphère du symbolisme de Hugo ou de Mallarmé. Ainsi, l'esthétique baudelairienne qui vise à inscrire le caractère fugitif, transitoire et contingent de la beauté dans une œuvre d'art, s'oppose avec éloquence, au traitement mallarméen des apparences, rejetées pour les raisons mêmes qui leur donnaient du prix aux yeux de Baudelaire. De même, il n'est rien de plus éloigné que les sonnets des *Chimères*, dominés par l'omniprésence du « je » qui

---

<sup>54</sup> *Œuvres complètes*, éd. citée, t. I, p. 657.

<sup>55</sup> *Ibid.*, t. II, p. 660 (*Salon de 1859*).

<sup>56</sup> Cité par Alain de Botton, pp. 123-124.

parle, d'une part, et de l'autre la « disparition élocutoire du poète », à laquelle travaillait l'écrivain symboliste. Et il n'est rien de commun non plus entre l'esthétique des *Mémoires d'Outre-Tombe* et un art qui, au propre dire de l'auteur, naît de la destruction de l'impression.

En outre, l'œuvre de Mallarmé elle-même apparaît, sinon écartelée, au moins soumise à des aspirations contradictoires. L'auteur d'*Igitur* a accompli en poésie une parabole exactement inverse de celle de Baudelaire, si l'on admet que le *Salon de 1846* est marqué par le platonisme, puis que *Les Fleurs du Mal* tournent résolument le dos à cette esthétique. Le jeune Mallarmé, celui à qui l'on doit « Le Sonneur » (1862) ou « Les Fenêtres » (1866), exprimait le caractère insaisissable de l'idéal, impossible à atteindre et à faire parler : « J'ai beau broyer le câble à sonner l'Idéal [...] La Voix ne me vient plus que par bribes et creuse<sup>57</sup> ». À l'époque où il écrivit ces deux poèmes baudelairiens, très proches de certains textes des *Fleurs du Mal*, Mallarmé écrit à Cazalis : « j'invente [pour *Hérodias*] une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots ; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation<sup>58</sup> ». Cette lettre, non datée, fut sans doute envoyée en 1864. Et l'année suivante, Mallarmé confie encore au même : « mon Vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer ! J'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives<sup>59</sup> ».

Cette poétique nouvelle – on aura noté que la formule est injuste, vis-à-vis de Baudelaire et de Stendhal notamment –, c'est précisément l'esthétique fondée sur les sensations et aussi sur la conscience que l'idéal est insaisissable. Mais Mallarmé n'a pas été un deuxième Baudelaire. Une lettre du 14 mai 1867 – les dates sont ici décisives – à Cazalis encore, confident privilégié, fait état d'une « année effrayante » que le jeune poète viendrait de traverser et dont il serait sorti transformé :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps<sup>60</sup>.

Cette lettre est précisément celle où le poète se décrit comme « maintenant impersonnel », confondu avec « une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi » et déterminé à permettre à l'Univers de retrouver « en ce moi, son identité<sup>61</sup> ». Et le 17 mai 1867 – trois jours après la lettre à Cazalis, donc –, Mallarmé explique à un autre confident, Eugène Lefébure, que la quête des « scintillations de la Beauté sur cette terre » passe

<sup>57</sup> *Œuvres*, éd. citée, p. 1428 (« Le Sonneur », version de 1862).

<sup>58</sup> Lettre à Henri Cazalis, [1864], *Correspondance 1862-1871*, tome cité, p. 137.

<sup>59</sup> Lettre de [mars 1865], *Ibid.*, p. 161.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 240. L'éditeur fait observer que, sur le manuscrit de la lettre, « Conception pure » remplace par biffure « Conception divine ». – À noter aussi qu'un passage d'une lettre à Cazalis de [juillet 1866] (« je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau – et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure ») indique que la « crise » a dû commencer en juin 1866 (voir *ibid.*, pp. 220-221). De cette « crise », la lettre citée du 5 décembre 1866 à François Coppée constitue un autre témoignage essentiel.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 242.

par l'élimination, la destruction des impressions personnelles et subjectives<sup>62</sup>. Le revirement est total : la poétique baudelairienne est abandonnée au profit d'une esthétique aux caractères platoniciens et que Proust, héritier de Baudelaire, reprochera à Mallarmé de pratiquer.

L'auteur d'*Igitur* ne déviera plus de la voie qu'il a tracée devant lui et qui non seulement l'inscrit dans la lignée « hugolienne » du romantisme mais le rattache aussi à la grande tradition française du classicisme littéraire. Cependant, pas plus qu'il ne devint un deuxième Baudelaire, Mallarmé ne se peut laisser assimiler à un deuxième Hugo. Ainsi que l'a suggéré Paul Bénichou<sup>63</sup>, une différence essentielle éloigne le poète symboliste des platoniciens nés au début du XIX<sup>e</sup> siècle : alors qu'existent, généralement sous forme d'épopées, les ouvrages où Hugo – mais aussi Ballanche, Vigny, Lamartine ou Quinet – ont voulu exprimer leur appréhension totale du monde, le Livre de Mallarmé, en revanche, n'a jamais vu le jour. Mais ce Livre, était-il envisageable encore, après Baudelaire, de l'écrire ? L'œuvre de Mallarmé montre en fait que le territoire qui demeurait ouvert à l'esthétique platonicienne, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, ne ressortissait plus guère qu'à l'illusion.

Une autre différence essentielle séparant Mallarmé de Hugo réside dans le choix de l'obscurité et le divorce d'avec le public. Mais, ici encore, en pareil choix résidait sans doute la seule échappatoire restant au platonisme. Une fois établi que le Beau, le Vrai, les essences sont inatteignables, naît comme en réaction le désir de créer une autre langue, rebelle à la signification immédiate et qui déplacerait la question : les essences ne sont pas inaccessibles, elles sont seulement inexprimables dans le langage courant et incompréhensibles pour le commun des mortels. Comme les Idées pures, la poésie doit devenir une énigme : ainsi apparenté par son obscurité aux Idées pures, le langage semblera enfin capable d'exprimer, ou d'accueillir, les vérités célestes.

L'art mallarméen est ainsi un art de l'illusion, ou mieux, de l'envoûtement. Selon les heureuses formules de Paul Bénichou, les vers de l'auteur d'*Igitur* sont des simulacres de « durée soustraite à l'accident », ou des simulacres « d'éternité dans une bouche humaine<sup>64</sup> ». Ils s'attachent à donner au lecteur l'impression que l'Idée est là, enclose dans la pureté cristalline des mots, et en même temps ils découragent par leur obscurité toute tentative d'en saisir le sens. Le poète tire son prestige de cette sorte d'envoûtement : il diffuse et entretient savamment l'illusion qu'il sait, qu'il a inscrit dans ses poèmes les vérités éternelles. Il n'est pas interdit d'épingler certains des « charmes » qui participent de la poétique mallarméenne autant que les textes eux-mêmes. Ainsi l'auteur se dérobe à la glose, ou prétend qu'elle est inutile : tout serait limpide pour les disciples choisis qui peuvent voir (et lequel d'entre eux oserait avouer qu'il ne voit pas ?). Le poète renvoie également à la foule de l'avenir – c'est-à-dire à nous –, qui comprendra, ou encore il donne des formules d'interprétation qui tiennent plus du rébus que de l'explication et ne font que redoubler l'obscurité des vers (ainsi le fameux « miroitement, en dessous<sup>65</sup> » qu'évoque, précisément en réponse à l'attaque de Proust, « Le Mystère dans les lettres »).

---

<sup>62</sup> Voir *ibid.*, pp. 245-246.

<sup>63</sup> Voir *Selon Mallarmé*, ouvrage cité, pp. 46-47.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>65</sup> *Œuvres*, éd. citée, p. 382.

Mais le plus remarquable de ces procédés d'hypnotisation collective reste sans doute la référence constante – avec des indications vagues et changeantes – au « Livre ». Nous avons dit plus haut que le poète tirait son prestige de l'illusion qu'il avait inscrit dans ses poèmes les vérités éternelles ; nous aurions dû écrire : l'illusion qu'il *s'apprêtait à inscrire* dans ses poèmes les réalités éternelles. Mallarmé a prévenu toutes les objections : le lecteur qui voulait saisir le sens, l'Idée pure enclose dans les vers, et qui avait à peu près le sentiment qu'on lui faisait empoigner de l'eau, est renvoyé par le poète au « Livre », en regard duquel les poésies existantes ne seraient que des bribes, des études, des notes, des fragments, des ébauches visant seulement à « lui entretenir la main », ainsi qu'il le déclare en 1885 à Verlaine<sup>66</sup>. Mallarmé refuse d'être jugé sur ce qu'il a produit – et qui n'est rien en comparaison de ce qu'il *produira* –, il dérobe ses poèmes à l'examen attentif que pourraient porter sur eux ses lecteurs, il proclame sans relâche qu'il *va* donner son Œuvre, son Grand Œuvre définitif, où scintillera l'Univers dans sa pure vérité. Le Livre à venir ne pouvait venir – et du reste il ne viendra jamais –, puisqu'il aurait détruit l'illusion du savoir surnaturel accordé au poète. Mais la promesse du « Livre » était essentielle dans la stratégie mallarméenne en ce qu'elle entretenait l'entourage et les lecteurs du poète dans la conviction que celui-ci savait, et qu'il ne différerait plus longtemps la révélation de ses lumières célestes.

Gravitant autour d'un axe absent – l'inaccessible « Livre » –, l'œuvre de Mallarmé s'offre en tout cas comme le plus bel hommage rendu à la lignée baudelairienne du romantisme français : pour que le platonisme conserve une postérité esthétique, la poésie a été contrainte de s'établir, à l'instar des Idées pures, hors de prises de l'humain.

MICHEL BRIX

Namur

---

<sup>66</sup> *Correspondance 1871-1885*, tome cité, lettre citée, p. 302.