

# La couleur de l'Azur

## Mallarmé et la peinture symboliste

Poète symboliste français, Stéphane Mallarmé a la réputation d'être obscur. Face à cette obscurité (voulue et reconnue, d'ailleurs, par le poète lui-même), l'ambition de la critique consiste souvent à essayer de rendre clair et transparent ce qui paraît à la première lecture difficile. C'est au fond l'obscurité qui nous invite à voir mieux.

Mieux voir la poésie de Mallarmé peut paraître paradoxal si on prend le verbe *voir* au sens strict. Ce qu'on peut voir dans une poésie, c'est la structure. Les images, les couleurs et les sensations restent à imaginer. Pour mener à bien cette petite aventure d'imagination, je me propose d'examiner le rapport de la peinture et de la poésie symbolistes. Je voudrais démontrer que l'esthétique mallarméenne, qui s'applique également aux arts plastiques, projette ses principes sur le fonctionnement du langage, et illustrer le fait que le mot-clé pour comprendre les procédés poétiques de Mallarmé est le substantif à la fois le plus obscur et le plus transparent de ses poèmes : l'Azur (mis à part, bien sûr, la blancheur).

Mais l'Azur pourrait, certes, passer pour un mot-clé de toute la poésie française du XIX<sup>e</sup> siècle, voire de la poésie en général. Tout texte dans lequel apparaît l'Azur devient en quelque sorte poétique. L'Azur est le contexte même de la poésie.

Il faut noter aussi qu'il est un peu hasardeux de comparer la poésie de Mallarmé et la peinture de l'époque, parce que Mallarmé parle très peu de peinture (si l'on excepte sa correspondance avec Whistler et Manet, et quelques portraits relatifs à ces peintres).

A travers l'examen thématique de quelques occurrences de l'Azur dans les textes de Mallarmé, j'espère arriver à définir la tonalité de l'Azur et ainsi contribuer à décrire la symbolique et la poésie de l'écrivain.

L'époque symboliste est la période par excellence pour étudier la relation existant entre les esthétiques littéraire et picturale. Baudelaire a fondé l'école symboliste avec ses idées sur les correspondances, qui reposent essentiellement sur le principe de la synthèse entre les univers (poétique et naturel, humain et naturel, les choses et les idées) ainsi qu'entre les différents arts. Mais alors que le poète romantique refuse toute hiérarchie entre les arts, le poète symboliste, lui, établit une échelle au sommet de laquelle se trouve la Poésie ; tous les autres arts n'étant dignes de ce nom que s'ils participent de l'inspiration poétique, c'est-à-dire de la stylisation.

Aux yeux des poètes symbolistes, le langage est poétique par nature et par son fonctionnement même, en ce qu'il relève des rapports analogiques dans la métaphore, logiques dans la métonymie, concrets dans l'allégorie et abstraits dans le symbole, pour ne mentionner que les figures majeures.

L'art le plus apte à restituer les correspondances cachées derrière le monde visible sera aussi l'art le moins sensible et le moins perceptible par les sens : l'art du langage, c'est-à-dire la poésie.

La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité.<sup>1</sup>

Si l'on accepte le principe selon lequel, au XIX<sup>e</sup> siècle, toute tendance littéraire correspondrait à un art privilégié, il faut observer que l'art qui s'offre en référence au symbolisme est la musique plutôt que la peinture. Le milieu naturel de la musique - les sons et leur arrangement rythmé - est beaucoup plus proche de la nature de la langue que de celle des arts plastiques.

Maintenant, en effet, une musique qui n'a de cet art que l'observance des lois très complexes, seulement d'abord le flottant et l'infus, confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords [...]<sup>2</sup>

Si le symbolisme de Mallarmé s'est largement inspiré de l'esthétique wagnérienne, en revanche, l'intention ultime de l'auteur d'*Igitur* diffère puisque ce que Wagner cherche à réaliser par la musique – l'art total qui embrasse tous les arts –, les symbolistes veulent l'accomplir par la poésie.

On voit bien que Mallarmé conçoit la question de la musicalité d'une autre façon que ne l'avait fait Wagner. Selon Mallarmé, les sons musicaux, dépourvus de toute signification concrète, expriment l'idée abstraite des choses. Dans pareil système, influencé par Edgar Poe, il y a deux formes opposées de communication : la première est évocatoire et la deuxième est proche de l'abstraction des mathématiques. Entre les deux se situe le Verbe qui, par sa pureté, peut, d'après Moréas, « objectiver le subjectif ».

Dans le symbolisme de Mallarmé, le moyen le plus adéquat pour communiquer l'idéal, c'est le langage poétique (distinct du langage parlé), parce qu'il est sensible et abstrait à la fois.

Malgré la hiérarchie mallarméenne établie entre les arts, et malgré aussi le fait que les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle français soient dominées surtout par la poésie, le symbolisme poétique a suscité des changements profonds dans les arts plastiques. On assiste à la naissance de deux écoles de peinture moderne : l'impressionnisme et le symbolisme (redevables bien sûr des œuvres du romantisme français et qui s'inspirent mutuellement de l'une de l'autre).

A première vue, il paraît évident d'écrire que les théories de Mallarmé sont plus proches du symbolisme pictural que de l'impressionnisme. Pourtant, il n'est pas inutile de noter que la vision et la démarche phénoménologiques de l'impressionnisme ressemblent beaucoup à celles de la théorie de la langue de Mallarmé. En esquisant le portrait de Manet, il s'exprime en ces termes :

Sa main – la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français.<sup>3</sup>

On sent dans ce court extrait une forte tension entre les oxymores sensibles de la limpidité et du noir, et les oxymores intellectuels de l'ordre et du profond mystère.

Lorsque l'on examine le rapport qui existe entre la peinture et la littérature, on se trouve inmanquablement confronté au problème des différences existant entre le langage de la peinture

---

<sup>1</sup> *Variations sur un sujet, Quant au Livre*, Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1945, p. 381.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, *Richard Wagner*, p. 544.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, *Médailles et portraits, Manet*, pp. 532-533.

et celui du texte. L'image picturale, avec le dessin et la couleur, permet au spectateur de recevoir l'œuvre directement, par les sens, par l'œil. Par contre, l'image textuelle ou poétique exige toujours le travail de la logique et de la raison. Dans le langage, le signe n'a aucun rapport causal avec la chose désignée, il n'y réfère que d'une manière indirecte. Néanmoins, par la nature sonore de l'énonciation ainsi que par la forme de l'écriture, la réception de la littérature peut-elle aussi intervenir, au moins en partie, à travers la réception sensitive. Ainsi, sur le papier à deux dimensions qui ne semble permettre que l'évolution linéaire de signes abstraits, l'écrivain et le poète peuvent créer des espaces et des temps, des odeurs, ou encore des couleurs. Il s'agit, plutôt que de désigner les choses, de représenter les effets qu'elles suscitent sur une sensibilité.

Qu'il soit pictural ou littéraire, l'impressionnisme exprime formellement le fait que la réalité ne peut être conçue comme un tout unique et complet. Il n'existe que des réalités et des moments privilégiés pendant lesquels l'artiste a la possibilité de saisir la signification du tout qui est caché dans ces différents moments.

[...] la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase [...]. A mon tour, je méconnaissais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre. Plus va-et-vient successif incessant du regard, une ligne finie, à la suivante, pour recommencer : [...].<sup>4</sup>

Malgré la désorganisation apparente que peut laisser apparaître la structure de surface – « Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée »<sup>5</sup> –, la structure latente est inscrite dans le texte et suppose un profond et complexe réseau de relations.

L'impressionnisme est au fond l'hypostase du regard lancé sur la toile au niveau microscopique. Le sujet de la toile impressionniste est l'absence de l'objet comme contour et surface homogène, – à l'inverse, par exemple, de l'art des Nabis chez qui le dessin appuyé et les couleurs trop fortes amènent à construire des décors artificiels et expressionnistes. C'est au contraire, le recul de l'œil du spectateur – recréant *a posteriori* celui de l'œil du peintre – qui confère leur sens aux objets qui se trouvent voilés et cachés parmi les taches de l'impression.

La conception phénoménologique du texte littéraire, comme constitué de trous innombrables, est une transposition de cette *hypostasis*<sup>6</sup>.

Voici comment Mallarmé apprend, effectivement, à son lecteur à lire son texte :

Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant d'apparaître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte.<sup>7</sup>

L'impressionnisme veut saisir le temps à travers l'espace tandis que la peinture symboliste est l'univers du temps intérieur et subjectif où l'espace réel et mesurable n'est jamais mis en question. Contrairement à l'impressionnisme, le symbolisme englobe et couvre tous les arts possibles ; il est l'expression visuelle d'une tendance spirituelle. C'est ce picturalisme qui unit

<sup>4</sup> *Op. cit.*, *Variations sur un sujet, Quant au livre*, p. 380.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Claude Gandelman, *Le regard dans le texte. La dialectique ordre/désordre*, Paris, Klincksieck, 1968.

<sup>7</sup> *Op. cit.*, Préface d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

les peintres et les poètes. Avec la littérature symboliste, la parenté et la sympathie peuvent être perçues à travers le choix de thèmes communs. Ainsi l'image picturale doit apprendre à exprimer sensiblement l'inexprimable et doit élaborer son propre langage intérieur. Elle devient ainsi le signe visible de l'Idée.

En lisant les poésies de Mallarmé - surtout celles qui, composées dans les années 60 et éditées pour la première fois en 1887 par les soins de la *Revue indépendante*, sont appelées « baudelairiennes » –, on constate très vite que celui-ci est un poète visuel. Il pose toujours un point de vue; il y a un œil qui regarde et qui perçoit le monde comme image. C'est l'œil qui analyse, contrairement à l'oreille, organe privilégié par la musique, qui synthétise.

...Qu'elle [sa tête] de jeûnes ivre  
S'opiniâtre à suivre  
En quelque bond hagard  
Son pur regard

Là-haut où la froidure  
Éternelle n'endure  
Que vous le surpassez  
Tous aux glaciers...<sup>8</sup>

Mais étrangement, la poésie de Mallarmé est en même temps une poésie d'où la couleur est presque absente. A l'exception des couleurs pâles et des tons pastels, la seule couleur nette, chez Mallarmé, qui évoque effectivement une sensation plus ou moins concrète est l'Azur. Or ce blanc est plutôt une couleur négative, et elle évoque l'absence des sensations, des sentiments, de la personne aimée et enfin de la création.

En 1961, Jean-Pierre Richard, critique de l'imaginaire<sup>9</sup>, publie sa thèse sur *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, en même temps que des fragments inédits du poète sur la mort de son fils (*Pour un tombeau d'Anatole*). Jean-Pierre Richard élabore une méthode basée sur la notion de thème et qu'il définit de la façon suivante : un thème « est un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (le « critère de récurrence » vient du fait que la répétition marque une obsession). Mais un thème peut aussi être exprimé par différents termes. Et « en thématique les significations n'existent que de manière globale [...], en constellation ». Le thème peut être envisagé aussi comme un symbole. Selon Jean-Pierre Richard, le blanc mallarméen renvoie à la virginité, à l'obstacle, à la frigidité, ou bien à la liberté ; on voit que la blancheur comme couleur (au niveau référentiel) et comme mot (au niveau métalinguistique) possède autant de connotations que de contextes où elle apparaît. Mais ces thèmes/symboles sont également en relation les uns avec les autres : par exemple, l'Azur peut être associé à la vitre, au papier blanc, au glaciais, au cygne, à l'aile, au plafond, etc.

---

<sup>8</sup> *Op. cit.*, *Cantique de Saint-Jean*.

<sup>9</sup> Expression de Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987.

Les blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.  
- C'était le jour béni de ton premier baiser.

(*Apparition*)

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,  
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,  
une peau virginale et de jadis ! encrasse  
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

(*Les Fenêtres*)

Brouillard, montez !...  
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

(*L'Azur*)

Nous venons de citer au hasard quelques extraits des poèmes où le mot Azur apparaît dans des contextes assurément bien différents. L'examen de ces contextes permet de les interpréter selon plusieurs niveaux de sens : les niveaux les plus évidents sont les strates métaphysique, poétique, érotique, où le glissement d'un champ de signification à un autre évoque les moments essentiels de la création poétique, de l'idée aux sensations et des sensations au langage.

Le style de Mallarmé répond à l'organisation inconsciente de l'expérience sensible qui est à la source du poème.

La découverte de Baudelaire a produit sur notre poète un choc esthétique. Baudelaire pose la question de la création esthétique en termes philosophiques : dans sa poésie, le fonctionnement des sens est banni, comme tout ce qui appartient au temps, à l'espace, à la nature. Mallarmé se laisse immédiatement saisir par cette volonté de pureté et par le langage baudelairien dépouillé de tout sensualisme et de toute matérialité.

Dans son poème « le plus baudelairien possible », la *Brise marine*, la tristesse de la chair, la blancheur du papier, tout évoque l'image de la virginité séduite, et de la culpabilité qui en résulte. Dans ces vers, la blancheur désigne l'homme qui tente d'effacer sur le miroir sa propre image, pour saisir l'esprit, c'est-à-dire l'au-delà. Une telle expérience ne peut conduire qu'au suicide, à la mort, ou alors à un idéalisme sensoriel.

Je crois que pour être bien l'homme, la nature en pensant, il faut penser de tout son corps, ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson, comme des cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux<sup>10</sup>

L'analogie établie avec la musique, le langage le plus sensoriel qui soit, n'est pas un hasard. La crise idéaliste mallarméenne<sup>11</sup>, à la fin des années 1860, se dissout en une expérience des sens à valeur épistémologique. Cette poésie née du refus du corps aboutit à un sensualisme philosophique, à une expérience mystique où jouissance et connaissance se rejoignent.

On peut donc parler d'une évolution de l'idéologie mallarméenne. Le premier stade de cette évolution, hanté par la matière et par l'idéal, est caractérisé par la fréquence du mot Azur et des reminiscences de la blancheur, avec toutes les connotations possibles du terme : l'influence de l'idéologie baudelairienne réengendre une poésie fort visuelle et spatiale.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, *Lettre à Lefébure*, 1<sup>er</sup> mai 1867.

<sup>11</sup> Terme d'Anne-Marie Amiot, *La poésie de l'érotisme mallarméen*, in *Europe*, avril-mai 1976.

Le deuxième stade du développement spirituel du poète est régi – si l'on simplifie les choses – par la pensée linguistique et par la langue poétique. Dans les textes des années 1880 et 1890, les mots-clés sont le hasard, l'architecture, le silence. Il ne nous reste, comme couleur, que l'éternelle blancheur, c'est-à-dire la virginité qui sera brisée et fragmentée par les mots alignés en structure extérieure calculée. Le hasard sera ainsi vaincu.

Appuyer selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu, mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence.<sup>12</sup>

La stylistique de Mallarmé ne découle qu'en partie de la linguistique ; à celle-ci il superpose un ensemble d'autres données idéologiques, découlant de la déification de l'Idée. L'absolu philosophique assez creux du symbolisme se voit relié à l'alchimie, au rêve d'enfermer toutes les structures du monde dans les structures d'un seul objet définitif, d'une pierre philosophale, d'un Livre unique.

L'intuition de la poésie s'oppose aux intellectualisations idéologiques et formalistes. Mais c'est une telle intuition qui explique les désarticulations syntaxiques que pratique l'auteur. Il cherche avant tout un ton.

L'énoncé mallarméen ne se fonde pas sur le principe de l'agrammaticalité mais sur la mise en discours d'une grammaire poétique qui comporte ses propres lois. Mallarmé développe une conception originale qui allie une vision sensible à une saisie lucide du lexique en tant qu'ensemble structuré. On sent chez lui que le mot a une réalité organique : « se rapprochant [...] de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot représente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et dans ses consonnes, comme une ossature délicate [...] »<sup>13</sup>

La méthode picturale des impressionnistes ressemble donc aux conceptions linguistiques de Mallarmé, mais l'orientation est différente. Mallarmé ne cherche pas à saisir le moment éphémère et fugitif, il cherche l'Idée. Sa démarche ne s'apparente pas à la métonymisation, lors de laquelle on reste dans le même univers, mais à la symbolisation où l'on fait entrer deux mondes en communication. Ce n'est pas la nature naturelle qui intéresse le poète, mais une nature poétique : l'Idée de la nature.

La méthode mallarméenne ressemble aux livres magiques : il faut apprendre comment regarder pour voir une image là où les taches ne sont pas mises en désordre mais selon un ordre logique. De Mallarmé aussi on peut dire qu'il suggère le sens des objets à travers des éléments discrets qui seraient les mots. C'est la même chose dans l'impressionnisme. La seule différence réside dans l'intention symboliste qui vise à l'artificiel, c'est-à-dire à quelque chose qui soit au-delà de la nature.

En somme, la nature naturelle où l'azur est bleu devient la nature poétique où l'azur est clair et froid (métal, miroir), où l'azur ressemble aux peintures dorées et mystérieuses de Gustave Moreau, aux démons et aux sphynx de Fernand Khnopff. L'image de l'azur dans les poèmes de Mallarmé évoque l'œil surréaliste d'Odilon Redon. Enfin cette image renvoie à la poésie elle-même.

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, *Quant au livre*.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, *Les Mots anglais*.

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour  
Premier et de la neige éternelle des astres  
Jadis tu détachas les grands calices pour  
La terre jeune encore et vierge de désastres [...]

*(Les Fleurs)*

ANIKÓ ÁDÁM  
Székesfehérvár