



HAL
open science

Entre l'esthétique et l'économie politique. Les symboles chez Stéphane Mallarmé

Yangyang Du

► **To cite this version:**

Yangyang Du. Entre l'esthétique et l'économie politique. Les symboles chez Stéphane Mallarmé. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL158 . tel-04599461

HAL Id: tel-04599461

<https://theses.hal.science/tel-04599461>

Submitted on 3 Jun 2024

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III

Laboratoire de recherche CELLF 19-21

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Yangyang DU

le 08 juin 2023

Entre l'esthétique et l'économie politique. Les
Symboles chez Stéphane Mallarmé

Sous la direction de :

M. Bertrand MARCHAL – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Barbara Bohac, maîtresse de conférence, Université de Lille

M. Christophe Reffait, professeur, Université de Picardie Jules Verne

M. Henri Scepi, professeur, Université Sorbonne Nouvelle

*Le présent accouchement intellectuel est dédié
à mon accouchement biologique,
en espérant avoir laissé à mon fils
un brin d'héritage intellectuel...*

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Monsieur Marchal, qui m'a inspiré cette réflexion sur le sujet présent grâce à son séminaire « La Poésie, entre esthétique et économie politique (Mallarmé) » à l'Université Paris-Sorbonne en 2014-2015. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir laissé une certaine liberté dans la conduite de mes travaux tout en me faisant bénéficier de ses conseils avisés.

Je pense également aux participants du séminaire « Fictions et économies » de l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne (PHARE), qui ont enrichi mes connaissances sur la comparaison entre l'ordre économique et l'ordre esthétique dans l'âge classique, me faisant ainsi prendre conscience de la particularité de la théorie de Mallarmé. Je remercie également M. Christophe Reffait, qui m'a donné de précieux conseils sur les théories économiques lors de notre rendez-vous.

Je tiens à remercier tout particulièrement Paul-Antoine Martin-Savelli, mon compagnon, ancien élève à l'ENS et agrégé de lettres classiques. Il m'a accordé un soutien moral et intellectuel sans faille tout au long de cette odyssée et a relu ma thèse avec attention pendant le peu de temps de repos qui lui restait. C'est grâce à ses encouragements que même dans les jours les plus durs, la rédaction de la thèse présente ne s'est jamais arrêtée. Et notre débat autour de la décentralisation du pouvoir m'a inspiré et dirigé vers des lectures sur l'évolution des symboles dans l'époque post-moderne.

Le soutien de mes amis me fut également précieux. Au-delà d'un réconfort mental, ils ont été un accompagnement intellectuel. Plusieurs ouvrages qui figurent dans ma bibliographie sont issus de leurs recommandations ; de nombreux débats passionnants ont alimenté la thèse présente et sont même allés au-delà. Grâce à eux, mes années de thèse sont devenues un moment de bonheur, où j'ai pu m'imprégner librement et continuellement de leurs connaissances dans différents domaines.

Merci à ma mère qui m'aime tant, et merci à mon père, qui m'a rendu plus forte.

Résumé

Contre toute attente, il existe un lien fort entre l'ordre esthétique et l'ordre économique et politique, et ce, à travers l'usage des symboles. Voilà l'enseignement de Mallarmé, déguisé dans le costume du « double état de la parole ». Cet état oscille entre un état « essentiel » à l'initiative du sens symbolique, qui promeut un sens créatif et hypothétique en cherchant dans le mi-lieu du « mystère », et un état « brut ou immédiat » propre à un usage primitif et direct du symbole, reposant sur une codification sociale et commune à tous. Par l'alternance de ces deux états, Mallarmé promeut un cycle entre la fabrication du futur « crédit » via le sens symbolique, et la vulgarisation et la normalisation de celui-ci dans l'usage courant du symbole. L'ancien usage codifié du représentant est destitué par une nouvelle « Fiction » qui fait croire un nouveau sens symbolique à la « foule ». Mallarmé associe la fabrication des symboles à la fabrication de la condition de l'existence humaine. La « Fiction » symbolique étant une possibilité de l'évolution de l'être, le symbole a une valeur ontologique. Le domaine économique et politique suit le même mécanisme du « double état de la parole », car c'est par la loi des symboles qu'on organise et réagence la société moderne. La destitution continuelle de la « Fiction » ancienne par une nouvelle change la définition de l'« authenticité » : l'« authenticité » dans les symboles n'est plus une recherche de la représentation exacte, mais un rapprochement sans relâche vers un idéal hypothétique, reflétant un monde mouvant qui se redéfinit sans cesse entre une crise et une révolution. Ce mouvement est accompagné par une décentralisation du pouvoir autoritaire traditionnel au XIX^e siècle. Ces autorités qui se portent comme garantes de la validité des symboles, cèdent à la diversité de la création individuelle.

Summary

Against all expectations, a strong link exists between the esthetic order and the economic and political order, through symbols. Here are the thoughts of Mallarmé, disguised in his “double state of speech” theory. Symbols swing between an "essential" state, which promotes a creative and hypothetical symbolic meaning and "mystery", and a "rough or immediate" state specific to a primitive and direct symbol's meaning, based on a common social codification. By switching from one state to another, Mallarmé displays a cycle between the making of the future “credit” via symbolic meaning, and the vulgarization and normalization of it in the everyday use of symbols. The old and codified use of the “representative” is destituted by a new "Fiction" that makes the "crowd" believe in a new symbolic meaning. Mallarmé associates the creation of symbols with the creating of the human existence's condition. The symbolic “Fiction” being a possibility of the eventual evolution of the being, the symbol has an ontological value. The economic and political fields follow the same mechanism of the “double state of speech”, because by symbol's law modern society is organized and finetuned. The continuous destitution of the old "Fiction" by a new one changes the definition of "authenticity": "authenticity" in symbols is no longer a search for an exact representation, but a relentless approach towards a hypothetical ideal, reflecting a changing world which is constantly redefining itself through a crisis or a revolution. Along with this movement, the decentralization of the traditional authority is celebrated in the 19th century. These authorities, who act as guarantors of the validity of symbols, give away to the diversity of individual creation.

SOMMAIRE

Résumé	8
Introduction	15
Avant-propos.....	17
A. Le Symbole et les définitions des termes.....	19
B. Le Mécanisme des symboles : l'exactitude et la rigueur de l'âge classique, le rêve et l'humanité de XIX ^e siècle, la perte de l'identité et la décentralisation de l'âge contemporain	23
C. Les Études actuelles sur le symbolisme mallarméen	39
D. La Réponse de Mallarmé face aux bouleversements des symboles	50
Partie I : La Désacralisation du symbole dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : la vulgarisation, l'homogénéisation et la perte de l'« authenticité »	57
Introduction de la Première Partie.....	60
A. Les Mots, l'argent et le vote : un changement de représentation radical lors de la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	61
1) La Démocratisation des lettres : la vulgarisation des lettres et la valorisation de la participation du peuple-usager	61
2) Vers un système du « crédit » : le changement sur le fondement de la représentation monétaire	66
3) Le « Suffrage universel » : la démocratie rationnelle ou une nouvelle idolâtrie	75
B. Les Premières réflexions de Mallarmé, la « Poésie » à l'encontre de l'« Économie » : d'une représentation vulgarisée et infidèle suite à l'industrialisation des lettres vers la représentation idéale qui relie la musique et les lettres, représentant à la fois le « mystère » et le « Sens »	82
1) « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » : le « mystère » du représenté et le sens vidé des représentants.....	83
2) La « Démocratie » ou la vulgarisation des symboles, l'« aristocratie » comme un dépassement, comme une représentation plus complète.....	89
3) Rejet du « poète ouvrier » ; le mariage entre la « Musique » et la « Poésie » pour une représentation idéale : l'union entre le « mystère » et le « Sens »	95
C. Dégradation concomitante suite à la démocratisation des symboles : les crises mentales mallarméennes, les crises littéraires et sociales	103
1) L'Industrialisation de la littérature et l'économie dans la représentation littéraire	104
2) Les Crises économiques et sociales des années fin 1860 jusqu'au début 1870 : les vicissitudes de la prospérité et la précarité des régimes politiques	113

3) Les Crises mentales : l'impermanence des formes et l'inaccessibilité du « Rêve ».....	116
D. Après les crises : l'analogie établie entre la politique, l'économie et l'esthétique et la mise en question de l'authenticité.....	129
1) « Une fusion de l'art et de l'industrie » et où est le repère dans ce monde des copies : la mise en question de l'« authenticité »	129
2) De la « démocratie » à la « nature » et de la « démocratie » à l'association de l'« aristocratie »	148
3) De la « nature » à la « surnature »	161
Partie II : Théorisation de la relation entre l'esthétique et l'économie politique	196
Introduction de la seconde partie	199
A. « Double état de la parole » : fondement de tout système de représentation servi par la « Fiction ».....	202
1) Le « Double état de la parole » : deux niveaux de représentation dans le processus de la symbolisation.....	204
2) La Traduction spatiale et temporelle du « double état de la parole »	216
3) Des « Mythes » à l'« Idéal » : vers une « Fiction » mallarméenne plus humaine et hypothétique	225
4) Un symbole humain : la naissance du symbole comme la condition humaine de l'existence.....	237
B. Mise en application du « double état de parole » dans des domaines divers : la « Musique » et les « Lettres », le « Théâtre » et la « Danse », l'« Industrie » et la « Finance », la « démocratie » et l'« aristocratie »	250
1) La « Musique » et les « Lettres » : des pulsions primitives à la recreation identitaire .	256
2) De l'« être dansant » au « drame personnel »	265
3) Entre l'ordre esthétique et l'ordre économique : de la « Fiction » au « crédit »	286
4) Entre l'ordre esthétique et l'ordre politique : le règne par un « Idéal » proposé par l'homme de la « foule »	308
C. La « Fiction » : le changement radical derrière la double fonction des symboles	319
1) L'Être moulé par le symbole ou l'être qui guide le symbole : sous l'impact du chiffre	319
2) Du règne de l'autorité absolue et centralisée vers le règne du « crédit » hypothétique et décentralisé.....	326
3) La « Patrie » comme la « commune mesure » : la « Fiction » contre l'individualisme et le nihilisme.....	358

4) La Fluctuation du « crédit » comme condition humaine de l'évolution : la dévaluation et la thésaurisation au sein des mots et de la monnaie-billet	374
Partie III : La Redéfinition de l'« authenticité » au sein du système de représentation	399
Introduction de la troisième partie	402
A. L'Effet retour de l'évolution de symboles : une scission avec la réalité au profit du représenté.....	404
1) Décalage entre la capacité de représentation des symboles et le représenté cherché : l'effet retour des « axiomes » des symboles sur le sujet pensant.....	404
2) Transposition du modèle : Du « représenté dans A= représentant A » au « représenté A+ qui va au-delà du représentant A »	418
B. À la recherche de l'« authenticité » perdue : une ontologie du verbe	423
1) Le Repère du symbole ou l'être impersonnel.....	423
2) Du modèle « l'authenticité cosmos = symbole = être », au modèle « l'authenticité être = symbole = la réalité esthétique et sociale »	434
3) La « Vérité » et la « Fiction » : notions non contradictoires	446
4) La « Vérité » basée sur l'hypothèse.....	455
5) La « Fausseté » et la « vérité » : la loi des symboles qui dicte l'être ou l'être qui prévoit une nouvelle loi des symboles.....	463
C. La Mise en application de l'« authenticité » : moteur de l'innovation	478
1) « Loi », « Foi » et « Soi », illustrés par le poème en prose « Confrontation »	478
2) Proposition du « Fonds Littéraire » : la « Loi » comme le terrain de la recreation de « foi » et de « soi »	497
3) Les « Lectures » et la création du « Livre ».....	529
4) L'« Interrègne pour le poète » : de la croyance en absolu vers la confiance mutuelle	535
Conclusion.....	551
Bibliographie	563
A. Livres	564
B. Articles	581
C. Autres.....	590
Annexe.....	592
Index.....	618

Introduction

Avant-propos

« Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique »¹ déclare étrangement Mallarmé. Cette vision étonnante, sortant de la bouche d'un ancien parnassien ayant longtemps souffert de la pauvreté, est pourtant dite et redite dans les œuvres mallarméennes, au point de devenir finalement une théorie mûre vers la fin de sa vie. En 1895, dans sa conférence à Cambridge, le poète définit « l'Économie politique » comme la « contrepartie sociale » du « *Music and Letters* »². Il précise que « la vérité si on s'ingénie aux tracés, ordonne *Industrie aboutissant à Finance*, comme *Musique à Lettres*, pour circonscrire un domaine de *Fiction*, parfait terme compréhensif. »³ Comment décrypte-on ces déclarations sibyllines ?

Deux questions essentielles apparaissent dès qu'on essaie de les aborder. Tout d'abord, dans quelle mesure la « Musique » et les « Lettres » peuvent-elles être comparées à l'« Industrie » et la « Finance », étant donné que chaque élément appartient à des domaines distincts ? Deuxièmement, comment ces parallèles sont-ils susceptibles de permettre d'accéder à une sorte de « vérité » tout en admettant l'existence dans le symbole d'« un domaine de Fiction » ?

Ce qui manque entre ces notions distantes ou contradictoires est un lien, un lien qui permet d'offrir une nouvelle vision sur leur relation. Et ce lien-là, Mallarmé le trouve dans le *symbole*. En Grèce, le « *symbolon* » est, à l'origine, le tesson de poterie brisée en deux morceaux qu'on donne à deux ambassadeurs de cités alliées. L'étymologie du terme « symbole » vient de *σύμβολον*, dérivé du verbe *συμβάλλεσθαι* qui signifie « relier », « comparer ». Les symboles respectifs du domaine esthétique, économique et politique – les mots, les monnaies, les votes, etc. – peuvent avoir des caractères en commun en tant que symbole, qui leur permettent de déclencher des phénomènes semblables dans leur domaine respectif.

Pour Mallarmé, les deux caractères communs aux symboles constituent la volonté constante de la fabrication de la « Fiction » et celle de suivre la « vérité » : en voulant représenter une réalité que les symboles ne peuvent pas totalement remplacer, toutes sortes de symboles, comme les mots, les monnaies et les votes, façonnent naturellement une « Fiction » tout en cherchant à s'approcher de la « vérité ». Autrement dit, par leur nature, les symboles créent inévitablement un lien entre la « Fiction » et la « vérité ».

Ainsi, les réponses à ces deux questions, qui introduisent respectivement la deuxième et la troisième partie de la thèse présente, apportent non seulement une meilleure appréhension

¹MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, (Bibliothèque de la Pléiade), t. II, p. 78.

²*Ibid.* Souligné par Mallarmé.

³*Ibid.* Souligné par nous.

thématique liée à ces mots clés (« Musique », « Lettres », « Industrie », « Finance », « Fiction » et « vérité », etc.), illustrant leur relation entre eux, mais avant tout une base commune des symboles et un mécanisme semblable des systèmes de représentation.

Les comparaisons interdisciplinaires de Mallarmé deviennent légitimes et les analogies s'élargissent dans le domaine politique. Les deux faces de la monnaie peuvent être associées à deux régimes politiques, la « démocratie » et l'« aristocratie », car on voit deux effets semblables dans la fabrication de la monnaie tout comme dans la mise en place des représentations politiques.

Aristocratie, il faut reprendre ce terme — moi d'abord, qui, plutôt, le veux éclairer — en face de l'autre vagi de démocratie : réciprocité d'états indispensable au conflit, national, par quoi quelque chose tient debout, ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut.

La pièce de monnaie, exhumée aux arènes, présente, face, une figure sereine et, pile, le chiffre brutal universel⁴.

Mais comment relier une représentation aristocratique et une « face » symbolique de la monnaie ? Et quel est le lien exact entre l'encadrement de la « démocratie » et la représentation directe du « chiffre brutal » universel ? Et pour les autres domaines esthétiques, la « Musique », les « Lettres », la « danse », le « drame », la « Prose », la « Poésie », comment Mallarmé décrypte les lois de symboles respectifs et établit des analogies avec des domaines socio-économiques ?

Pour répondre à ces questions, Mallarmé va devoir établir une base sur laquelle les systèmes de représentation sont tous configurés. Ce mécanisme est nommé le « double état de la parole » par Mallarmé. D'une part, la représentation peut rester dans un état « brut ou immédiat », qui promeut une traduction immédiate et spontanée des symboles, afin qu'ils s'adressent au mieux à la « foule » et accélèrent l'échange et la communication. L'usage des symboles dans l'état « brut ou immédiat » reprend les normes existantes, et est caractérisé par un emploi souvent répétitif, simplifié et instinctif.

D'autre part, le poète distingue un autre usage du symbole qu'est l'état « essentiel », qui favorise un caractère créatif des symboles. En faisant recours à l'état « essentiel », on réalise une symbolisation, qui tente d'aller au-delà des sens conventionnels accordés. Cela sollicite une réflexion plus minutieuse avant d'aboutir sur le potentiel sens du symbole ; on s'efforce de lutter contre un automatisme systématique créé par les normes existantes, et on s'évertue à

⁴*Ibid.*, p. 267.

créer par un nouvel agencement des symboles un représenté inédit. L'intervention de la « Fiction » est nécessaire ici, afin de créer un nouveau sens, une nouvelle piste de pensée, un nouvel idéal commun en renouvelant la loi et le mécanisme des symboles. De la codification normative, on passe à une création continue et on retrouve de nouveau dans la loi raide et automatique des symboles un aspect humain, qui est rêveur, mouvant, et sentimental.

D'un code chiffré à une « Fiction » symbolique, le poète s'efforce de montrer la plasticité des représentants de divers domaines, de questionner les normes des symboles et de concevoir, à partir de là, la malléabilité des systèmes de représentation. Toutefois, quelle est la légitimité de la théorie du « double état de la parole » ? Si l'état « essentiel » est assuré par une « Fiction », comment assure-t-on que les symboles sont susceptibles de représenter une « vérité » ? Et de quelle manière cette séparation du « double état de parole » peut inspirer le poète dans la mise en application des systèmes de représentation ?

A. Le Symbole et les définitions des termes

Tout renouvellement de la théorie du symbole apporte inévitablement la redéfinition du symbole. Par nature, le « symbole » dépasse le schéma dichotomique du signifié et signifiant de Saussure, dans la mesure où la définition du signifié, le sens symbolique dans le cas précis, devient ambiguë et problématique. Certes, le déplacement du sens est sous-entendu dans le sens symbolique, mais est-ce qu'il s'agit d'un déplacement vers un sens précis, conventionnel et métaphorique que les usagers acceptent ou bien d'un sens contingent qui va au-delà du consensus et qui déplace jusqu'à un autre domaine ou une autre dimension ? Les diverses théories des symboles, empreintes des mentalités de différents siècles, apportent chacune sa réponse à cette question.

Dans l'âge classique, on voit le symbole plutôt comme une figure de rhétorique, et considère son déplacement avant tout comme le glissement du sens. Ainsi, le mot « symbole » chez Rousseau est souvent employé dans un registre explicatif : « Le laitage et le sucre sont un des goûts naturels du sexe, et comme le symbole de l'innocence et de la douceur qui font son plus aimable ornement. »⁵ Lorsque Patrice Canivez parle du « symbolisme du pouvoir » chez Rousseau, il définit le symbole chez Rousseau comme une communication du sens au peuple

⁵ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes : Avec des notes historiques*, Paris, Lefèvre, 1839, vol. II/VIII., p. 408.

pour une interprétation de la « langue du geste » et « celle de la voix »⁶. Il s'agit de définir précisément le sens figuré du symbole et de le communiquer et l'expliquer clairement au peuple, au lieu de promouvoir une « conviction » :

Le symbole, chez Rousseau, est un acte de communication qui donne à penser en donnant à voir. Il agit sur l'interlocuteur de deux façons différentes qui peuvent être complémentaires. D'une part, il donne à la communication un maximum de force en condensant la signification dans un geste, une chose ou une image. D'autre part, il crée chez l'interlocuteur la disposition d'esprit adéquate pour comprendre et accepter le discours qui lui est adressé. Le point commun à ces deux modalités du symbole comme acte, c'est qu'elles relèvent de la persuasion plutôt que de la conviction, de la force de l'expression plutôt que de l'argumentation⁷.

Cependant, le sens symbolique peut être également employé pour saisir l'insaisissable et exerce un déplacement dans une dimension radicalement différente. C'est la situation de la tradition chrétienne par exemple, qui voit une transcendance divine derrière les Saintes Écritures. Une nette résurrection de cette tradition est constatée au XIX^e siècle. À titre d'exemple, dans les *Contemplations*, Hugo interpelle sans cesse une dimension mythique à travers le « cygne » (signe)⁸. C'est également le cas de Baudelaire qui voit des « Correspondances » entre les symboles et la « Nature »⁹. Le déplacement du symbole à un domaine métaphysique élargit clairement la fonction du symbole : d'une simple connotation, on passe à un domaine ésotérique et indéfinissable.

L'originalité de Mallarmé dans ses réflexions à travers le symbole consiste en une conciliation de ces deux effets : avec l'établissement de sa théorie du « double état de la parole », le sens d'un symbole n'est ni totalement dans un domaine mythique et pluridimensionnel ni dans un sens figé et conventionnel : il désigne maintenant une constante alternance entre les deux états. Il s'agit à la fois de saisir un code commun, concret et fonctionnel et de toucher un nouveau rêve innovant, risqué et pluridimensionnel. Ainsi lorsque Mallarmé tente de définir le terme « symbole », il ne s'agit pas d'un état fini du symbole après sa nomination ou le déplacement du sens suggéré vers un domaine du « mystère », mais d'un glissement continu d'un état vers un autre.

⁶CANIVEZ Patrice, « Jean-Jacques Rousseau et le symbolisme du pouvoir » dans *Représenter le pouvoir. Images du pouvoir dans la littérature et les arts*, Bruxelles, Peter Lang, « Comparatisme et Société », 2014, p. 409-421., p. 410.

⁷*Ibid.*, p. 409.

⁸HUGO Victor, *Les Contemplations*, s.l., Larpin et Coendoz, 1856., p. 14.

⁹BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard., Paris, s.n., « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. I/II., p. 11. « La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles ;/L'homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l'observent avec des regards familiers. »

Ainsi sa théorie symbolique est à la fois composée d'une symbolisation, qui transmet un « objet » à un domaine du « mystère » – un « état d'âme » – par une imagination active, et d'une déconstruction du symbole existant et codifié, afin d'y déchiffrer un « état d'âme » initial, retraçant ainsi le processus inverse de la codification. Le « double état de la parole » désigne précisément un glissement continu et circulaire entre l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » : le premier désigne l'état où le symbole est codifié et simplifié, devenant une pure convention afin d'accélérer sa circulation, pendant que le deuxième désigne l'état où le symbole est recréé et réimaginé, touchant un domaine du « mystère » en étendant son sens symbolique. La proposition de la théorie du « double état de la parole » signale son éloignement avec les « Parnassiens ».

Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹⁰

Partons de la définition commune avant d'aller plus avant dans l'analyse du symbole. On suit la définition de Mallarmé du « symbole », tout en l'élargissant dans les domaines socio-économiques :

- Le mot « signe » est dans son sens linguistique ce qui désigne surtout les mots ou les symboles poétiques auxquels on accorde un sens précis.
- Le mot « signifié » désigne le sens commun qu'on accorde aux signes par convention. Et le terme « signifiant » désigne sa forme concrète et perceptible.
- Le terme « symbolique » traduit la transcendance immanente que Mallarmé cherche à représenter, à savoir l'état d'âme de l'homme universel et impersonnel, qui s'enracine dans le rêve et dans l'inconscient.
- Le terme « symbole » regroupe toutes sortes de petites entités matérielles, le vote, la monnaie ou les mots, etc., dans leurs systèmes de représentation respectives. Il peut porter en lui-même à la fois un sens conventionnel et le sens symbolique.
- Le terme « symbolisation » désigne le processus où on donne un sens symbolique à un symbole existant.
- Le « représentant » désigne la forme concrète des signes et des symboles.

¹⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 700.

- Le « représenté » comprend le signifié et le sens symbolique du terme.

Un autre terme à clarifier est l'« économie politique ». Tout comme la définition du terme que Rousseau donne dans le « Discours sur l'économie politique », au XVIII^e siècle et XIX^e siècle, l'économie et le politique ne sont pas encore deux domaines complètement séparés. Ce qui est au cœur de l'économie, est le *nomos*, la loi applicable à l'organisation sociale.

ÉCONOMIE POLITIQUE (1755) ÉCONOMIE ou Économie (Morale et Politique) ce mot vient de *oikos*, maison, et de *nomos*, loi, et ne signifie originairement que le sage et légitime gouvernement de la maison, pour le bien commun de toute la famille. Le sens de ce terme a été dans la suite étendu au gouvernement de la grande famille, qui est l'État. Pour distinguer ces deux acceptions, on l'appelle dans ce dernier cas, économie générale, ou politique ; et dans l'autre cas, économie domestique, ou particulière.¹¹

Lorsque Mallarmé parle d'économie, il n'entend pas le sens actuel de gestion du capital, mais avant et surtout un art de gérer en général. Plus particulièrement, Mallarmé associe la maison avec l'État, et aussi avec un espace intérieur et psychologique ; il relie par conséquent une gestion de l'*ego* intérieur et impersonnel à la gestion sociale¹². De cette manière, Mallarmé accorde un nouveau sens à l'économie qui passe d'un *ego* impersonnel à la *nomos* générale, qui gère tous les systèmes de représentations, qu'ils soient esthétiques, économiques ou sociaux.

¹¹ROUSSEAU Jean-Jacques, « Discours sur l'économie politique » dans *Œuvres complètes : Du Contrat social - Écrits politiques*, Gallimard., Paris, s.n., « bibliothèque de la pléiade », 1964, vol. 3/5.

¹²L'*oikonomia*, soit économie, est étymologiquement l'ordonnement de la maison, rôle pour les femmes à l'antiquité. La notion d'économie va être ensuite transposée au monde social tenu par les hommes, étant donné qu'avec la renaissance, l'homme compose un corps social qui doit être ordonné pour le bien de tous.

B. Le Mécanisme des symboles : l'exactitude et la rigueur de l'âge classique, le rêve et l'humanité du XIX^e siècle, la perte de l'identité et la décentralisation de l'âge contemporain

La compréhension de la théorie symbolique de Mallarmé doit être incarnée dans son contexte historique. Le « double état de la parole » de Mallarmé s'enracine dans un changement épistémologique de son époque. Le XIX^e siècle a connu un profond bouleversement dans ses modes de représentation, que ce soit dans le domaine littéraire avec l'avènement du symbolisme et le sens caché des mots, dans le domaine économique avec la monnaie virtualisée et le système de crédit, ou dans le domaine politique avec la démocratie et le vote.

Mallarmé vit ce bouleversement dans son apprentissage d'artiste, de travailleur et de citoyen : l'usage des mots, le pouvoir de la monnaie, et la démocratisation du vote marque une rupture avec l'âge classique, car ces phénomènes incarnent un rêve ou une idée humaine. L'usage des symboles du XVII^e et XVIII^e siècle reposait sur la transparence, l'immédiateté, la clarté et l'exactitude. On refuse l'abus des mots dans tous les sens ambigus, comme on refuse toute manipulation sur les symboles. La lutte contre l'obscurantisme passe par la mise en doute de l'usage des symboles : en questionnant les symboles, l'homme de l'âge classique tente de défier toutes les autorités anciennes.

Commençons par le langage. Les philosophes des Lumières sont les premiers à exercer un travail critique du langage, dans le sens où toute ambiguïté est supprimée. Les mots sont une valeur sûre : ils doivent être précis et traduire le sens de manière immédiate, vraie et sans ambages. Les mots sont aux bornes des frontières de la pensée.

« L'abus des mots », l'expression proposée par le grammairien-patriote Urbain Domergue en 1791¹³, devient ensuite le terrain commun des Lumières. Locke dans *l'Essai philosophique concernant l'entendement humain* dévoile l'imperfection dans la traduction des mots et souligne le danger de la manipulation des mots, avec des définitions vagues et déplacées, qui empêchent de connaître la réalité représentée. La « vérité » de l'usage n'est plus forcément la « vérité » des choses.

Rousseau dénonce dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* la fausseté des termes comme « bien public », « patrie », « citoyen », etc., qui ne sont que des instruments pour voiler l'installation de l'inégalité sociale et l'asservissement du peuple. « Toujours ces noms spécieux

¹³Urbain Domergue propose « l'abus des mots qui nous trompe sur les choses ». RICKEN Ulrich, « Réflexions du XVIII^e siècle sur « l'abus des mots » », *Mots. Les langages du politique*, n° 4, 1982, pp. 29-45.

de justice et de subordination serviront d'instruments à la violence et d'armes à l'iniquité », signale-t-il¹⁴. Pour lui, l'état d'enfant semble idéal, car l'enfant ne croit pas encore aux signes. Diderot reproche au *Dictionnaire des synonymes* de Girard de rassembler dans l'article « bassesse » les préjugés moraux de l'image de la classe défavorisée, ainsi que la connotation négative du « peuple », où s'incarne une oppression sociale. La langue idéale est pour lui une communication transparente, exacte et intelligible à tout le monde. Foucault qualifie ainsi la recherche des hommes de l'âge classique :

La grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage, soit par un système totalement arbitraire, mais exactement réfléchi (une langue universelle), soit par un langage si naturel qu'il traduirait la pensée comme le visage quand il exprime une passion (une langue fictionnelle).¹⁵

Cette mentalité n'est pas limitée qu'aux mots, elle entrecroise et impacte le domaine économique. Élise Pavy-Guilbert et Camille Noûs comparent l'usage de la langue et celui de la monnaie du XVIII^e siècle et tiennent des propos semblables dans l'article « La Langue comme monnaie au 18^e siècle »¹⁶. Elles montrent comment les revendications liées au langage, à savoir vouloir une communication transparente, immédiate, universelle, rapprochent le langage davantage de l'usage de la monnaie : « Progressivement, le 18^e siècle se penche non sur la richesse ou la pauvreté, mais sur la justesse de la langue, comme s'il s'agissait de la soumettre au juste prix, comme si la langue était prise dans les intérêts de l'économie. »¹⁷ De nombreux exemples sont pris pour prouver que le *logos* rêvé par les intellectuels de l'âge classique – ce que les auteures appellent l'« ulogie » (*logos* utopique) – se veut avoir une valeur sûre et être une vérité exacte et transparente : Cyrano de Bergerac imagine une monnaie en lune faite avec le poème, dont la valeur esthétique devient la valeur économique ; Leibniz tente de traduire le savoir humain en chiffre pour l'échanger ; Swift rêve même de destituer les mots, en les remplaçant directement par les choses mêmes¹⁸.

Les expressions courantes sur le thème de la monnaie apparaissent massivement aux XVII^e et XVIII^e siècles : « être né avec une cuillère d'argent dans la bouche », « jeter de l'argent par la fenêtre », « valoir son pesant d'or », etc. Elles relient souvent la monnaie et les mots et

¹⁴ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes : Avec des notes historiques*, Paris, Lefèvre, 1859, vol. III/VIII., p. 270.

¹⁵FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Collection Tel », 2010., p. 133.

¹⁶PAVY-GUILBERT Élise et NOÛS Camille, « La Langue comme monnaie au 18^e siècle », dans *Le XVIII^e siècle*, Paris, 2020, pp. 379-395. On rejoint certain texte choisi dans l'Annexe 1.

¹⁷*Ibid.*, p. 388.

¹⁸*Ibid.*, p. 392-393.

insinuent souvent le caractère manipulable et mensonger des deux : « se payer de mots », « payer en monnaie de singe »¹⁹, « c'est monnaie courante »²⁰, « je vous en donne / fiche / fous mon billet », etc. Derrière ces expressions, se cache une critique implicite envers le « crédit ». On refuse d'être dupe des mots, tout comme on ne veut plus être dupe des « monnaies de singe ». Qu'est-ce qui garantit la valeur des mots et des monnaies ? Un dogme social ou politique, le culte d'une personnalité, un gouvernement, des promesses dans les relations sociales ?

La première émission de monnaie-billet en France par Law provoque une mise en cause de la valeur de la monnaie, voire de l'autorité économique d'un État. En effet, pour résoudre le problème de surendettement des états, l'Écossais John Law propose un système monétaire alternatif : il faut créer une banque privée, la Banque générale, qui doit émettre du papier-monnaie contre de l'or en France et qui prête à l'État le métal en question. Le billet, qui était à l'origine le certificat de dépôt, est autorisé ensuite à être reçu en paiement des impôts et à circuler ainsi dans le marché. Or, le papier, à qui est donnée la prétention d'avoir une valeur similaire à l'or, donne une vision fictive de la transaction économique, si bien qu'à force d'usage, le représentant A presque infini (le billet) peut ne plus correspondre au représenté A (l'or) qui est limité. Et payer en billet, si la valeur se distingue de celle de l'or, n'est-ce pas payer en « monnaie de singe » ? Plus de billets ont été imprimés que le dépôt réel de l'or et de l'argent, au point de causer la plus grande banqueroute du XVIII^e siècle.

Pour assurer la capacité de remboursement et d'entrées continues de l'or, Law mise sur l'investissement colonial dont les gains « faciles » garantissent la conversion en valeur de ses billets. À l'exemple de la Compagnie des Indes orientales, il crée la Compagnie d'Occident (avec le rachat de la Compagnie du Mississippi) et se plonge dans l'exploitation de la Louisiane, où il obtient le monopole commercial. Via une annualité élevée (7.5%), John Law acquiert rapidement un capital important, à hauteur de 100 millions de livres. Toutefois, au lieu d'être un « pays de cocagne », comme le décrit la propagande de Law, la Louisiane reste très différente de l'Inde : c'est un désert forestier et relativement moins rentable que les épices et les denrées orientales.

¹⁹« Payer en monnaie de singe » concerne à l'origine un paiement de taxe installé par Saint-Louis au VIII^e siècle, pour tout emprunt du pont qui relie à Paris l'île de la Cité à la rue Saint-Jacques. Une seule exception est accordée au forain ou au bateleur, qui eux en guise de paiement, peut payer avec le spectacle de leurs animaux (d'où vient le mot singe).

²⁰L'expression vient de Diderot, qui emploie le mot « courant » au sens physique « qui court » et, par métonymie, « monnaie courante ».

Vers la fin de 1718, la Banque générale devient la Banque royale – la valeur des billets est dorénavant une garantie par l'État – et en 1719, elle a le monopole d'émission des billets. Entretemps, la société de Law absorbe d'autres compagnies coloniales (la Compagnie de la Chine, la Compagnie française des Indes orientales, etc.) et devient la Compagnie perpétuelle des Indes.

Toutefois, le règlement en billets de banque crée une inflation importante et baisse la valeur des billets. Avec l'appui du pouvoir royal, pour réduire l'usage de l'or, Law limite la thésaurisation traditionnelle de l'or à 500 livres de métaux précieux par foyer et des dénonciateurs sont récompensés pour renforcer la supervision. Il suspend, à partir du 11 mars 1720, la valeur libératoire de l'or et contrôle l'opinion publique en déportant les opposants – nommés par lui les « semeurs de bruits » – aux colonies. Ces initiatives autoritaires génèrent des troubles populaires et accentuent la méfiance vis-à-vis du système monétaire.

L'incohérence de la valeur réelle et de la valeur nominale de la monnaie billet montre une impuissance de la garantie monétaire de la valeur, même si cette garantie est royale. Lorsque la Banque générale devient la Banque royale le 1^{er} janvier 1719, les billets de banques sont désormais garantis par le roi. L'approvisionnement illimité des billets semble être une solution pour sauver les finances d'un État fatigué par les décennies de guerres menées par Louis XIV, mais malheureusement, le crédit royal n'est pas suffisant pour rassurer le peuple sur les ressources en or. Ce dernier n'est pas encore prêt à accepter une monnaie-billet qui comporte en elle une grande « Fiction » et qui repose sur une promesse de pouvoir l'échanger en or.

La désillusion de « l'Eldorado de la Louisiane » s'ensuit : la spéculation s'empare sur la vente de terrains de la Compagnie à la Louisiane où plus la valeur est forte, plus les lots sont petits. En 1720, d'importants investisseurs, le prince de Conti et le duc de Bourbon par exemple, retirent leurs actions du marché, après avoir tiré artificiellement le cours des actions à la hausse. Dès le 24 mars, des rumeurs d'une banqueroute du système circulent dans le pays entier. Le système s'effondre totalement et Law s'enfuit à l'étranger²¹.

En Angleterre, la Compagnie des mers du Sud génère une pareille spéculation. En 1711, après la chute du gouvernement Whig, les Tories s'engagent dans la voie promue par John Law et font peu après banqueroute²².

²¹Voir l'Annexe 2, les illustrations des tableaux des époques sur la méfiance et la colère contre le système de Law.

²²Voir WEBER Max, *Histoire économique: esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, Paris, Gallimard, 2004., p. 306-308.

Après la déconfiture du système de John Law en 1720, les tentatives de virtualiser la valeur d'un bien ont échoué à plusieurs reprises, notamment avec les désastres des « assignats » pendant la Révolution française. Lors de la Révolution française, la monnaie fiduciaire réapparaît et circule massivement sous la forme d'« assignat », le titre d'emprunt émis par le Trésor. Proposé à l'ouverture des états généraux, le système d'assignat est considéré comme une des solutions essentielles pour résoudre le problème intenable des dettes de l'État. L'Assemblée nationale décide de confisquer tous les biens du clergé et de rembourser l'intérêt de l'assignat par le gain de la vente des biens confisqués. Le système permet une récolte importante de revenu public : grâce aux assignats, le papier-monnaie cesse d'être un produit d'investissement à taux d'intérêt et devient pratiquement un billet de banque à cours forcé. Par la suite, l'inflation s'accélère, due à la méfiance vis-à-vis d'une prolifération des assignats, plus qu'au fait de les imprimer. Comme le déclare Georges Lefebvre :

L'assignat-monnaie, permit à tout le monde d'en acquérir ; on en acheta même pour s'en débarrasser, et sa dépréciation favorisa les acquisitions des moins fortunés en même temps que celles des spéculateurs. On pourrait dire que l'opération devait réussir d'autant mieux à cet égard qu'elle échouerait plus complètement au point de vue financier.²³

Tout comme pour le système de Law, la valeur de l'assignat s'effondre. En juin 1796, l'écu d'or de 24 livres fut coté en assignats 585 livres le 7, 1000 livres le 13, et 450 le 16. En octobre de la même année, 2000 livres le 26, 3450 livres le 30, et 2450 le 31²⁴. Après l'effondrement des assignats, en 1796, le mandat-territorial prend la place de celui-ci et devient la nouvelle monnaie-billet. Toutefois, très rapidement, il connaît la même destinée que son prédécesseur²⁵.

L'âge classique, marqué par ces tests économiques de monnaie-billet, a cette ambiguïté d'à la fois mettre en cause les anciennes autorités, prémisse de la révolution française, et de démentir toute valeur fictive ou manipulation derrière des symboles : aucune « Fiction » n'est possible. La grande lutte des Lumières repose sur la promotion du rationalisme humain contre l'obscurantisme politique et religieux des deux premiers états (noblesse et clergé). L'émanation divine de l'absolu n'a de sens que si elle reste accessible pour tous : la connaissance doit être donnée à tous de manière transparente et claire.

²³LEFEBVRE Georges, *La Révolution française*, Presses universitaires de France, 1963., p. 179.

²⁴VILAR Pierre, *A History of Gold and Money*, London, 1976, p. 306.

²⁵L'émission de billets essuya de nombreux échecs en France comme en Angleterre : l'émission de monnaie, cette symbolisation de la richesse, peut avoir un effet direct sur l'économie. De nombreuses théories des monnaies conscientes émergent, comme *Currency Principal* de Ricardo qui conclut qu'une émission trop importante des billets réduit leur valeur et provoquera une inflation.

Sous cette perspective, les classes privilégiées peuvent de moins en moins prétendre détenir une autorité absolue et totalitaire dans la mesure où l'idée de l'égalité et de la liberté est de plus en plus répandue. Le peuple a besoin d'une justification explicite et convaincante pour confirmer ce en quoi il croit ou non. La validité du système de Law requiert une croyance du peuple, qui peut chavirer dans ce contexte de mise en doute. Aux yeux des Lumières, seule la transparence des symboles permet de donner accès à un plus grand public au sens sous-entendu, et la maîtrise parfaite des symboles leur permet d'avoir une égalité possible avec les classes privilégiées, détentrices des codes linguistiques. C'est le cas, par exemple, de la contestation des règles de votes dans les États généraux de 1789 par le tiers état, prémisse de la Révolution française. Selon le tiers état, l'élection doit être faite selon le nombre et non l'importance, ce qui annonce le suffrage universel.

Au lieu d'un vote par ordre d'importance, qui donne l'ascendance du clergé ou de la noblesse (2 votes) sur le tiers état (1 vote), le Parlement de Paris décide d'emprunter la réforme de 1614, pour doubler le nombre des membres du tiers état, et ses doléances évoquent un vote par tête seul, s'assurant ainsi la victoire du nombre. La question sous-jacente au vote et à la revendication de l'égalité peut être appliquée au symbole : le symbole doit être compris de tous car tous en ont choisi le sens. Le consensus du peuple autour du sens du symbole « vote » garantit le pouvoir du peuple même.

Le XIX^e siècle est le droit héritier de l'esprit des Lumières. Les symboles étant démocratisés, le peuple en a un accès plus facile et peut participer davantage à leur évolution de sens. Toutefois, cet héritage génère d'autres problématiques. Premièrement, les symboles transparents et codifiés laissent *peu de mesure au subjectif, au rêve ou à l'hypothèse*. Cela conduit à un paradoxe : même si les symboles représentent une forme de vérité rationnelle, cette vérité est peu sensible, elle n'encourage pas l'imagination propre à l'art et à la poésie.

Deuxièmement, la démocratisation des symboles mène à *la vulgarisation des sens*, dans la mesure où la transparence des symboles signifie la simplification de leur représentation pour faciliter l'échange. Leur usage en devient plus conventionnel, rigide et répétitif.

Troisièmement, les symboles et leur loi sont traditionnellement décidés et réclamés par une autorité centrale. Suite à la lutte des Lumières face à une autorité centrale ; le XIX^e siècle est caractérisé par *une crise répétée de l'autorité centrale*. L'instabilité politique, religieuse ou économique, voulue par la succession des régimes et de leur représentation (Terreur, démocratie, empire, royauté constitutionnelle, royauté absolue, etc.) ne garantit aucunement la validité des systèmes de représentations, et donc des symboles eux-mêmes. Malgré leur rationalité, et la vulgarisation de leur sens, ces jeux de langage varient au gré des mouvements

sociaux, promeuvent une forme de manipulation ou de fraude, ce qui génère d'autant plus une méfiance vis-à-vis d'eux.

À travers ces bouleversements sociétaux, Mallarmé s'efforce de rétablir dans les symboles, par rapport à l'abstraction et la rationalité de l'âge classique, tous les sentiments humains, ambigus et indéfinissables. Il prend l'être, la seule référence accessible, comme le repère des symboles, mais au lieu de souligner la partie rationnelle de l'être, il met en valeur tous les sentiments énigmatiques qu'un être peut ressentir. Mallarmé envisage que la fabrication du pouvoir est basée sur une « Fiction » voulue par la collectivité. Les symboles, qu'ils soient des mots, des monnaies ou des votes, sont les gardiens et les véhicules mêmes du pouvoir : ils traduisent et transmettent la volonté du pouvoir en se reposant sur la « Fiction » collective, qui représente seule la garantie de leur validité. Incarner la « Fiction » dans le symbole signifie que celui-là n'est plus seulement la fabrication de la raison, mais il est fait aussi d'irrationalité, d'adoration et de rêverie. Dès lors, l'exactitude cède à l'ambiguïté, la rationalité se mélange avec le rêve, la transparence est destituée par le nouveau « Mystère », un mystère humain et inépuisable car mouvant et évolutif.

L'intérêt que Mallarmé porte aux symboles ne peut pas se détacher des influences de ses contemporains. L'emploi massif des symboles est remarquable dans le courant du romantisme, qui encourage les rêves et les nouvelles idéologies en reposant sur une imagination associative, libre et fantastique. Les parnassiens, qui prônent la recherche d'une forme parfaite, promettent également le culte des symboles. « Sculpte, lime, cisèle ; que ton rêve flottant se scelle / dans le bloc résistant ! » revendique ainsi Théophile Gautier dans le poème « L'Art »²⁶. En sculptant une forme parfaite, les parnassiens ne composent plus le symbole par un épanchement personnel, mais sur une base impersonnelle. Pionnier du symbolisme, Mallarmé prolonge la fantaisie du romantisme et continue à ciseler le fondement impersonnel des parnassiens.

Toutefois, il apporte une théorie audacieuse et complète du symbole avec un nouveau regard. La démarche, qui renouvelle sans cesse la « Fiction » derrière les symboles, est bien nécessaire, dans la mesure où elle empêche la pétrification des usages des symboles. Par le renouvellement des véhicules de pensée, on renouvelle la portée intelligible de la pensée humaine. La vulgarisation de l'usage des symboles n'est dans ce cas-là plus un élément aussi dérangeant, car à chaque déclin des symboles qui va vers une normalisation, une nouvelle revivification avec l'incarnation d'une « Fiction » originale accueille la renaissance des symboles et de leurs

²⁶GAUTIER Théophile, *Émaux et camées*, Gallimard., s.l., s.n., 1981., p. 150.

nouveaux sens. La vulgarisation est ainsi vue comme un flétrissement naturel, qui prépare un terrain fertile avant un nouvel épanouissement prochain.

L'alternance du « double état de la parole » compose précisément le cercle de la renaissance du sens, encourageant le sujet pensant à se dépasser sans cesse, en redéfinissant continuellement les symboles et leurs lois. De cette manière, le poète tente de sauver les symboles d'un usage répétitif, normatif et dogmatique, et y fait apparaître un être vivant, mobile, rêveur. Le renouvellement du sens symbolique est ainsi au fond le renouvellement de l'identité du sujet pensant, qui devient à la fois le « mystère » et le connaissable.

Un autre résultat du « double état de la parole » qui encourage le renouvellement continu des « Fictions », incarnées dans les symboles, est la faiblesse du pouvoir centralisé par rapport aux forces individuelles, institutionnelles ou idéologiques de la « Fiction ». La diversité des puissances, fabriquées par la « Fiction », emmène à deux résultats importants : 1) la « vérité » devient de plus en plus difficile à saisir, du fait que les divers pouvoirs, façonnés par différentes « Fictions », prétendent être le seul détenteur de la vérité ; 2) la décentralisation du pouvoir interrompt sa totalisation : un système centralisé et autoritaire fonctionne toujours, mais il est menacé désormais par d'autres modèles. Ces derniers pourraient se débarrasser d'un caractère imposant et autoritaire et reposer davantage sur les mouvements de la « foule ».

La variété des pouvoirs génère au XIX^e siècle des « vérités » parfois inédites, parfois contradictoires. La « vérité » est dès lors non une monnaie frappée, telle qu'elle est, prête à être échangée et encaissée, mais un métal à fondre, à façonner et à forger. C'est ensuite à la « foule » à participer à sa validité, à réfléchir sur le choix des symboles fiables, et à choisir une « vérité » qui lui semble valable, tout en anticipant une potentielle faillite ou banqueroute de celle-ci. Les symboles, qui ne sont plus transparents, ne donnent plus directement accès à la « vérité » : ils laissent entrevoir, pressentir ou imaginer la « vérité », sans donner un aspect complet de celle-ci. La « foule » doit s'habituer aux voiles fictifs des symboles, les utiliser avec les voiles, les interpréter non seulement avec les sens apparents, mais aussi avec les sens cachés.

Les vérités, une fois endossées des différentes « Fictions » derrière divers symboles, reposent désormais sur des bases hypothétiques. La façon de juger la validité des « Fictions » devient problématique. Ce que Mallarmé trouve comme seule référence fiable et durable dans une époque où les idéaux et les utopies inondent les esprits, est l'être. Le repère de l'être impersonnel que Mallarmé tente d'identifier derrière la notion de « vérité » rend celle-ci d'autant plus variable, car elle peut être changeante et se développer à tout moment où l'être évolue. Les symboles deviennent par ce phénomène même vivant.

En un mot, Mallarmé tente de sauver le symbole qui a tendance à être de plus en plus abstrait et normatif suite à sa démocratisation. Au lieu de fixer les yeux sur les représentants, le poète insiste pour porter l'attention sur son représenté même, l'être, qui est l'origine et le référent des symboles. Il s'agit de réintégrer l'être dans les symboles, et de rendre les symboles plus rêveurs, sentimentaux, souples, et changeables. Par la recreation incessante, les anciennes autorités centrales qui émettent et règlent les symboles, sont remplacées par des pôles divers, qui cherchent l'adhésion de la « foule » par le charme naturel de la « Fiction ». On ne garantit plus une valeur absolue et sûre, mais hypothétique et qui se joue sur une confiance mutuelle.

La théorie du « double état de la parole » apparaît à la fin du XIX^e siècle et constitue un moment pivot pour l'usage des symboles. Mallarmé est certainement un précurseur sur l'usage des symboles car il prévoit les deux tendances principales d'évolution des symboles aujourd'hui : d'une part, malgré l'aspect humain que Mallarmé tente de récupérer, les symboles deviennent de plus en plus abstraits, rationnels, et obscurs à cause de la complexité de leurs lois, et d'autre part, les pouvoirs qui garantissent les symboles vivent une décentralisation de plus en plus remarquée.

Les symboles deviennent inséparables de la vie quotidienne aujourd'hui. L'usage des symboles s'infiltré dans toutes les interactions avec le monde extérieur. Grâce à l'usage fréquent des symboles, on vit dans un monde de plus en plus dématérialisé. Si le XIX^e siècle est marqué par le début de la démocratisation des symboles, aujourd'hui la maîtrise des symboles est beaucoup plus élevée partout dans le monde et l'apprentissage des symboles commence dès l'enfance. Grâce à une éducation généralisée et au progrès technologique, l'emploi des symboles augmente de manière exponentielle mais leur usage tend à être plus compliqué, abstrait, virtuel et diversifié. La maîtrise des symboles demande également une compréhension du mécanisme des symboles.

La transformation de la société se réalise dans son rapport avec les symboles. À la suite de la transformation de la monnaie-métal vers la monnaie fiduciaire, on vit actuellement la transition éventuelle de la monnaie-papier vers la cryptomonnaie (Bitcoin, ethereum, Ripple, etc.) ou la monnaie digitale, comme l'euro numérique que la BCE est en train de créer. La révolution numérique transforme également la société, qui permet de réaliser une bonne partie des activités de manière virtuelle. Les opérations informatiques sont réalisées pourtant par des symboles programmés « binaires », composés seulement de 0 et 1. Ces 0 et 1 sont l'appui de toutes « réflexions » de l'apprentissage automatique (Machine Learning) et sont capables de créer l'intelligence artificielle. Avec l'arrivée de l'art contemporain, l'art devient de plus en plus abstrait et obscur. On parle de l'art conceptuel, mais le concept derrière n'a pas de direct

accès comme en philosophie, et doit être illustré par des représentations artistiques. Tous les matériaux sont possiblement utilisés dans l'art contemporain. Ils deviennent des symboles à interpréter. L'interprétation devient plus hermétique mais libre.

La garantie derrière les symboles vit également une évolution extraordinaire. Cette garantie absolue et centralisée des symboles cède à une garantie relative et décentralisée, et le mécanisme des symboles est basé davantage sur une interdépendance des usagers que sur une puissance autoritaire absolue. Ce changement est visible dans l'évolution de la monnaie. La monnaie-métal disparaît presque totalement dans l'échange commercial global, et ne sert que pour des politiques de thésaurisation ou de valeur refuge. En passant du Gold Exchange Standard (1944-1971) au régime des changes flottants (depuis 1973), l'étalon de change or, qui était la référence et la garantie pour le système mondial de la monnaie-papier, est remplacé par l'étalon dollar américain, qui est lui-même une monnaie-papier dont la valeur reste variable. Lorsque la sûreté du dollar est remise en question, le système monétaire mondial vit de nouveaux défis. Suite à la dévaluation du dollar, Nixon déclare en 1971 que le dollar, monnaie de réserve internationale qui était « as good as gold », devient inconvertible en or, mais il reste tout de même l'étalon pour les monnaies mondiales.

La destitution de l'or par un papier-monnaie, qui est moins solide et stable, se réalise ainsi par une convention artificielle. Si elle tient jusqu'à aujourd'hui, ce n'est pas parce que la garantie derrière, constituée par l'économie américaine, est *meilleure* que la garantie quantitative de l'or, c'est tout simplement parce que la garantie du dollar est *suffisamment* solide pour tenir en haleine une croyance mondiale. Autrement dit, on ne cherche plus la sûreté absolue avec des symboles – car l'absolu n'existe plus – mais les symboles qui sont suffisamment solides pour créer une confiance collective.

Toutefois, la valeur du dollar n'existe que par rapport aux fluctuations des monnaies des autres pays. Ainsi, une fois désaligné de l'or, le système monétaire international passe de l'unipolarité à la pluri-polarité, en s'appuyant sur des monnaies de change flottantes. C'est la raison pour laquelle dans la réserve de monnaie étatique, le panier de devises diverses (currency basket) est souvent adopté pour minimiser le risque de fluctuations des devises et pour réduire la dépendance d'un seul pays ou d'une puissance monétaire. Le pouvoir central de l'or cède à l'équilibre et l'interdépendance des monnaies-billets de différents pays. La valeur de la monnaie dépend désormais également des valeurs des autres monnaies convertibles.

Toutefois, la monnaie-papier ne semble pas une solution définitive et la monnaie numérique gagnera sûrement du terrain dans un avenir proche. La cryptomonnaie, dont l'étymologie du préfixe *κρυπτός* signifie « caché, couvert » indique déjà la complexité et l'abstraction extrême

de la nouvelle monnaie. Le grand problème du XX^e siècle, comme le remarque Mallarmé déjà à son époque, est de savoir qui se porte garant pour les symboles. Avec la démocratisation des symboles, le peuple du XX^e et XXI^e siècle maîtrise de mieux en mieux les symboles et se permet d'inventer sa propre monnaie, poussant à fond le principe de la démocratie. La crypto-monnaie est née dans cette perspective. Inventée par un anonyme (qui se cache sous le pseudonyme « Satoshi Nakamoto »), la blockchain est avant tout un système qui propose une comptabilité collective des portefeuilles de tous les usagers. Elle enregistre les échanges et les variations des soldes des crypto-monnaies de tous ses détenteurs dans leurs ordinateurs en temps réel.

Le fait que dans tous les comptes des usagers, un usager A possède 1 bitcoin par exemple, garantit le fait qu'une modification individuelle dans un ou deux ordinateurs – une augmentation du montant de la possession de A de 1 à 10 bitcoins par exemple – ne peut pas changer le fait « réel » selon lequel l'utilisateur A possède 1 bitcoin. Pour que la modification soit valable, il faut le faire connaître par plus de 50% des ordinateurs de tous les usagers, pour que le fait – A possède 10 bitcoins – soit considéré comme vrai.

Par le partage des informations, on garantit la sécurité des informations, car lorsque le nombre des usagers est très élevé, une modification des informations chez plus de 50% des usagers – qui change la nature des faits « réels » – est extrêmement difficile, sinon techniquement impossible jusqu'à aujourd'hui. La garantie derrière la valeur de la crypto-monnaie, à part une continuité stable du minage, constitue un enregistrement comptable fidèle et cohérent de tous les usagers. Autrement dit, la confiance collective sur la comptabilité exacte et durable devient la garantie même de la crypto-monnaie. La reconnaissance de la valeur de la monnaie est donc purement virtuelle. Dans le cas où la grande majorité des usagers reconnaissent la possession de 1 bitcoin pour l'individu A, la possession devient un fait réel, même si tout le support du système est virtuel. La valeur de la crypto-monnaie est, à proprement parler, *ex nihilo*. La croyance n'est plus liée à une autorité spéciale, mais repose sur une confiance mutuelle entre les utilisateurs, garantie par la technologie. Plus les utilisateurs d'une certaine crypto-monnaie sont nombreux, plus la valeur de cette crypto-monnaie est sûre.

Comme le remarque Mallarmé, ce qui donne la validité d'un symbole est avant tout un écho, un partage, une reconnaissance commune chez le public. Le mécanisme de la crypto-monnaie reproduit en partie le schéma de Mallarmé, car il est né par l'imagination d'un individu de la « foule » et est validé ensuite par la « foule » convaincue d'acheter et d'utiliser les symboles dans le sens délivré. Dès lors, la décentralisation est totale et la crypto-monnaie devient une des monnaies les plus démocratiques, car c'est en s'appuyant sur la reconnaissance individuelle

de tous ses usagers que le système est fondé. L'émission de la monnaie, le minage dans le cas précis, est réalisée par certains usagers sur leurs ordinateurs et non par une institution. Plus particulièrement, la monnaie est inventée par un individu, et peut continuer à être inventée par un homme de la « foule ». Par suite de la création du Bitcoin, tous ceux qui maîtrisent bien la programmation et comprennent le système de crypto-monnaie pourraient lancer une crypto-monnaie sécurisée et améliorer le système de la monnaie en y ajoutant des nouvelles lois ou des caractères innovants : telle est l'apparition de l'Ethereum, le Nano, le Ripple, etc.

La décentralisation se reproduit également dans les autres domaines. L'esprit démocratique prend une autre figure grâce à l'arrivée de l'internet qui laisse chacun exprimer ses opinions sous forme de commentaires. À Taiwan par exemple, une plateforme numérique est établie pour la participation démocratique : le peuple peut commenter la rédaction des nouvelles lois et propose des modifications éventuelles. Tout comme les commentaires qu'on laisse sur l'internet laissent une liberté politique, les réseaux sociaux sont en train de remplacer les anciennes institutions des média officiels. Les youtubers et les influenceurs peuvent devenir les nouveaux guides de la société en introduisant de nouvelles modes ou tendances.

La situation dont Mallarmé rêve est réalisée en partie, dans le sens où tous les individus ont la possibilité de devenir le pilote de la société et participer aux changements sociétaux et esthétiques par leur influence sur leurs spectateurs, devenant les créateurs des « modes ». Toutefois, les « fake news » se répandent avec l'arrivée des nouveaux médias et le blanchissement d'argent se cache derrière les crypto-monnaies. Les nouveaux symboles semblent loin d'être parfaits, car en misant sur les garanties individuelles, on admet également davantage de possibilités pour la tricherie et pour la tromperie.

La guerre d'aujourd'hui est précisément une rivalité incessante entre les anciennes autorités et les nouvelles. Dans le cas de la crypto-monnaie, elle est considérée dans la plupart des pays comme un produit financier, et non comme une monnaie. De plus en plus de pays tentent de concurrencer les crypto-monnaies, par la création d'une monnaie numérique étatique. Soit on crée une monnaie numérique en dehors du système crypto-monétaire, comme l'essai du « digital RMB » de la Chine, après l'interdiction du Bitcoin dans le pays, soit on tente de rendre la crypto-monnaie étatique. Un État pourrait accepter une crypto-monnaie existante, comme en 2021 le Salvador qui reconnaît le Bitcoin comme sa première monnaie nationale, ou bien émettre une nouvelle crypto-monnaie soutenue par l'État, afin de concurrencer d'autres crypto-monnaies : c'est ainsi qu'en 2018, les Îles Marshall émettent leur propre crypto-monnaie nommée « sovereign » (souverain). Les buts convergent apparemment dans tous ces cas ; il s'agit de créer une monnaie virtuelle souveraine. Mais à la différence de l'officialisation de la

crypto-monnaie existante, l'étatisation de la monnaie numérique réinventée rend les transactions plus traçables, contrôlables, et réglables. Ce contrôle est important, car l'un des pouvoirs principaux de l'État consiste en une politique monétaire, qui peut en retour impacter l'économie de manière directe.

À côté de la compétition entre la monnaie du peuple et la monnaie étatique, les entreprises multinationales tentent également d'y jouer un rôle et créent leur propre monnaie digitale. Dans le cas de Facebook, la démarche de création de la monnaie numérique « libra » est critiquée par de nombreux États et des institutions financières. D'autres patrons de multinationales peuvent utiliser leurs influences personnelles pour soutenir ou décrédibiliser les crypto-monnaies existantes. C'est le cas d'Elon Musk, qui participe fortement à l'influence des cours de crypto-monnaies comme le Dogecoin. Ainsi, une concurrence entre l'État, le peuple, et les grandes entreprises multinationales, se révèle dans la création de la monnaie numérique ; tous cherchent à devenir l'émetteur de la monnaie. À qui fera-t-on confiance ? Là est le problème essentiel de tous les utilisateurs des symboles.

À la différence d'un XIX^e siècle, où on croit encore qu'il y a une unique force qui donne le ton et définit les modes, du moins à un moment donné, la présence synchronique de plusieurs forces avec leur rivalité et leur contradiction devient une réalité qu'on vit quotidiennement aujourd'hui. Sur le plan politique, on voit une pareille rivalité des régimes et une divergence idéologique qui résiste. Au lieu de se transformer tous vers une République démocratique, aujourd'hui les pays tendent à reposer sur des régimes divers – religieux, monarchiques, communistes, etc. – selon leurs traditions et les choix idéologiques. Même la démocratie se différencie à force de nuances : les démocraties pleines, les démocraties imparfaites, les régimes hybrides, etc. De surcroît, au sein de la démocratie, la différenciation idéologique persiste. Et à la place d'une mondialisation qui unifie le peuple, on voit plutôt un nationalisme et un protectionnisme qui remonte dans les dernières décennies.

Dans une telle société, l'individu ayant l'embaras du choix perd la notion d'une vérité. Trop de repères tuent le repère. Comme l'illustre le *Postmodernism Economics and Knowledge* dans une époque post-moderniste où « à chacun sa vérité », l'identité de l'être se fragmente. La nature de l'être contemporain, la « vérité » de la connaissance, ainsi que le sens de la vie deviennent de plus en plus incertains.

That there are radical discontinuities in the way we experience most everything we encounter ; that there is little that can be considered “original” or “authentic” in culture (nor ought there to be) ; that power is dispersed rather than concentrated ; that the search for unique meaning and transcendent truth are no longer meaningful or constructive quests ; and

that social inequalities and race, class, gender, and ethnic oppression continue in direct contrast to modernism's promises of freedom, justice, and equality for all.

[...]

As we mention above, so much talk about postmodernism has been about the human subject and the dissolution of psychosocial unity in the face of an increasingly fragmented existence. In some postmodern stands of writing, the subject is said to be overloaded, or "saturated", by images and identities that are made possible today – indeed are forced on the poor subject – by the excess of images, cultural events, and social relationships that are the result of everything from the increased volume and pace of market transactions to MTV. Again, the idea here is that changes in how we experience time and space have both paradoxically expanded the social world and, in a way, themselves been compressed as a result of this same world getting smaller (because becoming increasingly "global").²⁷

Mallarmé se situe en effet dans la continuité des grandes transformations au sein des symboles :

1) on passe d'un âge classique où le rationalisme extrême met en doute les symboles en exigeant l'exactitude, l'universalité et la transparence, à un XIX^e siècle où on incarne de nouveau dans les symboles les ressentis mystérieux, les rêves, la frénésie et l'irrationalité de l'être, et enfin une époque contemporaine où les symboles sont de plus en plus abstraits, complexes et démocratiques.

2) Quant au pouvoir qui garantit la valeur des symboles, d'une mise en question de la garantie absolue derrière les symboles d'un âge classique, on passe à un XIX^e siècle où la déstabilisation du pouvoir s'accroît avec l'effervescence des nouveaux symboles, jusqu'à l'âge contemporain où de nombreux pouvoirs apparaissent de manière parallèle et rivalisent l'un avec l'autre : la décentralisation du pouvoir derrière les symboles promeut un nouveau phénomène, à savoir chacun son symbole.

3) Pour la référence et le repère des symboles, d'un âge classique qui cherche une vérité rationnelle sans aucune manipulation humaine dans les symboles, on passe à un XIX^e siècle où on cherche le repère des symboles dans l'être, enfin à un âge contemporain où le repère est définitivement perdu : on a beau chercher le repère des symboles dans l'être, l'identité de l'être même se fragmente derrière les symboles.

La théorie des symboles de Mallarmé reflète en effet une mentalité parfaite du XIX^e siècle car elle souligne l'importance de retrouver le côté humain des symboles, de définir l'identité

²⁷CULLENBERG Stephen, AMARIGLIO Jack, RUCCIO David F., *Postmodernism Economics and Knowledge*, Routledge, London ; New York, 2001.

impersonnelle de l'être comme repère et dévoile un remplacement du pouvoir individuel devant un pouvoir institutionnel derrière les symboles.

Si l'être impersonnel que Mallarmé imagine est encore possible dans un XIX^e siècle, c'est parce qu'il suppose qu'*un* courant de pensée, *une* idéologie, *une* révolution, pourra emmener le monde vers *un* avenir innovant et collectif. Dans l'époque postmoderne, cette figure de l'être universel est impossible : l'être est coupé de sa racine et perd définitivement sa patrie dans un monde où l'homme voyage d'un pays à un autre (c'est le cas de *Voyage au bout de la nuit* de Céline) et les acquisitions d'une autre culture exotique via l'internet ou via les autres médias deviennent si facile, que chacun se construit sur ces diverses cultures. Cependant, l'identité collective est d'autant plus ambiguë avec une telle expérience variable selon les trajectoires individuelles et les choix de chacun.

En d'autres termes, pendant que Mallarmé pense qu'une identité impersonnelle et collective est encore possible, et cherche à réparer et à corriger les symboles par rapport à l'évolution de cette identité, l'homme contemporain perd définitivement son identité collective car son identité même est fragmentée dans un monde dirigé par des lois de symboles contradictoires mais coexistantes. De surcroît, ces lois disparates surdéterminent leurs identités, de telle manière que l'être ne se rappelle plus qui il est. C'est pour cette raison que *L'Homme sans qualités* de Robert Musil promeut un homme neutre et observateur, plus qu'un être vivant et passionné. L'« homme sans qualité » devient le personnage typique du siècle.

L'être ne peut plus devenir la référence même, car les lois des symboles ne sont clairement plus déterminées pour faire une mimesis de celui-ci : tout comme l'intelligence artificielle tente de dépasser la performance de l'être, on vit dans une époque où les symboles existent pour des causes différentes et précises, qu'elles soient une meilleure productivité, une analyse de données plus complète, un progrès scientifique, etc. À la différence du XIX^e siècle, aujourd'hui on n'exige point que les symboles suivent l'évolution intérieure et psychologique de l'être. Tout au contraire, c'est plus à l'homme de s'adapter aux symboles qu'aux symboles de s'adapter à l'homme.

Aujourd'hui le concept futuriste du métavers promet un monde virtuel fictif réalisé par des entreprises numériques comme Roblox : les hommes jouent, travaillent, investissent, vont à un concert, etc., comme dans le monde réel. Le monde virtuel devient un nouvel environnement auquel l'être tente de s'adapter. Dans ce monde artificiel, tous les systèmes esthétiques, économiques et sociaux sont préétablis sous de nouvelles lois qui peuvent être totalement déconnectées du monde réel. Dans une société telle qu'elle est, est-ce l'identité de l'être qui

doit encore être une référence, ou bien plutôt son identité est déjà préétablie avant son entrée dans ce monde ?

Étudier Mallarmé dans un tel contexte historique, c'est questionner de nouveau dans un monde où l'être est exclu du symbole, le rapport possible de l'être et du symbole. C'est aussi constater le changement épistémologique d'une deuxième moitié du XIX^e siècle par le truchement du symbole : il s'agit d'un moment essentiel où les rêves et les utopies sont encore possibles et où un pouvoir unique et absolu cède aux rêves et aux idéaux hypothétiques et divers de l'être. L'histoire n'est comme le montre Mallarmé, jamais linéaire. Elle fait sans cesse des allers-retours : les trésors spirituels anciens sont ressuscités et retravaillés sans cesse pour mieux créer un avenir. Revoir la théorie de Mallarmé permet d'ouvrir d'autres pistes pour un siècle contemporain, où l'homme succombe sous l'abstraction des symboles et voit son identité se disperser avec les variations innombrables des symboles. Le modèle de Mallarmé pourrait peut-être inspirer la réconciliation entre l'homme et les symboles, et aider à retrouver le repère perdu du symbole.

C. Les Études actuelles sur le symbolisme mallarméen

Mallarmé n'est certes pas la première personne qui tente d'associer ces domaines par le biais des symboles. De nombreuses études en sciences sociales portent des discours comparatifs entre l'ordre esthétique et l'ordre économique ou social. Certains artistes du XIX^e siècle tissent des liens entre les domaines esthétiques, par exemple, entre la musique et la littérature (Wagner), ou la peinture et la poésie (Baudelaire). Mais clairement, Mallarmé fait partie des rares artistes qui place le symbolisme au-delà des symboles esthétiques et touchent le domaine économique et social. C'est précisément cet élargissement interdisciplinaire qui permet de transformer sa théorie esthétique en une analyse épistémologique, qui touche tout mécanisme de pensée appuyé sur le symbole. Un état des lieux des études du Mallarmé symboliste ainsi qu'un regard jeté sur les études actuelles entre l'ordre esthétique et l'ordre économique et politique sont nécessaires avant de présenter notre vision sur le modèle mallarméen.

La plupart des études actuelles sur le symbolisme mallarméen ne veut pas dépasser le plan esthétique. Suzanne Bernard se concentre sur la comparaison entre la « Musique » et la « Poésie », pendant que Pascal Durand met en parallèle la peinture et la poésie à travers une comparaison entre Manet et Mallarmé. Les autres critiques plus généraux ont tendance à remettre toutes les analogies mallarméennes liées aux autres domaines dans le cadre esthétique. C'est le cas de Jean-Nicolas Illouz qui remet tout dans le domaine du « langage » : « Pour Mallarmé en effet – à la différence de bien des symbolistes qui pourtant se réclameront de lui –, il n'y a pas d'au-delà du langage : toute transcendance supposée est rapportée à la « fiction » qui en fait un pur effet de discours. »²⁸ De même, Paul Bénichou voit le symbolisme mallarméen comme « un vrai désir de communion poétique »²⁹. Albert Thibaudet qualifie le symbolisme de Mallarmé comme « un lyrisme replié sur lui-même jusqu'à trouver son essence dépouillée, froide et pure. »³⁰ Il y voit une sorte de « mythe de Narcisse »³¹, dans lequel « toute réalité n'est que sensation ou qu'intelligence possibles »³².

Thibaudet va même plus loin dans la mesure où Mallarmé relie étroitement les représentants avec l'« Idée » du sujet pensant, qui compose l'identité du dernier. Dans le champ lexical de Mallarmé, les représentants du « double état de la parole », la « Poésie » et la « Musique » par exemple, sont si étroitement liées à l'« Idée », que les deux genres en composent les deux

²⁸ILLOUZ Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, 2004., p. 162.

²⁹BÉNICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, 1995., p. 22.

³⁰THIBAUDET Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, s.l., Gallimard, 2006., p. 87.

³¹*Ibid.*

³²*Ibid.*, p. 89.

« faces alternatives »³³. Toutefois, cette conception ne relève pas d'un narcissisme entretenu par un petit cercle de littéraires comme déclare Thibaudet : « [Mallarmé] a réalisé le type non seulement d'une littérature sur la littérature, mais d'une littérature pour les littérateurs »³⁴. Ce que Mallarmé choisit comme référence est une « Idée » impersonnelle et collective, qui va au-delà du simple domaine lyrique ou littéraire. Elle comporte à la fois une représentation du présent et un désir profond d'un idéal souhaité dans l'avenir, et ceci à travers le domaine esthétique, économique ou politique.

Ce n'est pas étonnant que la plupart des critiques ne cherchent pas à creuser la notion du symbolisme mallarméen dans ses relations analogiques avec divers domaines. La piste que Mallarmé ouvre est rare parmi ses contemporains. Parmi les précurseurs du symbolisme – Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, etc. – Mallarmé est le seul poète qui parle d'un véritable lien systématique entre les mots et les autres représentants économiques et sociaux. Les critiques littéraires ont ainsi tendance à souligner davantage le rejet en commun d'un art commercial et de signaler le rapprochement esthétique de la pensée de Mallarmé à des valeurs communes aux parnassiens – comme « l'art pour l'art » – ou aux autres artistes contemporains.

L'intérêt porté au symbole naît d'une comparaison de la littérature aux facteurs socio-économiques et ne prend toute son ampleur qu'au XX^e siècle. André Gide, invité fréquent du salon « les mardis de Mallarmé », relie la fictivité des mots à celle des monnaies dans *Les Faux Monnayeurs*. Le film *L'Argent* de Robert Bresson, qui s'inspire du *Faux Coupon* de Léon Tolstoï, montre quant à lui comment la fausseté de l'argent conduit à une désorientation de la vie. La relation entre l'homme et les symboles change également. Philippe Sollers traduit directement l'expérience de l'écriture même dans ses écrits, le *Drame* par exemple, où la théorie de l'écriture et l'écoulement de la pensée fusionnent. Dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, dont les pensées sur les symboles sont éparpillées au travers des deux tomes de son œuvre, on constate la perte de l'identité de l'être à force d'être définie sans cesse par les symboles, etc.

Les études sur le symbole se multiplient également au XX^e siècle. Au lieu de refaire une chronologie du symbolisme dans le domaine esthétique – ce qui est déjà très bien réalisé par le *Symbolisme* de Jean-Nicolas Illouz et *La Théorie du symbole* de Todorov – on se permet de se concentrer ici davantage sur les recherches interdisciplinaires et de réaliser un état des lieux des critiques qui étudient le symbolisme dans le domaine économique et social.

³³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 69. Voir également p. 226, « La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité. »

³⁴THIBAUDET Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007 (Quarto)., p. 560.

Jean-Joseph Goux est un pionnier majeur dans l'étude du lien entre le domaine économique et le domaine esthétique. En analysant Gide, Mallarmé, et Robert Musil, il étudie les représentants des trois époques. Il voit le réalisme de Zola ou la frappe personnelle de Hugo (un « ego souverain »³⁵) comme un « langage-or », qui est un langage plein et possède la transparence de sa valeur. Mais avec l'évolution des courants littéraires, ce langage plein atteint ses limites et commence à perdre sa légitimité : il est remplacé par un langage allégorique dont la fausseté devient consciente pour les écrivains. En choisissant Mallarmé, Gide et Musil, Goux montre une remise en cause de plus en plus importante de la légitimité de la représentation. La prise de conscience de la fausseté de la monnaie est un changement important aux yeux de Goux, car ce n'est pas un hasard que « la crise du réalisme romanesque et pictural en Europe coïncide avec la fin de la monnaie-or »³⁶.

Insistant d'abord sur le règne triomphant du langage-or (représenté par Zola, et métaphores par Valéry), puis déchiffrant sa profonde mise en cause par la rupture que Mallarmé introduit, nous parvenons aux limites de la raison monétaire (Musil) et finalement (par le détour de Goetheet de Ch. Gide) aux apories contemporaines de l'inconvertibilité du signifiant.³⁷

Goux constate chez Mallarmé une distinction de deux sens, le « sens-valeur d'échange » et le « sens-numinosité », dont la dernière remarque est une prise de conscience de la fictivité des représentants. Le « sens-valeur d'échange » correspond pour Goux à un sens plein (« la représentation réaliste ») et favorise la circulation du symbole. Le symbole exerçant cette fonction correspond à une « monnaie-marchandises » et joue le rôle de « jeton » qui est le moyen d'échange et le rôle du « lingot », qui est le moyen de paiement³⁸. Quant au « sens-numinosité », il a d'abord la fonction de définir la « mesure archétype sacrée ». Il sollicite l'imagination collective afin de réaliser un déplacement d'un représentant matériel à un « archétype » conceptuel et commun³⁹.

Mallarmé oppose deux sens : l'un est un *sens-valeur d'échange*, qui est nomination univoque selon les exigences de l'objectivité et de la rationalité « commerçante ». L'autre est un *sens-numinosité* (rêve, chant, musique) qui évoque et suggère, appelle à la

³⁵GOUX Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Édition Galilée, « Débats », 1984., p. 135.

³⁶*Ibid.*, p. 9.

³⁷*Ibid.*, p. 129.

³⁸*Ibid.*, p. 149-150. Goux reprend la théorie de Marx et relie les trois fonctions de la monnaie, à savoir l'« étalon comme unité de mesure », le « moyen d'échange » et le « moyen de paiement ou thésaurisation », respectivement à trois formes de la monnaie, dont l'« archétype », le « jeton » et l'« équivalent réel des marchandises, lingot ».

Voir p. 50.

³⁹*Ibid.*

réminiscence, et se produit dans la dimension d'une idéalité qui loin de se ramener aux « idées » est plutôt *imaginaire essentiel*.⁴⁰

Néanmoins, l'exégèse de Goux sur Mallarmé ne prend pas en compte le concept complet du « double état de la parole ». Il ignore le fait que dans le « sens-valeur d'échange », qui correspond à l'état « brut ou immédiat » de Mallarmé, Mallarmé souffre également d'un phénomène de « vulgarisation », qui est inhérent au caractère réducteur de symbole par rapport à une réalité que le poète tente de représenter. De même, dans le « sens-numinosité », qui correspond à l'état « essentiel » de Mallarmé, Goux ne reconnaît pas l'effort du poète, qui tente de lutter contre les défauts de l'« archétype », à savoir une loi conventionnelle difficilement changeable. La fonction de « lingot » qui comporte également le moyen de thésaurisation, est aussi présente dans l'état « essentiel » qui consiste en un enrichissement des sens des mots. Le but est de conserver et de créer un sens imaginaire plus important, qui permet de mieux enrichir la pensée.

La critique de Goux se concentre davantage sur Gide, et tente de montrer que Gide approfondit la mise en doute de Mallarmé sur les représentants, qui n'arrivent plus à trouver leur référence et leur filiation. De la défaillance des « trois pères », à savoir la « réalité, idéalité, symbolicité » des *Faux-Monnayeurs*, résultent à la fois le manque de la « loi », « qui juge le bien et le mal » et l'absence de « la noblesse, d'un nom d'un titre », et de la défaillance de la « religion, le sens des écritures saintes »⁴¹. La situation empire dans *L'Homme sans qualités* de Musil, où « Arnheim éprouve (ou constate) l'économie-politisation de l'existence »⁴². Autrement dit, la régularisation des symboles se superpose à l'existence de telle manière que l'être n'arrive plus à se reconnaître et à se retrouver. La vraie nature du représenté ainsi que le repère des symboles devient de plus en plus introuvable et inconnaissable.

Goux est sans doute le premier à ouvrir l'analyse du lien entre la monnaie et les mots, et propose au-delà d'une simple étude comparative entre Mallarmé, Gide et Musil une vision diachronique et socio-économique qui permet de constater l'évolution épistémologique de la représentation économique et esthétique. Alors que Goux se concentre sur le lien entre l'ordre économique et esthétique chez Mallarmé, Julia Kristeva, tout en se basant sur le mécanisme du langage, le met constamment en parallèle avec une structure sociale et politique.

Dans *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva déclare à travers l'analyse de la poésie de Mallarmé et de Lautréamont, que l'activité poétique vise également à interpréter la

⁴⁰*Ibid.*, p. 147.

⁴¹*Ibid.*, p. 68.

⁴²*Ibid.*, p. 159.

structure sociale⁴³. Dans cette perspective, le renouvellement du langage poétique incarne des subversions sociales et des luttes sociales vécues et par cela, il transforme le sujet pensant pour en faire un sujet en procès. Le langage poétique intègre en soi le refoulement inconscient et possède une négativité au troisième degré, à savoir la modification de la linéarité et de l'idéalité linguistique, logique et sociale⁴⁴. De cette manière, elle relie étroitement l'identité sociale de l'être à la révolution du langage poétique. Marxiste fidèle, Julia Kristeva va associer la lutte continue des classes et les révolutions politiques constantes avec la rénovation incessante de l'usage du langage poétique.

Les analyses de Julia Kristeva sont inspirantes dans la mesure où elle relie l'identité de l'être derrière les symboles avec sa vie externe et sociale. Grâce à la révolution continue, l'être introduit l'infinie créativité dans sa finitude – finitude en tant que mortel et dans ses capacités limitées. Le « fétichiste » mallarméen n'est plus narcissiste. Julia Kristeva montre qu'avec l'intérêt de Mallarmé pour la mode, les figures des femmes fétiches et la rénovation du langage ont une vraie fonction déterminante, car il s'agit de voir le monde à travers le renouvellement de la fascination des objets. Dès lors, la possibilité de la révolution des formes seule permet de changer profondément le fond, où figure l'identité du sujet pensant. Ce n'est pas un hasard que dans certaines allégories poétiques, on constate le manque de la figure paternelle, car ce dernier conduit à un auto-engendrement du langage poétique (« Sans père, le poète est fils d'un amant de sa mère, ou plutôt de soi-même »). L'autonomie du langage permet des révolutions internes et constantes, qui changent pourtant la vision sur le monde extérieur et social.

Toutefois, l'analyse de Julia Kristeva repose davantage sur son idéologie, car Mallarmé, malgré ses accointances avec quelques amis socialistes, montre peu d'intérêt au marxisme. Alors que la lutte contre le nihilisme reste encore un des sujets qu'il aborde dans ses écrits, aucune idée socialiste concrète n'est mentionnée dans ses écrits et rien ne prouve que Mallarmé ait lu les œuvres de Marx. Bien que l'« interrègne pour le poète »⁴⁵ revendique effectivement une révolution idéologique lors d'un moment de crise sociale, la révolution idéologique ne signifie toutefois pas forcément une révolution liée à la lutte de classes. Et comme indiquera le troisième chapitre du présent travail, la vision marxiste sur « les luttes des classes révolutionnaires » et la révolution politique est radicalement différente de la « révolution » de

⁴³KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil., s.l., s.n., 1974.

⁴⁴On constate une semblable idée où l'être est à la fois défini par des vérités mathématiques intérieurs et réguliers et des événements extérieurs et hasardeux. L'existence est seule Voir BADIOU, Alain, *L'Être et l'événement*, Seuil, 1988.

⁴⁵MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade), v. I/II, p. 789.

Mallarmé dans la mesure où la lutte marxiste a une fin historique prédéterminée, à savoir atteindre une société sans classe. La proposition de Mallarmé est avant tout une divagation sans fin ni destination, afin d'encourager une créativité continuelle.

Après l'influence du socialisme, un autre courant a également un poids considérable dans l'analyse des symboles mallarméens, le déconstructionnisme. Mallarmé est clairement un des exemples préférés du déconstructionnisme, si bien que Derrida, Deleuze, Foucault en parlent tous dans leurs œuvres comme une illustration de la déconstruction des symboles. Derrida est sans doute celui dont la théorie correspond le plus à la pensée de Mallarmé.

L'idée de Derrida se différencie du structuralisme classique, car elle ne conçoit pas de structure fixe, universelle, assurée par un pouvoir centralisé, mais une structure toujours changeante, non-univoque et sans un centre de référence précis dans le langage. Ainsi, au lieu de voir une relation saussurienne figée entre signifié = signifiant, Derrida pense qu'aucun apprentissage des signifiants qu'on a acquis ne peut permettre un sens « plein » d'un terme annoncé, car une « différence » existe toujours : le terme « eau », par exemple, peut être vu comme la fontaine, le « H₂O », la mer, ou l'eau du robinet, etc., tout comme le terme « une fleur » de Mallarmé, qui peut évoquer l'image d'une fleur totalement différente et provoquer des sentiments divers : poétique, romanesque, mélancolique, ou sacré, etc. L'échange des mots ne crée pas une simple copie de l'usage, mais engendre une recombinaison continue, et ce processus généré par la « différence » est appelé par Derrida l'« archi-écriture »⁴⁶. Le processus de l'« archi-écriture » désigne le processus répétitif et continu selon lequel une nouvelle signification est dérivée du lien conventionnel entre le signifié et le signifiant ; mais la dérivation n'a pas pris fin : lorsque la nouvelle signification devient elle-même une référence, d'autres glissements du sens peuvent apparaître continuellement à partir de la référence nouvelle.

Dans la décentralisation des démarches derridiennes, le sens n'est plus un et unique, il n'est pas décidé par le dictionnaire ou l'Académie française, mais peut être sans cesse déjoué, subverti ou déplacé. C'est pourquoi dans la *Dissémination*, il reprend les textes de Mallarmé et montre que la *mimésis* est avant tout une recreation sans fin. La « dissémination » empêche la formalisation de l'usage des mots, et défait toutes sortes de totalitarisme qui tentent de garantir un sens par une autorité centralisée.

⁴⁶Voir DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Série essais », 2014., p. 103.

La thèse de Takaaki Kumakura intitulée *L'Économie politique" chez Stéphane Mallarmé* confirme également l'idée de révolution et modification constante au sein des symboles à travers une étude interdisciplinaire. Il reprend la théorie de Derrida et de Kristeva, et souligne la différenciation du sens dans l'interprétation des symboles comme un moyen de lutter contre le conformisme et l'autoritarisme. Par exemple, il illustre les attitudes ambivalentes de Mallarmé envers les chemins de fer. Derrière ce symbole, il voit à la fois le déplacement centrifuge de la cité à la nature, propice à la recherche du soi inconscient et favorisant la création poétique, mais aussi la répugnance de Mallarmé contre le réseau ferroviaire figé et décidé par l'État en y trouvant une certaine normalisation imposée⁴⁷.

Takaaki Kumakura tente tout simplement d'appliquer la « dissémination » de Derrida à l'analyse des écrits mallarméens sans marquer un profond clivage entre les deux. La « dissémination » de Derrida suppose une perte totale de repère, une absence de centre. En rompant le lien entre le signifié et le signifiant, l'écriture de la « différance » se réfère à elle-même. À travers les divagations des symboles, Mallarmé a une référence claire et sûre, un être impersonnel qui est lui-même mouvant et changeant. La création des symboles consiste pour Mallarmé à la fois en un processus d'auto-référence avec l'être lui-même et de recréation d'identité de l'être à travers la rénovation de nouveaux rapports symboliques.

Si Mallarmé peut supposer qu'un inconscient collectif existe et peut être figuré collectivement par la création de symboles, c'est parce que son contexte historique se distingue radicalement de celui de Derrida où l'être impersonnel est introuvable. La diversité des identités des sujets pensants, dont certaines restent irréconciliables, s'accroît au XX^e siècle. À la différence d'un XIX^e siècle où l'on *commence à découvrir* un monde où les lois, les religions, les mœurs et les usages des symboles sont distincts d'un peuple à un autre, Derrida se retrouve dans un contexte historique où partout dans le monde, on a une pleine conscience de ces différences : avec un échange culturel accéléré, les différentes mœurs et idéologies s'affrontent, s'inspirent et s'entremêlent, provoquant des révolutions insurrectionnelles qui détrônent les anciens régimes, ou bien conduisant à des guerres froides ou chaudes entre les pays. Les conflits et les mélanges culturels s'accroissent et deviennent un des thèmes majeurs du XX^e siècle. De surcroît, la différenciation des choix individuels est encouragée, afin de favoriser le développement des diverses personnalités : la liberté prévaut sur une « vertu » imposante.

⁴⁷ KUMAKURA Takaaki, *L'Économie politique" chez Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat, France, Université Paris Diderot - Paris 7, 1991., p. 173-223.

L'identité collective devient unimaginable, car les identités mêmes se dispersent et se contredisent.

La « dissémination » de Derrida qui dessine le système de décentralisation du pouvoir derrière les symboles inspire la thèse présente et la continuité du déplacement du sens correspond effectivement à l'idée de Mallarmé où une recreation continuelle au sein des symboles est constatée dans le renouvellement du sens symbolique. Toutefois, la référence de l'être impersonnel et collectif chez Mallarmé demeure un fondement essentiel dans sa théorie de symbolisation. Le poète tente de retrouver dans les symboles abstraits et rationnels une humanité créative et sentimentale. Utiliser une théorie basée sur la perte de référence que Derrida tente de mettre en avant pour analyser les écrits de Mallarmé conduit à un anachronisme. De la recherche de l'être au sein des symboles abstraits vers une perte totale de la référence, on constate le changement radical opéré entre la fin du XIX^e siècle et le XX^e siècle, qui annonce l'angoisse du non-sens ou la nausée. Cette distinction entre Derrida et Mallarmé relève d'un bouleversement épistémologique.

Les études transdisciplinaires américaines connaissent un essor depuis les années 1980 dans le rapprochement entre l'économie et l'art⁴⁸. Elles aident à compléter une vision diachronique dans le rapprochement de la monnaie et les symboles esthétiques en général et permettent de mieux saisir la particularité mallarméenne.

Marc Shell propose dans *Art and Money* une parfaite illustration des liens traditionnels entre la monnaie et les symboles religieux depuis le Moyen Âge, et analyse également les œuvres de l'art contemporain d'un XX^e siècle, où la satire et la moquerie portent sur l'argent, le symbole parfait d'une société capitaliste, et où l'art même devient une marchandise ou un investissement. Dans son autre œuvre *Money, Language and Thought*, il tisse des liens entre la philosophie et l'économie en parcourant Kant, Hegel et Heidegger et en discutant la différence de visions sur la véracité des symboles.

Le rapprochement de la monnaie et des mots continue dans les siècles plus récents avec *Postmodernism, Economics and Knowledge* de Warren J. Samuels, David F. Ruccio et Stephen Cullenberg, qui permet de voir les deux symboles dans un monde post-moderne, où toutes les notions et les symboles se décomposent, se « déconstruisent », où la détermination du sens est décentralisée et où le sens de l'existence devient incertain. Les auteurs comparent les théories

⁴⁸Certes, la monnaie et les mots ne sont toujours pas considérées comme comparables. C'est l'avis de Henri Meschonnic : le langage, n'étant pas une possession privée, ne peut pas exercer la fonction de transition comme la monnaie. MESCHONNIC Henri, « Pour en finir avec cette monnaie du sens », dans *Autrement*, no° 132, 1992, « Argent », p. 143-155.

économiques et les courants esthétiques, afin de tisser des liens épistémologiques entre les deux domaines.

Le livre *Les Mots et les choses* de Foucault a également un statut indéniable dans le dévoilement des liens épistémologiques des symboles dans le domaine économique, esthétique et politique. Il retrace un cheminement épistémologique de la Renaissance jusqu'à l'âge moderne. La théorie de Foucault aide à expliquer la pensée de Mallarmé par rapport à son contexte historique et analyse le tournant que Mallarmé entretient par rapport aux siècles précédents, dont l'âge classique et la Renaissance.

Une autre source non négligeable vient du séminaire « La Poésie, entre esthétique et économie politique (Mallarmé) » de Bertrand Marchal à l'Université Paris-Sorbonne en 2014-2015. De l'assistance du séminaire sont nées les premières réflexions sur ce travail interdisciplinaire.

La méditation que Bertrand Marchal développe dans le séminaire sur la « Fiction », vue comme le pivot du mécanisme du symbole dans la pensée de Mallarmé, mène la réflexion de la thèse présente vers son antonyme, la « vérité », qui apparaît souvent à côté du terme de la « Fiction » dans les écrits mallarméens. La question de la « vérité » se pose naturellement dans un système de représentation défini comme inhérent à une « tromperie » collective. Elle permet de trouver un repère dans ce monde fictif où la garantie change sans cesse et les crises ou les désillusions interviennent continuellement. Alors que dans la jeunesse de Mallarmé, ce qui empêche d'atteindre l'« authenticité » du symbole est avant tout la perte de la référence originelle dans un monde de copies, la découverte de la légitimité de la « Fiction » dans l'esprit humain lui permet de déclarer plus tard que la référence des symboles existe dans l'esprit humain, bien que ce dernier soit inévitablement fictif et puisse être fautif. La « vérité » se trouve dès lors dans un repère mouvant et hypothétique.

Le livre *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie* de Bertrand Marchal apporte également des réflexions intéressantes : le changement du « mystère », qui va de la *religion divine* vers *l'inconscience collective* change les fondements des symboles. Dans la thèse présente, on tente de pousser la réflexion plus loin : ce changement génère la décentralisation du pouvoir derrière les symboles : par rapport à une *croissance divine* qui est unilatérale et absolue, la *confiance humaine* est mutuelle et relative. La validité de symbole est basée sur la confiance des deux parts : on doit d'une part savoir promouvoir une « Fiction », dressée par un membre de la « foule », et d'autre part accepter de croire en cette « Fiction » proposée, ce qui demande une interaction participative de la « foule ».

On observe également à travers cette évolution le changement d'une garantie divine et absolue vers une garantie humaine et hypothétique, qui devient la nouvelle condition de l'existence humaine : en admettant que tout développement du sens symbolique comporte une hypothèse, comme le seul moyen de lutter contre le « Hasard », l'être doit accepter son existence comme la prise de risque. La *crise* devient une *prémisse inéluctable*, qui peut arriver à tout moment et l'aventure de la vie devient un jeu de probabilité : un « coup de dés ».

Un point à ajouter avant de terminer l'état de lieux des recherches existantes : on a fait le choix de ne pas associer la théorie des symboles de Mallarmé à une comparaison minutieuse des théories économiques peu connues et spécialisées. En effet, un tel rapprochement suppose que Mallarmé prend suffisamment connaissance des théories économiques et que le fondement de sa théorie des symboles est basé sur des théories économiques, ce qui n'est pas le cas. Aucune théorie économique concrète n'est évoquée dans les écrits de Mallarmé ; même sa bibliothèque à Valvins ne contient aucun livre sur le sujet. Ses correspondances sont parfois entretenues avec des hommes ou militants politiques comme Georges Clerc, Henry John Cockayne Cust, ou Jean Grave, etc., mais aucun contact direct avec les économistes n'est à signaler.

Mallarmé a pu connaître potentiellement Charles Gide, oncle d'André Gide, qui est un économiste connu et qui dirige le mouvement coopératif en France. Toutefois, aucune preuve ne montre une telle rencontre. Même l'invitation aux enquêtes « la démocratie est le plus fort dissolvant de l'organisation militaire » et « la guerre est essentiellement une chose d'ancien régime » envoyée par Léon Parsons n'appelle de réponse de Mallarmé, malgré la publication de Charles Gide.

Autre potentiel lien, bien que faible : Albert Keim, poète et romancier, qui a travaillé comme chef de cabinet d'Étienne Clémentel, et qui a été le président du mouvement de l'« Art pour tous ». Étienne Clémentel a en effet un rôle déterminant dans la première tentative de planification économique et donne plus tard officiellement naissance aux Banques Populaires. Mais le lien entre Albert Keim et le jeune Mallarmé ne semble pas suffisamment fort, sinon pour une position antagonique (au regard des reproches sur l'« Art pour tous » que le jeune Mallarmé adresse).

Le manque de connaissance experte des théories économiques n'empêche pas Mallarmé de proposer une théorie complète sur le lien entre l'ordre économique et l'ordre esthétique. En tant que citoyen intellectuel qui connaît l'*Argent* de Zola, qui lit Huysmans, Mirabeau ou Villiers, chez qui la question de l'argent a de l'importance, et qui prend connaissance du scandale de Panama par les journaux, le poète peut établir une vision personnelle sur

l'économie à travers sa lecture. La littérature est elle-même un médium qui sert d'intermédiaire entre un lecteur comme Mallarmé et le domaine économique. L'économie n'est pas un domaine que Mallarmé ignore totalement. L'industrialisation de l'art ainsi que la situation économique des poètes et des littéraires de son époque sont également des sujets qui lui tiennent à cœur. L'intérêt que Mallarmé porte sur les symboles le conduit à un élargissement de réflexion qui porte ainsi sur la situation économique et sociale.

En un mot, peu de ressources permettent de soutenir l'intérêt réel de Mallarmé sur des théories économiques spécialisées. Le lien qu'il observe entre la monnaie et les mots semble être issu d'une observation personnelle, et l'intérêt apporté au crédit ne dépasse pas le cadre des connaissances de l'amateur. On cite donc seulement les théories économiques ou les lois économiques les plus connues et démocratisées car elles sont les plus susceptibles d'avoir été connues par Mallarmé. L'intérêt de la pensée de Mallarmé ne porte pas sur son érudition, mais sur les liens épistémologiques qu'il tente de tirer derrière les mécanismes des symboles dans des domaines différents, car au fond, ce que Mallarmé imagine derrière les lois des symboles est avant tout une compréhension du mécanisme de la pensée humaine.

D. La Réponse de Mallarmé face aux bouleversements des symboles

Le mécanisme de représentation constitue pour Mallarmé le lien entre l'ordre esthétique et l'ordre économique et politique. Le symbole devient le lien et le médium qui les relie. Dans un XIX^e siècle où les symboles sont sans cesse modifiés et recréés, la question ultime qu'on pose à travers la théorie de Mallarmé est la suivante : quelle est la fondation commune à tout système de représentation et d'où vient sa légitimité ? Questionner les lois des symboles dans différents domaines et chercher une « vérité » commune des symboles, signifient vouloir questionner l'omniprésence des *nomos* et leur légitimité, questionner la capacité des symboles et leur limite, découvrir la facticité de la représentation et le repère inhérent derrière toute illusion représentative.

Le corpus de la présente thèse porte sur toutes les œuvres de Mallarmé. Toutefois, ces traces écrites ne sont pas toujours cohérentes avec la théorie du « double état de la parole ». La théorie du symbole de Mallarmé n'est jamais précisée telle quelle dans une œuvre précise. Les pensées de Mallarmé connaissent une évolution notable : dès sa jeunesse, le poète constate un écart entre l'« Idée » et les représentants. Cet écart est lié aux caractères réducteurs et homogénéisateurs des représentants, propres à limiter les symboles et à les vulgariser. La position de Mallarmé se rapproche à cette époque de celle des parnassiens : ce sont des attaques violentes envers l'industrialisation de l'art et la finitude irrémédiable des représentants qui l'angoissent le plus. Les deux facteurs écartent la représentation symbolique de la Beauté ou l'Absolu provenant de l'inspiration divine. Il est déçu par les défauts du symbole poétique et voit l'impact économique de l'argent comme une corruption de l'esprit à bannir.

Une analyse diachronique est ainsi nécessaire pour séparer les pensées de jeunesse de Mallarmé, qui semblent parfois contradictoires et incohérentes, des pensées après la formation complète de la théorie du « double état de la parole ». C'est la raison pour laquelle on emploie volontairement une *méthodologie diachronique dans la première partie*, afin de suivre l'évolution de ses pensées.

La première partie de la présente thèse répond tout d'abord à l'angoisse de Mallarmé face à la démocratisation des symboles. On commence par contextualiser l'usage des symboles au XIX^e siècle dans la première sous-partie : la grande démocratisation des mots, des monnaies et des votes favorise la circulation des symboles ; elle rend les symboles plus simples,

manipulables, modifiables et faillibles. Ils entrent dans un processus de désacralisation, d'homogénéisation et de normalisation.

Ainsi commence la deuxième sous-partie, où le jeune poète voit une lutte inconciliable entre l'« Économie » et la « Poésie ». Le jeune poète n'hésite pas à attaquer « l'Art pour tous » en le jugeant « hérésie artistique » et ses reproches sur l'industrialisation de l'art se multiplient.

Ainsi le poète vit à travers les crises économiques et sociales des années 1860-70 également des crises mentales, qui le plongent dans un tourment perpétuel. C'est à travers ces crises qu'est dévoilé le contexte historique et psychologique de ses questionnements sur le symbole, qui compose la troisième sous-partie. L'angoisse du poète porte sur l'inconstance des formes et sur l'inaccessibilité du « Rêve » absolu par les interprétations des symboles. Devant la multitude des copies industrielles, Mallarmé ne trouve plus de repère ni de référence et juge que le terme « authenticité » perd son sens.

Mais que faire avec tous ces défauts des symboles ? Doit-on supprimer leur usage ? Dans la quatrième sous-partie, on constate la réconciliation de Mallarmé avec le symbole : il renonce au fur et à mesure à un « Rêve » absolu et divin, et se repose davantage sur un « rêve » humain qui va au-delà de la nature humaine existante. La « Fiction » est le lieu où est exploité le potentiel humain et où l'homme surpasse sa propre nature. Ainsi, Mallarmé tente d'intégrer le « rêve » humain dans les symboles, et trouve une parfaite collusion entre le « mystère » humain et le « sens » dans les symboles.

Ses critiques envers l'imperfection des symboles évoluent et se transforment en une acceptation de cet état de fait. Il propose ainsi la théorie du « double état de la parole » en 1885, qui signale un changement radical de son attitude sur les défauts des symboles : il admet qu'ils sont inévitables et les intègre dans l'état « brut ou immédiat », qui favorise la saisie immédiate de l'information et sa circulation, au risque d'une vulgarisation et d'une normalisation des symboles. Il propose en même temps un état « essentiel », qui peut compenser ces défauts en renouvelant le sens des symboles et en incarnant un nouveau rêve et idéal dans les symboles existants.

Afin de rester fidèle avec les changements de pensées de Mallarmé, on choisit la date de 1885 comme le moment pivot et développe dans la deuxième partie et la troisième partie une analyse approfondie sur le « double état de la parole ». On choisit de suivre *une approche thématique et synchronique* dans ces deux parties, car la théorisation du « double état de la parole » se stabilise et son impact même sur l'appréhension des symboles est décrit.

Ainsi, dans la deuxième partie, on réalise tout d'abord une explication minutieuse du fonctionnement du « double état de la parole » et des changements radicaux proposés par cette

théorie. Dans la troisième partie, on tente de trouver le repère pour le système symbolique basé sur la « Fiction » à travers la notion d'« authenticité ». En d'autres termes, les deux parties exploitent la théorie du « double état de la parole », pour voir son fonctionnement, ses effets, et son ancrage.

La première sous-partie de la deuxième partie se concentre sur une exégèse générale de théorie du « double état de la parole », à savoir en quoi consiste l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » et comment l'alternance des deux fonctionne. Dans la deuxième sous-partie, on voit l'association de ces deux états dans divers domaines chez Mallarmé, que ce soit la « Prose », la « Poésie », la « Musique », les « Lettres », l'« Industrie », la « Finance », la « démocratie », l'« aristocratie », etc.

En analysant ces analogies, on constate que la confiance vis-à-vis de l'autorité symbolique, qui garantit la validité des symboles, est en soi-même une « Fiction » commune. La « Fiction » qui fait croire ce que racontent les « Lettres » est dès lors associée au « crédit » économique, qui construit une confiance financière, et à la confiance collective dans la vie politique, qui permet de voter pour la promesse d'un avenir commun. Dès lors, la croyance sociale et esthétique transforme le monde matériel par le médium des symboles et crée ainsi une nouvelle réalité qui concrétise l'idéal hypothétique de départ.

Plusieurs changements radicaux se révèlent à travers la théorisation du « double état de la parole » et la troisième sous-partie s'efforce de relever une analyse profonde sur ces transformations. La « Fiction » s'enracine désormais dans « l'esprit humain »⁴⁹ même, comme un *besoin* naturel, comme une méthode universelle qui s'applique à toutes les activités esthétiques et sociales. Désormais l'être devient le repère et la référence derrière les systèmes de représentation de tous les domaines.

Plus particulièrement, celui qui éveille la « foule » pour l'orienter vers les lumières du « Mystère » 1) est un membre de la « foule », et 2) peut être remplacé à tout moment par un autre membre de la « foule » tant que le nouvel avis proposé est convaincant et illustre un autre « Aspect » du « Mystère »⁵⁰. De cette manière, on défait le règne de l'autorité absolue et

⁴⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 504. « Tout méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage. (Le déterminer) Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté. »

⁵⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 469. « Ah, non! [...] Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant, qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature — l'Aspect. C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection. »

centralisée vers le règne du « crédit » hypothétique et décentralisé, réalisé par tout membre de la « foule ». Aussi instable qu'elle soit, la « Fiction » est la seule manière de retrouver une coalition collective lors d'un moment où l'individualisme fait rage dans une société en manque de foi.

Alors que la deuxième partie se concentre sur la fonction et le mécanisme de la « Fiction », la troisième partie étudie sa contrepartie, à savoir l'« authenticité ». Cette dernière constitue une référence pour le symbole et aide également à mieux sélectionner la « Fiction » cohérente.

La première sous-partie constate un effet de retour des lois des symboles sur leur référent : l'identité impersonnelle de l'être. On voit une définition de l'« authenticité » qui est totalement changée dans la représentation symbolique : de la confusion entre la représentant et le représenté, on passe à une inégalité entre les deux – le représenté va au-delà du sens commun du représentant. Ainsi, l'« authenticité » n'a plus de prototype à recopier, mais une direction, vague et mouvante. L'imagination de l'être, qui est également une partie de la référence de l'être, devient aussi une « vérité » à étudier.

L'être n'est plus un point de référence fixe. En effet, la seule et unique référence devient l'être impersonnel, organique et changeant. Ainsi on voit dans la deuxième sous-partie qu'on passe du modèle depuis l'Antiquité « l'authenticité cosmos = symbole = être » au modèle « l'authenticité être = symbole = l'organisation esthétique et sociale ». Ainsi d'une « vérité » incommensurable, impénétrable et absolue du cosmos, on passe à une « vérité » maîtrisable, hypothétique et évolutive.

Dès lors, le symbole est non seulement un simple moyen, mais aussi une recherche que le sujet pensant mène pour découvrir sa propre identité. Autrement dit, la réédition de la « loi » des symboles doit référer à l'évolution de « soi », pendant que la recréation de la « loi » peut faire évoluer la « foi » et changer l'identité de « soi »⁵¹.

Mallarmé va même plus loin pour chercher une mise en application réelle de sa théorie des symboles dans la vie, ce qui constitue le thème de la troisième sous-partie. Il analyse tout d'abord dans la « Confrontation » les deux « lois » des symboles qui créent deux identités de « soi » : le mécanisme du salariat, modèle rémunérateur de l'« ouvrier », par rapport au paiement mental que l'inspiration accorde à la méditation du « poète ». D'autres projets de Mallarmé vont encore plus loin, dont le « fonds littéraire »⁵², qui cherche à corriger le modèle de l'industrialisation de l'art en changeant la « loi » de rémunération pour les activités

⁵¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 567.

⁵²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 322.

artistiques. Quant au projet des « Lectures », il reproduit l'« interrègne » du « poète »⁵³ : dirigées par un texte originel du « poète », les « Lectures » des lecteurs sont des réinterprétations et créations du premier et la richesse intellectuelle s'amplifie en suivant les échanges de leurs « Lectures ».

Par tous ces projets, Mallarmé illustre parfaitement comment la proposition d'un idéal théorique, soit le « double état de la parole », pourrait transformer potentiellement toute organisation dans le domaine esthétique (les « Lectures »), économique (le « fonds littéraire ») et politique (l'« interrègne » du « poète »), et changer ainsi la « foi » et « soi » par une création de « loi » de symboles.

À la différence de l'âge classique, où les symboles doivent être transparents, exacts, et sûrs, Mallarmé promeut après la longue influence du romantisme, un symbole qui intègre le rêve, l'ambiguïté et l'hypothèse. Il lutte contre une garantie autoritaire et absolue derrière les mécanismes de représentation, en promouvant une élection démocratique de la « foule », mais s'efforce en même temps d'éviter le défaut de la « démocratie », par une mise en garde « aristocratique ». Le symbole humain, que Mallarmé tente de retrouver pour lutter contre le rationalisme et l'abstraction, s'écarte également d'un âge contemporain, où l'être impersonnel en tant que référence devient impossible. L'identité de l'être contemporain est fragmentée, à force de détruire toutes les anciennes autorités. Et les lois abstraites des symboles deviennent le nouvel ordre qui sculpte l'identité contemporaine, car le mode de vie actuel s'imprègne et se fond totalement dans les symboles de plus en plus abstraits et complexes.

Étudier la théorie des symboles mallarméenne est une voie qui retrace l'évolution épistémologique : elle relève de la nostalgie de l'être dans un monde où les symboles deviennent de plus en plus inhumains. Entre la lutte des autorités, l'épanouissement des « Fictions » et un retour vers l'être, la théorie de Mallarmé constitue une trace ineffaçable dans la recherche de l'homme sur ses propres véhicules de pensée : à travers les nouvelles revendications des symboles, on recherche continuellement une nouvelle manière de construire une identité de soi. Terminons avec la citation de Mallarmé qui relie les symboles esthétiques et les « aspects de l'existence », avant d'entamer toute une analyse minutieuse : « la Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle dote ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »⁵⁴.

⁵³*Ibid.*, p. 789.

⁵⁴*Ibid.*, p. 657.

Première Partie

La Désacralisation du symbole dans la
deuxième moitié du XIX^e siècle : la
vulgarisation, l'homogénéisation et la perte
de l'« authenticité »

*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille titres divers⁵⁵*

– Apollinaire, *Alcools*

⁵⁵APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, « Folio », 2013., p. 2.

Plan de la première partie

Introduction de la Première Partie.....	60
A. Les Mots, l'argent et le vote : un changement de représentation radical lors de la seconde moitié du XIX ^e siècle.....	61
B. Les Premières réflexions de Mallarmé, la « Poésie » à l'encontre de l'« Économie » : d'une représentation vulgarisée et infidèle suite à l'industrialisation des lettres vers la représentation idéale qui relie la musique et les lettres, représentant à la fois le « mystère » et le « Sens »	82
C. Dégradation concomitante suite à la démocratisation des symboles : les crises mentales mallarméennes, les crises littéraires et sociales	103
D. Après les crises : l'analogie établie entre la politique, l'économie et l'esthétique et la mise en question de l'authenticité	129

Introduction de la Première Partie

Les mots, la monnaie, et le vote, ces symboles de représentation ne sont pas forcément des inventions du XIX^e siècle. C'est pourtant dans la deuxième moitié du XIX^e qu'ils connurent une *démocratisation sans précédent*, au point d'être souvent « surexposés ». Les mots, la monnaie, et le vote se multiplient, s'immiscent dans le quotidien des gens et le transforment sans qu'eux-mêmes ne s'en soient aperçus. La démocratisation des symboles conduit à des changements profonds et intenses des trois axes de la société : le recul du nombre d'analphabètes, le capitalisme naissant, le suffrage universel... Désormais, le symbole s'établit sur un fondement de plus en plus démocratique, simplifie et égalise les représentés dans une norme systématique, et déclenche parfois une spéculation créée par la frénésie de la masse.

Mallarmé, très sensible à ce changement de mode de représentation, porte une attention sans précédent aux symboles. Il s'efforce de comprendre leur fonctionnement et leur effet, analyse leur mécanisme et leur limite, et peint la fresque de tous les bouleversements esthétiques, économiques et sociaux d'une fin de siècle, sous les signes de symboles.

Si parfois on voit des palinodies, surtout par rapport à ses pensées de jeunesse, c'est précisément parce que le jeune Mallarmé vit une évolution spirituelle importante vers la fin des années 1860 et le début des années 1870. Ses premières pensées sur ces thèmes font l'objet de

la première partie du présent travail : tenter de retrouver les traces qui l’emmène dans ce cheminement mental, tout en remarquant les différences avant et après les crises sociales et mentales qu’il vit.

A. Les Mots, l’argent et le vote : un changement de représentation radical lors de la seconde moitié du XIX^e siècle

Contextualisons d’abord les bouleversements que Mallarmé constate et remarque. En effet, la démocratisation des lettres, des monnaies et des votes dans le XIX^e siècle provoque un ensemble des changements fondamentaux dans le mécanisme de la représentation. Désormais, le symbole s’établit sur un fondement de plus en plus démocratique, réduit et égalise les représentés, et déclenche parfois une spéculation créée par la frénésie de la masse.

1) La Démocratisation des lettres : la vulgarisation des lettres et la valorisation de la participation du peuple-usager

Précisons qu’on entend dans cette sous-partie les « lettres » au sens large du terme, à savoir tous les mots écrits, qu’ils soient dans un cadre éducatif, médiatique, ludique ou intellectuel⁵⁶. La prolifération des lettres signifie donc à la fois une lecture plus importante des livres ou de la presse, ainsi qu’une apparition visuellement plus importante des mots écrits ou imprimés. Le foisonnement des mots est dû à trois raisons principales : la démocratisation et l’obligation de l’éducation, les innovations techniques de l’imprimerie, et la naissance de la presse et du journal, qui diffusent les lettres dans toutes les ruelles du pays :

⁵⁶On entend par le cadre ludique, tout ce qui est le divertissement, comme le roman, le théâtre et le journal, etc., et par le cadre intellectuel, on entend ce qui est la recherche et tout ce qui est universitaire.

- a) La démocratisation de l'éducation initiée par la loi Guizot du 28 juin 1833⁵⁷ et renforcée par la loi Jules Ferry de 1881 réduit considérablement le nombre d'analphabètes en France et génère par conséquent un public lecteur plus important. Les lettres ne sont plus réservées à des privilégiés. Elles deviennent intelligibles pour tous et utilisables par tous.

Toutefois, la démocratisation de l'éducation donne un cadre scolaire aux lettres. L'information devient pragmatique, suit une méthode « scientifique » et s'uniformise dans un contexte où le libéralisme, la démocratie et les guerres à venir – et en préparation – requièrent un plus grand nombre de français parlant et lisant la même langue. Mallarmé, qui distingue les lettres du cadre éducatif avec la « vraie » littérature, n'hésite pas à critiquer cette limite méthodologique⁵⁸.

La nostalgie d'une éducation à l'ancienne et aristocratique est très répandue vers la fin du XIX^e siècle. Des écrivains aussi divers que Charles Maurras, Charles Péguy, André Gide sont associés dans le regret du déclassé du latin et défend des humanités classiques. Le regret pour le sentiment sacré dans la littérature est très présent, c'est la raison pour laquelle Péguy, qui appelle les instituteurs sous la Troisième République les « hussards noirs de la République », va même chercher une réconciliation de la religion et les connaissances laïques dans la pédagogie⁵⁹.

- b) Pendant que l'éducation prépare un public beaucoup plus large pour la lecture, les innovations technologiques de la fabrication du papier et de l'imprimerie⁶⁰ permettent l'émergence d'une quantité importante de livres de petit format bon marché. Cette invention de l'éditeur Charpentier, popularisée par Michel Lévi, rend le livre côté du siècle précédent (un luxe avec un prix moyen de 7,5 francs à 9 francs) un produit accessible à la consommation publique (avec sa collection à 3,5 francs). *Vingt ans après*

⁵⁷La loi oblige chaque commune à entretenir une école primaire et chaque département une école normale pour former les instituteurs.

⁵⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 361, « Grâce à cette sensation générale, une idée inouïe et saugrenue germera dans les cervelles, à savoir, qu'il est indispensable de l'*enseigner* dans les collèges, et irrésistiblement, comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science. Elle sera expliquée à tous également, également, car il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline. » Souligné par Mallarmé.

⁵⁹PEGUY Charles, *L'Argent*, Équateurs., Paris, 2008.

⁶⁰Le changement est radical suite de l'innovation technique : « Un tournant technologique encourage le développement de l'édition grâce à la fabrication industrielle de l'encre, du papier, à l'utilisation progressive de la presse à vapeur, de la rotative Marinoni qui utilise du papier en bobine et imprime automatiquement sur les deux côtés. De 1000 titres édités chaque année en 1788, on passe à 8000 en 1825 et à 12000 vers 1860. » D'ailleurs, de multiples maisons d'éditions sont fondées pendant cette période, dont certaines restent connues : Hachette (1826), Garnier (1833), Calmann-Lévy (1836), Larousse (1852), etc. Voir DEMIER Francis, *La France du XIX^e siècle : 1814 - 1914*, Paris, Éd. du Seuil, « Points Histoire », 2000.p. 196.

de Dumas, en huit tomes, baisse de 40 francs à 20 centimes, soit 200 fois moins chers qu'avant.

La prospérité des éditions bon marché permet un accès plus facile aux lettres. Les lettres sont désormais compréhensibles et abordables, et se multiplient à grande vitesse : avec la production en masse, le livre est devenu une marchandise, qui suit également les lois de l'offre et la demande, et s'adapte donc volontairement au goût d'un public élargi.

Le fleurissement d'une multitude d'éditions nouvelles ou existantes génère un surenchérissement des publications de livres, qui souvent sont dotés d'une intrigue similaire et dont le champ lexical est commun et répétitif. Cette littérature, qui peut être considérée comme « commerciale », prend toutes ses sources dans sa volonté à adapter son propos à ce public naissant et grandissant, voire aux nouvelles tendances de la société. La littérature, qui oscille autrefois entre œuvres élitistes et œuvres de plaisir, devient un bien de consommation à portée économique. Là est l'origine de l'angoisse perpétuelle de Mallarmé : l'originalité artistique serait engloutie par cette inondation d'une littérature pour grand public.

- c) L'invention d'une forme moderne du reportage quotidien (*La Presse* et *Le Siècle*, par exemple, fondés tous les deux en 1836), et surtout, la diffusion de la presse populaire (comme *Le Petit Journal*, lancé en 1863) accélèrent également la prolifération des lettres. Vers 1881, le journal entre dans son âge d'or, tirant à grand volume et générant de revenus colossaux. Son lectorat grandissant est prêt à dépenser 5 centimes tous les jours pour son contenu (*Le Petit Parisien*, tous les jours, tire à 1,5 million.).

Avec la presse, la lecture apparaît, en effet, *quotidiennement* dans les foyers comme un des loisirs principaux et les lettres se répandent dans chaque coin de rue. Cette profusion d'information écrite a fait que le rapport avec les mots écrits changea complètement : le lecteur substitue les figures recherchées sous la poésie, le théâtre ou les essais qui prétendent traverser les âges, à des contenus éphémères dont le sujet porte sur l'actualité économique et politique et les faits divers. Le journal et la presse sont avant tout des diffuseurs d'informations, faciles d'accès et compris par tous, et dont le style doit s'adapter à un public varié.

La désapprobation mallarméenne sur le « reportage » ne se fera pas tardée et apparaîtra en 1866 dans *l'Avant-dire au « Traité du verbe »* de René Ghil, critiquant l'abus d'un langage descriptif et pragmatique, à l'encontre de la littérature, imaginative et sibylline :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.⁶¹

Comme le résumera plus tard Zola, ces changements historiques, motivés profondément par la démocratie et l'industrialisation, reconstruisent à présent « l'état matériel de l'écrivain » :

Voyons à présent l'état matériel de l'écrivain, tel qu'il est de nos jours. La révolution est venue balayer les privilèges, emporter dans un coup de foudre la hiérarchie et le respect. Dans l'état nouveau, l'écrivain est certainement un des citoyens dont la situation a été le plus radicalement changée. On ne s'en est pas aperçu tout de suite. [...] Tout mouvement social entraîne un mouvement intellectuel.

D'abord, l'instruction se répand, des milliers de lecteurs sont créés. Le journal pénètre partout, les campagnes elles-mêmes achètent des livres. En un demi-siècle, le livre, qui était un objet de luxe, devient un objet de consommation courante.⁶²

Suite à la prolifération des lettres du XIX^e siècle, les grands changements opérés se résument en quatre tendances :

1) Les lettres sont lues et évaluées par un public beaucoup plus large, qui a maintenant accès à l'éducation et à la lecture sous diverses formes. Le goût du siècle se base donc sur une démocratie qui cherche à attirer un public plus large.

2) Les mots sont devenus un diffuseur d'informations, dans la presse comme dans le cadre scolaire, ayant comme objectif premier de répandre des nouvelles ou des enseignements à large échelle, dans un contexte utilitariste.

3) Les lettres entrent dans l'économie de marché, devenant un bien de consommation. L'industrialisation des lettres rend celles-ci commerciales : les romans deviennent schématiques et l'originalité est en péril.

4) Les lettres ont également un contre-effet crucial sur la société : elles ne sont pas seulement les interprétations des idées, mais aussi *un moyen de médiatisation*. La lecture entre dans la vie de tous les jours. Les pensées se diffusent beaucoup plus efficacement à travers l'écriture, par les pamphlets et toutes sortes de publications. Les débats idéologiques se multiplient dans les revues et les journaux, et commencent à jouer le rôle déterminant de ce qu'on appelle les *médias* aujourd'hui. Les régions et Paris sont reliés par le train, le nouveau moyen de transport, et bien plus encore par des lectures communes, qui guident et relient les pensées.

⁶¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 677.

⁶²ZOLA Émile, *L'Argent dans la littérature*, Arvensa, Livre numérique.

Dès la première génération du romantisme, apparaissent des écrivains engagés – Hugo qui se bat pour l’abolition de la mort et Lamartine qui dirige la Révolution de 1848 – les écrivains peuvent désormais devenir un emblème révolutionnaire et influencer le peuple par leur plume. En un mot, l’écrivain est devenu l’initiateur de la réforme et de la révolution et l’écriture a maintenant un impact considérable sur le mouvement social, changeant la réalité sociale.

Certes, la démocratisation des lettres ne conduit pas que vers un effet de vulgarisation et du mercantilisme. La maîtrise des mots chez une plus grande population encourage bien sûr la diversité des créations littéraires et rend le métier de l’écrivain accessible à des jeunes éduqués grâce à la démocratisation de l’éducation. De nombreux jeunes écrivains viennent à Paris, avec le grand rêve littéraire. Une bonne partie confronte une désillusion en faisant face au mercantilisme dans le monde d’édition.

Mais certains résistent bien l’industrialisation de l’art et tente d’exercer le métier des écrivains dans le seul but de représenter leur pensée et sentiment à leur manière et à leur guise. Parmi eux, on doit citer bien sûr Rimbaud, qui n’hésite pas à renouveler les codes littéraires et à révolutionner ainsi la poésie en favorisant le vers libre. Le dernier réduit les contraintes de la prosodie classique et laisse plus de liberté pour un épanouissement personnel.

Mallarmé parlera de ce phénomène plus tard dans la *Crise de vers*. Après la mort de Victor Hugo, qui lui inaugure et installe personnellement les lois littéraires des romans, du théâtre et de la poésie du XIX^e siècle, Mallarmé remarque une sorte de *Crise de vers*, qui est au fond une crise que toute la littérature est en train de traverser. La démocratisation des lettres laisse céder l’autorité concentrée de l’art à une créativité variée et libre, promouvant des procédés non-conformistes et encourageant l’épanouissement personnel et intime dans la représentation artistique.

Ainsi on voit à côté du Salon officiel, dont les jurys sont désignés par l’Académie des beaux-arts, le salon des refusés en 1863, où exposent tous les pionniers de l’art moderne, dont Auguste Renoir, Frédéric Bazille, Claude Monet, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Édouard Manet, etc. L’audace de Manet est soutenue par Mallarmé d’ailleurs par sa lettre adressée au jury : « Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet ». En effet, ce sont ces courants originaux et désintéressés qui intéressent Mallarmé.

La décentralisation dans le pouvoir derrière la représentation artistique vivifie les rêves divers et la liberté de créer autrement. Il s’agit désormais de créer une littérature de futur, de mener la révolution littéraire et par les rêves littéraires, d’adresser également les rêves politiques à leurs lecteurs, car grâce à la démocratisation des lettres, les lectures exercent une fonction sociale bien plus remarquable dans la formation des idéologies communes. On

encourage un rêve collectif, qui propose de vivre autrement, et qui révolutionne au fond le mode d'être.

2) *Vers un système du « crédit » : le changement sur le fondement de la représentation monétaire*

Au XIX^e siècle, la relation avec l'argent change profondément. L'échange économique s'accélérateur, l'homme consomme et investit, met un prix à tout, devient lui-même salarié. La monnaie, qui enregistre et reflète les valeurs économiques, devient pour l'homme le nouveau repère. En passant vers un système fiduciaire, le fondement de la monnaie ainsi que celui des autres produits monétaires ne se basent moins sur une autorité royale, mais davantage sur un « crédit » accordé par ses usagers.

a) L'importance croissante du rôle de la monnaie et son contre-effet

Le rôle de l'argent devient primordial dans une époque où le capitalisme s'institutionnalise et s'amplifie. La circulation de la monnaie s'accélère : on investit davantage tout comme on consomme plus ; avec la révolution industrielle, de plus en plus d'activités humaines *entrent* dans un système économique, en suivent les règles et prennent une valeur monétaire ; la monnaie relie étroitement les différents secteurs, crée une *interdépendance* entre différents acteurs économiques, constituant un mécanisme dans lequel ils interagissent et se conditionnent. Avec l'accroissement du nombre des ouvriers, le salariat se répand et l'homme de la société industrielle est par conséquent de plus en plus *dépendant* du système économique. Le rapport entre l'être et la monnaie est bouleversé : la monnaie consiste surtout en *un point de repère*, où tout est mesuré par un simple chiffre.

En effet, l'argent, qui consiste en un chiffre neutre, pose tout le système économique sur un fondement d'« abstraction, faite de la qualité de la valeur, la représente en quantité pure, sous forme numérique »⁶³. Tout en représentant des réalités, l'argent homogénéise et efface les caractéristiques de ces représentés, de sorte que toutes les marchandises ou les services fournis ayant un « prix » ou une « valeur » égale

⁶³SIMMEL George, *Philosophie de l'argent*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 155.

deviennent comparables voire identiques dans un calcul économique, car elles sont échangeables :

L'histoire interne de l'humanité montre plutôt un mouvement constant de flux et de reflux d'une forme à l'autre ; d'un côté on voit s'accroître la symbolisation des réalités, mais de l'autre, dans un mouvement inverse, les symboles ne cessent de se dissoudre et se trouvent réduits à leur substrat initial.⁶⁴

Le caractère égalisateur de la monnaie ramène à la question *si tout peut entrer dans un système économique*, car sa neutralité fait oublier l'effet réellement produit derrière un achat simple. Ainsi reviennent souvent des débats comme la légitimité de la prostitution et de la corruption, qui questionne le pouvoir de l'argent. Derrière un chiffre indifférent, on oublie parfois la connotation derrière. C'est ainsi que l'art, une fois devenu une marchandise, perd ses propres règles et identités et se fond de plus en plus avec l'économie du marché.

Comme le remarque George Simmel, la demande de « l'échangeabilité » des choses revendique une homogénéisation persistante, qu'elle soit pour un goût artistique, une marchandise courante, ou les mots d'échange du quotidien : l'exigence de « l'échangeabilité » demande parfois un compromis avec la masse, car les lettres doivent rester plaisantes et intelligibles pour un grand nombre, afin de conquérir un public encore plus élargi :

Le nivellement apparaît comme cause et effet de l'échangeabilité des choses, de même que certains mots s'échangent aisément parce qu'ils sont triviaux, et sont triviaux parce qu'ils s'échangent aisément d'ordinaire.⁶⁵

b) Nouveautés monétaires et financières : *d'une garantie autoritaire vers un « crédit » mutuel entre les acteurs économiques*

Pour s'adapter à la transformation économique rapide et permanente, un système monétaire à la fois *stable et flexible* est requis. La stabilité monétaire revient après la Révolution, quand Napoléon installe le franc-germinal au début du siècle, en 1803, avec son effigie frappée sur la pièce de 1 franc, constituant *une garantie personnelle*. Le franc-germinal reste une monnaie relativement stable jusqu'avant la Première Guerre

⁶⁴*Ibid.*, p. 152.

⁶⁵*Ibid.*, p. 496.

mondiale⁶⁶. *Cette stabilité renforce le caractère symbolique de la monnaie* : la pièce demeure un moyen de paiement que l'on utilise régulièrement sans se demander si elle garde réellement la valeur indiquée – la *croynance* sur la valeur de la monnaie est consolidée et devient une évidence apparente.

En effet, la monnaie est historiquement garantie par une autorité : qu'elle soit faite au nom du seigneur ou de la divinité. Telle est la raison pour laquelle le côté effigie de la monnaie est souvent empreint du portrait du roi, de la divinité, des temples sacrées, etc. La valeur du métal ne suffit pas pour rassurer la validation de la monnaie. Depuis longtemps, l'on remarque que l'altération de l'aloï ou le poids de la monnaie, réalisée intentionnellement par les rois et les princes, ou bien involontairement par l'usure dans sa circulation, ne change guère le commun accord sur la valeur de pièces dans leurs usages réels tant qu'elles ont normalement cours dans la société⁶⁷. *La valeur nominale de la monnaie devient plus convaincante que la valeur réelle du métal.*

Tout au long du moyen-âge, en effet, exception faite du denier d'argent de Charlemagne, et du « gros » d'or (qui se répand en Europe à partir du XIII^{ème} siècle), les princes et les rois en Occident n'ont cessé d'altérer les monnaies en poids et en aloï, par le men surtout du « décrit », qui consistait à rappeler les pièces en circulation aux ateliers pour les refondre et en émettre de nouvelles à valeur métallique différente, habituellement plus basse qu'avant ; ainsi, par exemple, de « beaux deniers d'argent pur de Charlemagne », qui furent, rapporte Henri Pirenne, « remplacés par des pièces toujours plus chargées de cuivre, si bien qu'au milieu du XII^{ème} siècle, de blancs qu'ils avaient été à l'origine, la plupart des deniers étaient devenus noirs (*nigridenarli*).⁶⁸

Quant à la flexibilité du système monétaire, le XIX^e siècle s'adapte à l'essor commercial en introduisant de nombreuses nouveautés fiduciaires : l'émission des monnaies-billets réapparaît en 1800 avec la création de la Banque de France – la méfiance commune du XVIII^e siècle envers le monnaie-papier se dissipe au fur et à

⁶⁶MOINIER Daniel, *Pourquoi la France est en déficit depuis 1975 ? : Analyse – Solutions*, s.l., Éditions Edilivre, 2017, p. 29. Fort et stable, le « franc germinal » devient la monnaie de référence en Europe pendant plusieurs décennies et faillit être la monnaie mondiale. Napoléon 1^{er} essaie d'introduire le bimétallisme en imposant une monnaie uniforme, le Napoléon, en Europe. Sous des appellations différentes, le système est adopté successivement en Belgique (1832), en Suisse (1850) et en Italie (1862). « La conférence monétaire de l'été 1867, qui réunissait à Paris tous les États européens ainsi que les États-Unis, adopta le principe d'une monnaie commune internationale, reposant sur l'étalon-or et prenant comme référence le franc germinal. Mais la défaite de Sedan et la création du mark brisèrent ce rêve. »

⁶⁷Le changement de FOURQUIN Guy, *Histoire économique de l'occident médiéval*, 3. éd., Paris, Colin, « Collection U Histoire médiévale », 1990, p. 285, « Pendant les trente-deux ans que régna Bernard d'Ascanie, la monnaie fut en moyenne modifiée ou, plus exactement, empirée trois fois l'an. »

⁶⁸KUMAKURA Takaaki, *L' "Économie politique" chez Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, 1991, 533 p, (dactyl.), p. 131.

mesure grâce à la circulation durable et constante des billets⁶⁹. À la différence de la méfiance commune contre le système de Law, la reconnaissance de la monnaie-billet et la démocratisation de l'usage se réalise avec la mentalité d'un peuple du XIX^e siècle qui accepte plus facilement les rêves, les changements et l'instabilité.

Le passage du monnaie-or vers la monnaie-fiduciaire n'est que le premier pas vers un système fiduciaire : les banques commerciales sont ensuite établies (le Crédit lyonnais, la Société générale, etc.), répondant à la nécessité du « crédit » pour une société qui s'industrialise sans répit. L'établissement du système bancaire crée des monnaies invisibles et supplémentaires, qui se vendent et qui se rachètent au nom du « crédit » ; de nouveaux moyens de paiements comme le chèque se mettant à circuler sous le nom de « mandats blancs » en 1826. La surproduction de l'argent mondial conduit à une transition du bimétallisme – l'or et l'argent – vers le monométallisme (1878) – l'or seul en France⁷⁰.

La monnaie, ayant des formes volatiles et changeantes, *se détache de plus en plus de ses supports matériels* et devient davantage un concept abstrait communément accepté ou « imposé » : la valeur de la monnaie se base ainsi davantage sur une *confiance publique* (sens littéral du terme *fiduciaire*) et un mécanisme du « crédit » qu'on accorde au-delà de la valeur du métal même.

En effet, dans la politique monétaire, le calcul de la quantité de l'argent émis par l'État se base sur le nombre des billets ou des monnaies distribués et sur le « crédit » donné par la banque centrale, auxquels s'ajoute le « crédit » vendu par les banques commerciales à un taux précis et contrôlé. *Le « crédit » vendu et en circulation dans le marché permet de créer une richesse qui n'est pas encore là, au moment même du prêt.* La circulation de ce trésor virtuel verse de la richesse dans le marché, tout comme les monnaies émises, bien qu'il soit invisible et immatériel. C'est pour cette raison que le taux du « crédit » joue un rôle essentiel lors de l'inflation, car il contrôle directement la quantité des monnaies versées dans le marché.

⁶⁹L'émission de billets essuie de nombreux échecs en France comme en Angleterre. Toutefois, de ces banqueroutes, on constate que l'émission de monnaie, cette symbolisation de la richesse, peut avoir un effet direct sur l'économie. De nombreuses théories des monnaies conscientes émergent, *Des principes de l'économie politique et de l'impôt* de David Ricardo, qui conclut qu'une émission trop importante des billets réduit leur valeur et provoquera une inflation.

⁷⁰Grâce aux chemins de fer nouvellement mis en place et à l'expansion coloniale, l'exploitation des métaux précieux s'accéléra et généra une production d'argent et d'or significative : la valeur de l'argent en France fut gravement impactée par la surproduction mondiale de l'argent. La dépréciation de l'argent conduisit à une abolition totale de l'usage de l'argent, on passe du bimétallisme au monométallisme.

C'est dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, que ces nouveautés du début du siècle sont devenues familières et usuelles pour le grand public. À partir de 1850, on constatait une croissance spectaculaire des billets en circulation⁷¹. La démocratisation de l'argent, devient un fait historique, par l'accroissement du nombre d'émission, tout comme en termes d'usage quotidien.

Couverture-or et monnaie fiduciaire (en millions de francs-or)⁷²

	Encaisse métallique or/argent	Billets en circulation
1830	145	223
1850	458	485
1900	3237	4034
1913	3972	5665

La loi du 1^{er} janvier 1878 supprime le cours forcé⁷³ des billets de banque. Désormais les billets se trouvent sur le même plan que les espèces car la loi suppose une acceptation obligatoire des billets pour les caisses publiques et privées. Alors qu'avant 1870, les billets sont surtout utilisés par le monde des affaires – seuls des billets de 50F sont émis en 1866 – les billets entrent désormais dans les mains des particuliers avec des coupures plus petites, de 5 à 25F :

L'usage des billets s'accrut car les paiements en espèces métalliques furent suspendus pendant plusieurs années. Selon les estimations de R. Cameron pour 1870, la masse monétaire se répartissait ainsi : 69% pour les espèces métalliques, 17% pour les billets et 14% pour les dépôts. Depuis 1845, la part de la monnaie métallique avait donc reculé de 13% par rapport au stock total.⁷⁴

Avec l'effervescence de la banque, on voit l'apparition de la monnaie *ex nihilo*, et l'homme devient le vrai alchimiste par la manipulation des symboles. L'augmentation rapide de la circulation des monnaies et des chèques dans le marché accentue l'image de la création artificielle.

À la fin des années 1880, les billets assuraient 93% des paiements manuels dans le haut commerce (contre 7% aux espèces) ; et ils avaient en partie éliminé le numéraire dans les

⁷¹D'ailleurs, c'est en 1848 que la Banque de France commença à détenir le monopole de l'émission des billets.

⁷²BELTRAN Alain et GRISET Pascal, *La Croissance économique de la France : 1815 - 1914*, Paris, Colin, « Collection Cursus », 1988, p. 146.

⁷³Lors des révolutions ou des guerres, l'État peut imposer le cours forcé pour interdire l'échange des billets contre le métal, en attendant le retour d'une stabilité politique. C'est précisément le cas de la Révolution 1848, lors du cours forcé fut décrété. Voir HOANG Long Dien, *Monnaie & Crédit en France*, Ouest, Nantes, 2000.

⁷⁴Beltran et Griset, *La Croissance économique de la France.*, p 143.

dépenses de consommation courante, à raison de 75% dans les villes et de 68% dans les campagnes.⁷⁵

Les 5 à millions de chèques [étaient] émis annuellement pour 25 à 40 milliards de francs en 1880-1895.⁷⁶

Les banques commerciales, presque toutes en faillite pendant la crise de 1847⁷⁷, sont de nouveau en floraison à partir du 1850. Les agences de la Société Générale, du Crédit Lyonnais et du Comptoir national d'Escompte passa de 195 sièges, en 1880, à 1519 en 1921. Le chèque, dont la légalisation data de 1865, réalisa son essor réel après 1870. Le nombre de titres acceptés à la Bourse de Paris tripla sous le Second Empire et celui des journaux boursiers passa de 16, en 1857, à 228, en 1881.

Dans ce passage historique vers un système fiduciaire, une des nouvelles inventions financières majeures est assurément le « *crédit* », basé sur la confiance de la prospérité et de la sûreté des projets : la monnaie fiduciaire, le chèque, les comptes d'épargne, la bourse... Toutes ces nouveautés financières, construites sur un système de « *crédit* », provoquent un changement radical du système de représentation monétaire.

La circulation réelle de ces nouveaux produits requiert une confiance mutuelle entre des différents acteurs économiques. L'usage de la monnaie n'est plus imposé et assuré uniquement par un pouvoir politique. La validation du « *crédit* » dépend maintenant de la solvabilité de l'emprunteur ainsi que la *confiance* qu'on accorde sur la solvabilité de celui-ci. De même, la croyance de la valeur monétaire des billets de banque se base pareillement sur une confiance du public sur leur convertibilité, surtout quand l'or en caisse ne recouvre pas la totalité des billets en circulation.

Plus le public les utilise, plus les billets de banque sont renforcés par la croyance des autres sur leur valeur. La participation du public devient primordiale. Le peuple ne joue pas le rôle d'un simple usager, mais participe à la fondation d'un système monétaire en

⁷⁵*Histoire économique et sociale de la France Tome II : L'Avènement de l'ère industrielle* (1789-années 1880), premier volume, dirigée par Fernand Braudel et Ernest Labrousse, Paris, P. U. F., 1976, p. 416, note 15, cité Kumakura, *L'Économie politique* chez Stéphane Mallarmé., p. 425.

⁷⁶*Ibid.* Note 16.

⁷⁷*Ibid.*, « L'acte constitutif des caisses d'épargne remonte au 21 mai 1818, à l'initiative du duc de La Rochefoucauld, du baron Delessert et d'administrateurs et actionnaires de la Compagnie royale d'Assurances maritimes. La Caisse d'épargne et de prévoyance de Paris fut approuvée le 18 juillet 1818. Les 1834-1837 virent l'essor de ces caisses puisque 236 furent autorisées. L'expansion fut cependant brisée, en 1845, à la suite de la décision d'abaisser le plafond au-delà duquel les dépôts portés sur un livret étaient convertis en rente. Cette mesure entamait les possibilités de disposer des fonds déposés. Il existait 364 caisses et 207 succursales en 1848. À cette date, subissant la crise générale du « *crédit* », les caisses souffrirent beaucoup. Il n'y eut plus une seule ouverture entre 1848 et 1850. La moitié des livrets furent soldés en 1849 ! La reprise ne revient qu'avec le Second Empire. »

renforçant la fiabilité des billets. Quant à la Bourse, la confiance sur la valeur d'un titre conduit à un accroissement naturel de détenteurs des titres, en empruntant une croissance continue du titre, augmente la valeur d'une entreprise en leur permettant de réaliser plus d'investissements et de développer leurs activités à partir d'un capital plus important.

Le comportement de l'autre a un impact positif qui aide à construire une croyance collective : l'action de l'un attire l'action de l'autre, que ce soit un investissement dans le même titre ou bien l'utilisation habituelle des mêmes moyens de paiement (i.e. les billets de banque ici). Telle est la base d'un système fiduciaire. En d'autres termes, un établissement d'un système de « crédit » exige avant tout *un rapport de confiance avec le public et entre le public*, qui devient primordial pour la stabilité économique. La garantie de l'État ne suffit pas, et la confiance du peuple commence à jouer un rôle de plus en plus décisif dans une époque où des produits financiers inédits inondent le marché, s'actualisent tous les jours et dont la longévité reste incertaine⁷⁸. Le pouvoir centralisé, étatique ou royal, dans le cas de la monnaie, cède ainsi davantage à une confiance mutuelle et décentralisée.

c) Les Crises, ou l'abîme entre la valeur imaginative et la valeur réelle

Les nouveautés financières basées sur le crédit s'accompagnent également de potentiels effondrements, car son fondement est une *hypothèse consciente*, au lieu de la croyance divine par exemple, qui est absolue. Les crises économiques reviennent régulièrement, tous les dix ans pour la première moitié du siècle –1815, 1825, 1837, 1847, etc.– et s'ensuit par d'autres à plus grande échelle, avec un effet de plus en plus visible⁷⁹. Le Krach de 1847, qui résulte d'une bulle spéculative sur le chemin de fer en France et en Angleterre, constitue un des éléments déclencheurs de la Révolution française de 1848. La crise économique touche désormais la population dans son ensemble, au point de conduire potentiellement à une méfiance politique, voire à une crise sociale.

Sans référence ni modèle du passé, tout se construit à partir d'une promesse et d'une confiance qu'on accorde mutuellement. La sûreté de la valeur matérielle du produit –

⁷⁸La question sur le fondement de système monétaire est toujours en évolution aujourd'hui, avec l'apparition de la cryptomonnaie (le bitcoin, par exemple). Le débat revient sur la légitimité d'une émission monétaire sans l'accord gouvernemental : pourrions-nous établir un système monétaire grâce à une confiance mutuelle seule, sans frontière et en restant anonyme ? Les censures consécutives des gouvernements des différents pays fait réfléchir, car si le système monétaire peut exister sans l'accord de l'autorité, le peuple pourrait créer sa propre monnaie par convention et le système monétaire deviendrait le pur produit d'une croyance commune.

⁷⁹Weber, *Histoire économique.*, p. 308.

comme les métaux précieux – est remplacée au fur et à mesure par l’instabilité d’une croyance commune, temporelle, capricieuse et instable, et qui à tout moment peut se tourner en une frénésie collective.

L’argent n’est plus simplement monnaie ou papier, quand la confiance commune peut convertir un papier, qu’il soit un billet, un « mandat blanc » ou un titre en bourse, en une richesse admise. Une fois validés, ces modèles économiques du produit financier peuvent vite être copiés, implantés, et multipliés, car basé sur un support matériel facilement reproductible.

Dès lors, *le numéraire n’est pas seulement une substance visible et tangible, mais également un produit symbolique et imaginatif*. Alors qu’auparavant, la contrepartie de la monnaie était la rareté des métaux précieux, avec le système fiduciaire, la monnaie, en tant que symbole, peut n’avoir aucune contrepartie dans l’économie réelle. Le « crédit » n’ayant aucune contrepartie, le symbole repose ainsi sur un fondement creux, où la fissure peut devenir l’abîme, quand l’écart entre ce qu’on imagine et ce qu’il y aura en réalité devient trop important.

D’ailleurs, les premières crises du XIX^e siècle sont surtout imputables à des spéculations rationnelles⁸⁰. La spéculation à la baisse (la vente réalisée à l’avance en visant à une réception de marchandises moins chères que promis) apparaît également au cours du XIX^e siècle et les premiers objets sur lesquels on spéculait à la baisse sont précisément ces « papiers » monétaires : le papier-monnaie, les billets, les rentes d’État et les titres coloniaux, etc.⁸¹ On se rend compte que les symboles économiques suivent une règle à part, parfois à l’écart de la valeur réelle de leur contrepartie dans l’économie de marché. La valeur d’un produit est manipulable artificiellement, tout comme l’économie en général dans un système centralisé autour d’un gouvernement (avec la banque de France par exemple).

d) L’Autonomie des symboles dans le système financier et monétaire et son contre-effet sur le marché

En allant vers un système fiduciaire, la monnaie connaît une autonomie sans précédent. Avec les produits financiers et le « crédit », l’argent peut potentiellement générer d’autre argent, faisant naître la richesse tout seul à travers un mécanisme artificiel, qui repose sur des calculs seuls. Parfois, sa propre valeur augmente ou se

⁸⁰*Ibid.*

⁸¹*Ibid.*, p. 313-325.

réduit selon ces mécanismes créés. La réussite de la spéculation, ainsi que l'effet visible de la politique monétaire supposent que l'opération sur les symboles ou bien le changement de leurs règles pourrait provoquer un contre-effet significatif sur l'économie, tout en manipulant la *confiance* qu'on a sur le marché. La sur-confiance crée un essor spectaculaire, tout comme ensuite la perception de l'écart creusé entre la valeur réelle et les chiffres présentés, qui peut conduire à une crise navrante. Autrement dit, la finance comme système de symboles autonomes peut avoir un impact énorme sur le choix de la masse, influencer le choix de chaque individu, et guider et manœuvrer l'industrie dans différents secteurs.

L'or, de métal précieux et tangible, prend la forme d'une valeur chiffrée, abstraite et intangible. Affiché et indiqué comme l'indice du marché, il transcrit et stimule les activités économiques en même temps : ces chiffres seuls pourraient révéler de manière concrète et précise la situation générale de l'économie, illustrant une vision globale que l'on n'aurait pas sans cette symbolisation ; et par cette révélation même, ils deviennent les nouveaux repères de l'économie pour les investisseurs, en influençant ensuite la confiance du marché et en modifiant les décisions de tous les autres acteurs économiques – maniant au final l'économie en général.

La compréhension du *système monétaire et financier* devient de plus en plus *pénible en tenant compte de la complexité du système créé*. Avec la multiplication des acteurs financiers, leurs réactions deviennent interdépendantes mais en même temps difficilement prévisibles.

Comme ce qu'on conclut sur la monnaie, elle est à la fois « un langage spécifique », « un objet », et « une institution », et a par conséquent respectivement une connotation à la fois symbolique, économique et politique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, où la valeur métallique de la monnaie se réduit (en tant qu'« objet »), sa fonction symbolique et institutionnelle s'accroît davantage.

La monnaie est donc *à la fois* un langage spécifique (le système de compte), un objet (les instruments de paiements) et une institution (les règles de monnayage). [...] Elle est un fait social total qui a simultanément ces trois dimensions, le phénomène de la monnaie étant à la fois économique, politique et symbolique.⁸²

⁸²LE MAUX Laurent, SCIALOM Laurence et PONSOT Jean-François, *La Monnaie dévoilée par ses crises., volume1, Crises monétaires d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, France, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2007, p. 53.

3) *Le « Suffrage universel » : la démocratie rationnelle ou une nouvelle idolâtrie*

Du suffrage censitaire au suffrage universel, le vote se démocratise et entre dans la vie quotidienne des contemporains de Mallarmé. L'installation des premières Républiques, nourrit et promeut la culture de l'élection en établissant le suffrage universel masculin, donnant ainsi le pouvoir au peuple sous la forme d'une démocratie. Elles s'opposent par définition à la tradition, à savoir une gouvernance des *élus*, qui rompt radicalement avec la tradition héréditaire, dont les dirigeants (la noblesse ou la famille royale) sont sélectionnés par le sang.

a) L'Idolâtrie d'un nom dans les premiers suffrages universels

Alors que pendant la Révolution et la Première République, le taux de la participation du suffrage universel reste faible et l'élection se réalise par la main d'une minorité⁸³, la Deuxième République donne les droits de vote à un public élargi, à savoir tous les hommes de nationalité française, âgés de 21 ans, étendant ainsi le corps électoral de 246 000 votants à plus de 9 millions. Pour la première fois, un chef d'État français est directement élu par le peuple, Napoléon III.

Toutefois, est-ce que le cadre démocratique suffit à constituer un avis juste et satisfaisant ? La plupart des électeurs qui débute dans la démocratie, se retrouvent en réalité désarmés face à l'extrême-complexité des partis existants de la Deuxième République. Au lieu de s'appuyer sur une analyse rationnelle des propositions de candidats, le peuple a tendance de se concentrer tout d'abord sur les « *noms* » qu'ils connaissent. En effet, à la place de voir réellement les effets de réformes apportés, ils voient d'abord des noms, la plupart inconnue et quelques-uns familiers.

Le vote, qui est censé représenter l'opinion complète de chaque individu, réduit tout en des noms différents. Le choix final est toujours basé sur un calcul quantitatif : au bout du compte, tout revient à un *chiffre*, qui synthétise les avis en effaçant les nuances des opinions politiques des individus. Devant un corps électoral qui ignore largement les tenants et les aboutissants politiques, un oui pour ce nom ou un non pour ce nom s'apparente à un jeu de l'*idolâtrie*.

⁸³ « La constitution de 1791 avait soumis l'obtention du droit de vote au paiement d'une imposition correspondant à la valeur de trois journées de travail et la constitution de 1795, au paiement d'une contribution directe, quelle qu'elle fût. [...] Quant à la pratique, c'était celle du vote à plusieurs degrés, accompagné de conditions plus rigoureuses pour être " électeur " c'est-à-dire grand électeur ou éligible. [...] Dans la constitution de l'an III, la réalité de l'élection, le choix des députés demeure réservé à une minorité : l'on ne comptait plus de 30 000 électeurs au second degré. » Voir HUARD Raymond, *Le Suffrage universel en France : 1848-1946*, Aubier, 1991, p. 21.

Les votes pour Napoléon III en constituent un bon exemple. Ils viennent en grande partie des paysans, qui consistent encore les trois-quarts de la population⁸⁴, tous fervents de la légende napoléonienne : c'est moins la Révolution, mais le souvenir de l'Empire qui reste gravé dans leur mentalité, un souvenir entretenu par les vétérans napoléoniens. Habitant dans des coins reculés et sans une éducation adéquate, ils se contentent d'ouï-dire qu'ils purent collecter. La lignée napoléonienne devient pour eux une garantie personnelle, qui assurait une France puissante et invincible, rétablissant de nouveau l'hégémonie française en Europe.

Derrière le nom, c'est un souvenir ineffaçable, une imagination collective, un avenir promis. Tout se passe comme dans le système du crédit, tout est basé sur la confiance de la masse, sur un rêve collectif, mais le projet politique de ce nom reste inconnu, en suspens, incertain. La réussite de l'élection dépend si l'estimation du peuple se convertit en une réalité promue.

Les premiers essais de cette démocratie directe se révèle pourtant comme un vrai échec. Après avoir échoué à modifier la Constitution, par laquelle Louis-Napoléon veut se faire réélire, il compte de nouveau sur son « appel au peuple », le suffrage universel, pour légitimer son coup d'État du 2 décembre 1851 et rallonger ainsi son règne à vie. Un an plus tard, en faisant un autre plébiscite, il met fin à la République pour mettre en place le Second Empire et se déclare comme l'Empereur, rejetant toutes les valeurs républicaines.

La décision de la majorité devenant primordiale, la complaisance vis-à-vis de la masse devient une nécessité, un atout. La préparation pour ce coup de théâtre est longue et date de la Deuxième République : Napoléon III consolide délibérément et constamment sa popularité chez les paysans et les petits artisans, en délivrant des discours bien ciblés : « mes amis les plus sincères, les plus dévoués ne sont pas dans les palais, ils sont sous le chaume ; ils ne sont pas sous les lambris dorés, ils sont dans les ateliers et dans les campagnes »⁸⁵. Ces mots simples, qui touchent facilement un public qui souffre beaucoup, base le jeu politique sur un jeu de rhétorique. Tout comme dans la littérature, l'enjeu consiste à charmer et enthousiasmer son public.

Face à l'immaturation des électeurs, certains proposent une « épuration » du corps électoral. Telle est la loi du 31 mai 1850, promue par une assemblée aristocratique et

⁸⁴Démier, *La France du XIX^e siècle*, p. 175.

⁸⁵GIRARD Louis, *Napoléon III [trois]*, Paris, Fayard, 1986, p. 125.

conservatrice, qui cherche à épurer le suffrage universel et élimine 30% du corps électoral, frappant les ouvriers errants (fréquents à l'époque à cause du chômage constant), les militants politiques ainsi que les migrants ruraux :

La loi du 31 mai 1850 exigea donc du citoyen pour figurer sur la liste électorale qu'il fût inscrit dans le canton ou la commune depuis trois ans au moins ; elle exclut d'autre part (art. 8) les condamnés à plus d'un mois d'emprisonnement pour rébellion, outrages et violences envers les détenteurs de l'autorité ou de la force publique, pour délits pourvus par la loi sur les attroupements et la loi sur les clubs (28 juillet 1848) et pour infractions à la loi sur le colportage, enfin les militaires envoyés par punition dans les compagnies disciplinaires.⁸⁶

Toutefois, de nombreuses campagnes de pétitions contre cette loi sont mandatées de tous les départements de France, initiées par ceux qu'on appelle les montagnards blancs, combattants de gauche. Lors de la tentative de la révision de Constitution au début de 1851, Napoléon III abroge la loi du 31 mai 1850, ce qui provoque une résistance importante de l'assemblée. L'abolition de cette loi ne fut exercée que lors du Coup d'État.

Napoléon III initie le suffrage universel, mais l'esprit de la démocratie, à savoir la confiance basée sur le jugement du public le plus élargi possible, devient un des principes fondamentaux et s'insinue dans le fondement de tout un ensemble des mécanismes de la société du XIX^e siècle. Quoique le suffrage universel se tournât contre la République, la légitimité du suffrage universel ne sera plus mise en cause et toutes les forces politiques finirent par admettre que bon gré mal gré, il sera impossible de faire un pas en arrière.⁸⁷

- b) Les Débats et les révisions du suffrage universel : la volonté de la minorité vs la majorité

Face aux premiers suffrages universels qui ramène le pays dans une régression politique, les intellectuels réagissent vivement. Après le Coup d'État, les insurrections des républicains et des libéraux s'en suivirent – on y trouve Victor Schœlcher, Hippolyte Carnot et Victor Hugo, dont le dernier, qui compare les électeurs à « un troupeau allant à l'abattoir »⁸⁸, est le maître spirituel du jeune Mallarmé. Toutefois, sans

⁸⁶Huard, *Le Suffrage universel en France : 1848-1946.*, p. 54-68.

⁸⁷*Ibid.*, p. 76-86. Le décret du 2 février 1852 définit dans la Constitution du Second Empire la mise en application du « suffrage universel » et tout en y imposant des contraintes assez strictes. Pourtant, les corruptions sont fréquentes et les fraudes continuent ; certain maire déchire les bulletins des opposants et écrit lui-même les bulletins.

⁸⁸HUGO Victor, *Napoléon le petit*, Jeffs., Londres, 1852, p. 302. Après l'échec du comité de résistance, Hugo déclenche son exil vers Bruxelles l'année suivante.

un grand écho des ouvriers et des paysans, les insurgés restent une minorité d'élites et sont vite calmés par les tirs des soldats⁸⁹. Le fossé entre la « foule » et les élites se creuse ; les voix de cette minorité d'élites peuvent difficilement se faire entendre par le peuple et aucun dialogue ne devient possible.

Les critiques du suffrage universel multiplient et deviennent un lieu commun pour les intellectuels de l'époque. Déçus du retour de l'Empire, les libéraux et les républicains ne vont pas tarder à critiquer la crédulité du peuple, mettant en évidence la limite du suffrage universel et revendiquent ainsi des électeurs bien préparés et guidés, pourvus d'une éducation adéquate et bienfaisante⁹⁰ :

Les républicains, volontiers méprisants à l'égard d'une paysannerie qui continue à apporter son soutien à l'Empire, écartent l'idée du suffrage universel comme panacée et font valoir que le suffrage universel ne peut avoir de sens qu'avec une éducation universelle, avec l'esprit critique apporté par le débat démocratique et préparé par l'école laïque.⁹¹

À part l'éducation du peuple, on entend des conseils divers, visant tous à contrebalancer les défauts du suffrage universel. Thiers insiste sur un élargissement des « libertés nécessaires », à savoir « la liberté personnelle, la liberté de la presse, la liberté des élections, la liberté de la représentation nationale afin qu'elle puisse utilement contrôler la marche du pouvoir, enfin la direction du gouvernement par la majorité dûment constatée. »⁹² Quant à Prévost-Paradol, son idée principale consiste à garder une représentation des minorités et à établir une seconde chambre. Gambetta, le républicain, critique les conditions de vote imposées par le gouvernement, mais en même temps, il reconnaît toutes les valeurs du « suffrage universel » et souligne l'importance d'avancer avec le peuple et de tolérer ses retards.

Le modèle Suisse montre également un exemple : en 1846, au lendemain de la révolution de Genève, le phalanstérien⁹³ Victor Considérant invente le scrutin proportionnel plurinominal : il propose le vote *représentatif*, dont le nombre des sièges

⁸⁹Le futur Empereur altère la répression avec la grâce et continue à camoufler sa violation de Constitution en appuyant sur sa popularité chez les paysans et les petits artisans. Plus de 27 000 personnes sont arrêtées et inculpées pendant la répression, en même temps, suivant les revendications des progressistes et des républicains, Napoléon III adoucit les sanctions et réduit certaine peine de bague en peine d'emprisonnement ou de déportation. En occupant toutes les imprimeries pour le contrôle des médias, il réussit à imposer le plébiscite le 20 et 21 décembre. Sans un conseil objectif, ni de référence neutre, le peuple est davantage manipulable.

⁹⁰La loi Guizot de l'éducation obligatoire pour l'école primaire ne commence qu'à partir du 1833. Les enfants profitent de cette politique à peine majeure. La plupart de la population reste sous-éduquée et ignore des conflits politiques entre des différents partis de l'Assemblée qui se révèlent comme ultra-compliqués pendant cette période.

⁹¹Démier, *La France du XIX^e siècle*, p. 280.

⁹²Huard, *Le Suffrage universel en France : 1848-1946.*, p. 88.

⁹³Sous l'influence de la pensée de Fourier, on rêve d'un socialisme idéaliste, selon lequel les gens se regroupent autour d'un phalanstère, où ils vivent une vie coopérative et autarcique.

de députés correspond aux nombres des différentes voix accueillies, à côté du vote *délibératif*, qui « correspond à l'action gouvernementale, ce dernier seul devant reposer sur le principe de la majorité »⁹⁴. Le premier permet d'entendre les voix des délégués des minorités, pendant que le deuxième exige naturellement un vote majoritaire. En France, Olinde Rodrigues et Louis Blanc développent ensuite cette idée, et vers la fin du Second Empire, dans la *Revue des Deux mondes* apparaît l'article d'Eugène Aubry-Vit et « Le Suffrage universel dans l'avenir », dans lequel il explique concrètement l'application de la représentation proportionnelle et défend qu'elle seule respecte le droit de vote de chaque citoyen, car on ne pourrait avoir un véritable choix qu'en entendant les différences des voix, aussi minoritaires qu'elles soient.

Pendant la Commune de Paris, le fossé entre la minorité – Paris – et la majorité rurale apparaît de nouveau sur le choix de la guerre et l'armistice, et devient cette fois-ci flagrant et crucial. Contre l'Assemblée nouvellement élue par le « suffrage universel », le gouvernement provisoire de Paris, recourt à un référendum parisien pour l'instauration de la Commune, refusant violemment l'humiliation subie suite à l'armistice du 28 janvier.

Le clivage montré par cette insurrection « rouge » ouvre un long débat entre les conservateurs et les républicains sur la redéfinition du « suffrage universel », dans le but de résoudre les antinomies du « suffrage universel »⁹⁵ sous la Troisième République. La loi électorale du 30 novembre 1875 est décrétée, proposant un ensemble de modifications, dont le contrôle des tricheries des votes et la création de la seconde chambre. L'idée principale consistait à donner plus de liberté au suffrage tout en limitant son pouvoir. La réforme du scrutin recréa un nouvel équilibre au sein de la gouvernance, modérant le pouvoir de l'Assemblée issue du « suffrage universel » et favorisant le renouvellement du corps gouvernemental ainsi que la montée au pouvoir des Républicains vers 1877.

Le débat sur le « suffrage universel » s'accéléra ensuite, avec la proposition de nombreuses réformes proposées vers la fin du XIX^e siècle – la libéralisation des conditions de l'élection, la réforme du mode de scrutin, l'élargissement du suffrage aux

⁹⁴*Ibid.*, p. 167.

⁹⁵Telle est la position contradictoire de Flaubert quand il écrit « Le premier remède serait d'en finir avec le suffrage universel, la honte de l'esprit humain [8 septembre 1871] » et « La masse, le nombre est toujours idiot » [4 ou 5 octobre 1871]. Voir MAULIN Éric, *La Théorie de l'État de Carré de Malberg*, s.l., Presses Universitaires de France, 2015.

femmes, etc. —, visant à remédier aux imperfections du suffrage universel. Bien que la plupart des propositions avortèrent, elles inspirent les réformes du XX^e siècle.

Du suffrage censitaire au suffrage universel, la démocratie est devenue non seulement une conviction profonde, mais également un *fait* irréversible. Les améliorations du suffrage universel que proposent les intellectuels de l'époque consistent principalement 1) à réduire la divergence entre une minorité de libéraux et progressistes et une majorité rurale, à les faire se rencontrer mutuellement et dialoguer ; 2) à apporter plus de liberté aux votes, en diminuant l'intervention gouvernementale et les tricheries ou bien en émancipant davantage le droit d'expression.

C'est dans ce contexte-là que se développe la position de Mallarmé : face à une démocratie immature, les intellectuels s'efforcent d'abord à y apporter des critiques, à l'améliorer, voire à contraindre le populisme afin d'éviter l'abus de son pouvoir. Le populisme a sa propre limite dans sa volonté absolue d'opposer les élites avec le peuple, dont le dernier est présupposé comme *homogène* et *vertueux*⁹⁶. La déficience du référendum revient encore au débat d'aujourd'hui avec le Brexit, dont la divergence géographique reste importante (entre Londres et le reste du pays, par exemple).

La lutte contre l'homogénéisation et contre la limite du populisme est très présente dans les textes mallarméens. Si l'effet de l'homogénéisation par le vote est inévitable dans la démocratie, car la divergence des avis politiques se réduit toujours à un petit bulletin, abstrait et homogène, la liberté consiste maintenant avant tout à augmenter le nombre de choix qu'on a. La préoccupation principale deviendrait alors comment transmettre les nouvelles idées au peuple, pour qu'il puisse entendre toutes les voix, contestables ou révolutionnaires, celles des élites comme celles des marginaux. Ces avis aident à apporter des critiques sur le fantasme de la « foule » et vont plus loin que la limite du populisme, tout en reposant la gestion du pays sur les choix de chaque individu.

En effet, tous ces changements remarquables derrière les mots, la monnaie et le vote révèlent au fond une transformation inouïe d'un mécanisme de représentation qui fait irruption dans la vie du XIX^e siècle. On passe de la *présentation* à la *représentation* : le monde se réordonne

⁹⁶La même ferveur du populisme peut être constatée dans la construction de la légende du boulangisme vers la fin du XIX^e siècle (1885-1889). L'image du général Georges Boulanger devient très vite l'espoir de la revanche contre l'Allemagne et connaît un succès énorme chez la classe populaire grâce au nationalisme ardent. L'enthousiasme du peuple ne repose pas sur une analyse clairvoyante, qui prend en compte le danger potentiel de l'établissement d'un État militariste. Les votes pour les boulangistes sont basés sur un fantasme populiste, lié aux tendances de l'époque.

autour des symboles, démocratisés très vite dans un siècle où tout se modernise, organisant et rationalisant la société d'une manière inédite. À travers la démocratisation des mots, des monnaies et des votes, de phénomènes semblables sont constatés dans le domaine esthétique, économique et politique :

- 1) Les symboles du XIX^e siècle sont moins garantis par une *autorité – qu'elle soit personnelle, étatique ou religieuse* – que par une *confiance mutuelle ou collective* qui se crée naturellement par les acteurs du secteur. Avec la démocratisation des symboles, qui donne de plus en plus de pouvoir aux mains du peuple, c'est la masse qui décide quelles lettres qu'ils préfèrent lire ou exprimer, quelle monnaie ou produit financier, quel parti ou quelle réforme politique il promeut. L'usage quotidien de ces symboles accrédite la valeur de leur choix, et consolide le fonctionnement de ce système représentatif.
- 2) Toutefois, la sur-confiance du peuple pourrait souvent être mal menée. La profusion de la presse et des lettres commerciales conduit à une vulgarisation des lettres en général. L'abus du « crédit » conduit à une banqueroute de l'économie, qui fait s'écrouler le système du crédit. La confiance aveugle donnée à Napoléon III ramène à un recul vers l'Empire. La crédulité du peuple crée parfois une ferveur déraisonnable. Comment pourrait-on la limiter et aider le peuple à faire un choix plus perspicace et judicieux ?
- 3) Un autre problème de la représentation est profondément lié à l'intervention des symboles mêmes. En effet, qu'ils représentent par les mots, la monnaie, ou bien les votes, tous les symboles sont inévitablement réducteurs, car par la symbolisation, ils homogénéisent les représentés et les réduisent à des représentants simplifiés. Comment pourrait-on mieux agencer les normes de représentants pour qu'ils puissent représenter plus complètement et fidèlement les représentés ?

Vivant dans un tel contexte historique, Mallarmé ne cesse de revenir sur ces questions angoissantes, de remettre constamment en cause les changements radicaux que l'intervention des symboles déclenche en leur sujet pensant, à voir la nécessité des symboles tout comme leur limite. Il s'en inspire ensuite pour développer une profonde méditation sur son esthétique, théorise les lois de symboles dans l'écriture et jette ainsi les fondements du symbolisme.

B. Les Premières réflexions de Mallarmé, la « Poésie » à l'encontre de l'« Économie » : d'une représentation vulgarisée et infidèle suite à l'industrialisation des lettres vers la représentation idéale qui relie la musique et les lettres, représentant à la fois le « mystère » et le « Sens »

Mallarmé est un témoin fidèle du changement profond de la seconde moitié du XIX^e siècle, où les lettres, la monnaie et les votes foisonnent à une vitesse sans précédent. Dès sa jeunesse, le poète réagit violemment contre la prolifération des signes. Dans l'article « Hérésies artistiques. L'Art pour tous », publié en 1862, Mallarmé se montre très soucieux de la *multiplication des lettres médiocres et l'effet croissant de l'argent sur les lettres*, soit l'industrialisation de l'art ; il va aller jusqu'à attaquer l'esprit de la démocratie qui coule à plein bords, car l'industrialisation de l'art donne *le droit de « votes » directement à la foule* par leur achat, qui décide ce qui peut bien être vendu et ce qui peut davantage être produit, ordonnant ainsi notre société par la consommation.

Alors que plus tard, le poète annonce que « tout se résume en l'économie politique et l'esthétique », les premières comparaisons que Mallarmé dresse entre l'économie et l'esthétique présentent avant tout une relation antagonique. Le titre de l'article – « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » – annonce l'hostilité indéniable du jeune poète contre un art commercial. Position prise, le poète, en luttant précisément contre la démocratisation et l'industrialisation des lettres, rassemble déjà les éléments essentiels (la « Musique », la « poésie », l'« industrie », etc.) de la déclaration étonnante de « La Musique et les Lettres » réalisée trente ans après : « la vérité si on s'ingénie aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance, comme Musique à Lettres, pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif. »

1) « *Hérésies artistiques. L'Art pour tous* » : le « *mystère* » du représenté et le sens vidé des *représentants*

Commençons par ce débat sur l'art dans *Mort à Venise* de Luchino Visconti, adapté de la nouvelle *La Mort à Venise (Der Tod in Venedig)* de Thomas Mann en 1912 :

-- Veux-tu avouer que l'art est la plus noble source d'éducation ? Et l'artiste lui-même se doit être exemplaire. Il faut être un modèle de force, de parfaite honnêteté. Il n'a pas droit à l'ambiguïté.

-- Mais l'art par essence est l'ambiguïté.

Et la musique est de tous les arts le plus ambigu.

Elle est l'ambiguïté systématique, scientifique !

Tu vas voir. Écoute... écoute cet accord. Et...et cet autre.

Tu les interprètes au gré de ta fantaisie. Tu as devant toi une série infinie de combinaisons mathématiques, imprévisibles, inépuisables. Un paradis de double sens dans lequel toi-même plus que tout autre folâtre et te vautre comme un veau dans le champ de trèfle.⁹⁷

La réponse de Mallarmé sur cette question de l'ambiguïté de l'art est claire. La représentation n'a pas toujours un représenté précis et clair aux yeux de Mallarmé, il peut posséder une partie mystérieuse, qui est difficile à préciser mais qui peut être ressenti vaguement par tous. Dès le commencement du texte, Mallarmé annonce la « musique » comme un exemple par excellence pour illustrer un effet du « mystère » que tout art doit porter impérativement :

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens.

La musique nous offre un exemple. Ouvrons à la légère Mozart, Beethoven ou Wagner, jetons sur la première page de leur œuvre un œil indifférent, nous sommes pris d'un religieux étonnement à la vue de ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus. Et nous refermons le missel vierge d'aucune pensée profanatrice.⁹⁸

Le « mystère » que préconise Mallarmé « *enveloppe* » « toute chose sacrée », dont la religion et l'art font partie. Le verbe n'est pas choisi au hasard, on verra comment l'idée de l'« enveloppement » se concrétise, et se glisse ingénieusement dans sa description pour les

⁹⁷ VISCONTI Luchino, *Mort à Venise*, Italie/France, Alfa Cinematografic/Production Éditions cinématographiques françaises, 1971.

⁹⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 360.

bronzes plaqués dans l'Exposition Internationale à Londres. Ce revêtement laisse les objets transparents dans une parure particulière, entre diaphane et opaque, car il est décrit comme « arcanes dévoilés ». L'osmose employé ici est double : non seulement les « arcanes », qui sont par nature hermétiques et inaccessibles, se retrouvent « dévoilés », mais la religion et l'art se mettent « à l'abri » d'un ornement « dévoilé », comme s'ils étaient « prédestinés » à la fois à *une éternelle cachette et un dévoilement partiel*.

Tel est le caractère de la « musique », l'illustration parfaite du « *mystère* »⁹⁹. Les notes musicales se présentent d'une part « sévères », « macabres » et « inconnues », non-décryptables et mystérieuses, d'autre part « chastes », fidèles à l'élan primitif, susceptibles de toucher les cœurs des auditeurs les plus « indifférents » dès qu'ils y jettent un coup d'œil, comme l'effet de la lecture d'un « missel vierge », religieuse et touchante.

Le « mystère » mallarméen a des traits *religieux* : non seulement les notes musicales sont comparées au « missel vierge » et laissent les spectateurs dans un « religieux étonnement », mais l'ensorcellement artistique est imprégné d'un pareil « mystère » que celui de la religion. L'ésotérisme du « mystère » semble lier à un au-delà inconnu et inaccessible, hors de la compréhension humaine mais qui touche pourtant le tréfonds du cœur humain. La solennité majestueuse créée par la musique engendre la religiosité, à savoir une adoration spontanée, une ferveur irrésistible de saisir l'insaisissable.

Toutefois, la définition du « mystère » reste encore mystérieuse. Comment appréhende-t-on cette notion mallarméenne ? Pour l'instant, ce sont de ses caractères sacrés et opaques ; qu'on décrypte progressivement au fur et à mesure de ses apparitions.

Remarquons que la « musique » décrite à ce moment-là est moins auditive que *visuelle*. Attachée aux « signes », elle est présentée comme une écriture ésotérique, une variante des *Lettres*, quoique plus absconse. L'intérêt que Mallarmé montre à la musique dans sa jeunesse est souvent directement lié à son écriture emblématique. Il peut passer deux heures par semaine à l'étude du solfège et s'intéresse beaucoup à l'idée que par la combinaison des notes musicales seule, on pouvait créer une mélodie évocatrice¹⁰⁰. La « musique » est sous ses yeux plus des combinaisons ingénieuses des *symboles* énigmatiques et impénétrables qu'une mélodie chantante.

⁹⁹Souligné par nous.

¹⁰⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 743. « Je te rassurerai au sujet des deux heures que je donne par semaine à la musique, avec Marie et Geneviève, en te disant que l'étude de ses notes et de ses combinaisons a été destinées par moi à fortifier ma mémoire un peu affaiblie, qui est si nécessaire à l'exécution de notre grand projet d'examens que tu sais. » L'intérêt que Mallarmé montre pour la « combinaison » des notes musicales explique en partie sa future définition de la Musique qui est avant tout des « rapports » : « Employez Musique dans le sens grec, l'Idée ou rythme entre des rapports ».

Ainsi, le poète passe tout de suite *de la « musique » à la « poésie »*, regrette le manque de religiosité, l'absence de voile cabalistique dans cet art, « au[le] plus grand », et critique l'aplatissement du langage produit par le mouvement de l'« art pour tous ». ¹⁰¹

Faute de ce « mystère » sacré, la « poésie » est détrônée par la « connaissance ». L'« absence de mystère » enlève « l'admiration », comme une abolition de l'idéalisation qui tue irrémédiablement le charme et l'enchantement de la « poésie » et qui l'aplatit par la rigueur de la « science », pédante et insipide. En tuant l'ensorcellement spontané qu'on ressent par la lecture de la « poésie », n'est obligé de transmettre tous ces ressentis par un *enseignement* fastidieux « dans les collèges », « comme tout ce qui est enseigné à plusieurs », perdant leur écho naturel aux fluctuations de l'âme. L'« absence du mystère » est, autrement dit, *un véritable suicide pour la « poésie »* car elle change *sa nature* (devenir science) et *son moyen de communication* (diffuser par l'enseignement). Si la « poésie » est religieuse, l'« absence de mystère » supprime la foi, commet une profanation irrémédiable (« Déjà profanés par l'enseignement » ¹⁰²). Éclipsés par une transmission apparente du sens, superficielle et simplifiée, les mots suivent les règles normatives de l'enseignement, perdent le sortilège de l'art qui fait rêver l'âme poétique et frappe la corde sensible du lecteur.

Qu'advient-il de cette absence de mystère ?

Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, — bête, elle sort de la foule. Grâce à cette sensation générale, une idée inouïe et saugrenue germera dans les cervelles, à savoir, qu'il est indispensable de l'enseigner dans les collèges, et irrésistiblement, comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science. Elle sera expliquée à tous également, également, car il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline. ¹⁰³

Mallarmé tente de distinguer deux modes de représentations de l'« idée » : 1) une abstraction des connaissances vouée à l'enseignement collectif et divulguée par une transmission imposante ¹⁰⁴ ; 2) une représentation de l'ensorcellement mystérieux, qui permet à

¹⁰¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 360. « J'ai souvent demandé pourquoi ce caractère nécessaire a été refusé à un seul art, au plus grand. Celui-là est sans mystère contre les curiosités hypocrites, sans terreur contre les impiétés, ou sous le sourire et la grimace de l'ignorant et de l'ennemi. »

¹⁰²*Ibid.*, p. 363.

¹⁰³*Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁴D'ailleurs, ces critiques vis-à-vis de l'enseignement sont lancés juste avant que le poète décide de se consacrer à l'enseignement. Mallarmé, qui travaille alors comme surnuméraire chez un receveur de l'Enregistrement à Sens, allait partir pour Londres en décidant de se reconvertir comme professeur d'anglais. Après ce voyage et son mariage à Londres, il obtint le certificat d'aptitude pour l'enseignement de l'anglais l'année suivante, et est nommé chargé de cours d'anglais au lycée impérial de Tournon (Ardèche).

l'homme de saisir l'indicible et de vivre un libre épanouissement de ses sensibilités à travers une fascination spontanée. On entrevoit alors un état d'embryon de l'état « essentiel » du « double état de parole », par lequel on vit une « virtualité » à travers la « Fiction » du « rêve et chant »¹⁰⁵.

Toutefois, soulignons qu'il ne s'agit ici nullement d'une négation de la nécessité de l'enseignement, mais d'un avertissement du danger de tout prosaïser, et de réduire l'art à une instruction normative.

Ce qui angoisse le plus Mallarmé est cette multiplication écrasante, qui engloutit la moindre différence au nom de « tous ». Dans un siècle où la publication des arts de toutes les gammes se multiplient, on risque de passer de l'originalité poétique unique à l'irréversible homogénéisation utilitaire, d'un idéal inouï mais « vague » à une vulgarisation facile pour la compréhension, dédiée particulièrement à la « foule » selon Mallarmé.

Le poète voit plus un rapport conflictuel entre la loi du marché et la doctrine artistique. Par l'intervention de la loi de l'économie, la « multiplication des éditions à bon marché » réussit à « grossir » les « faux admirateurs », et fait naître une prolifération des achats pour la littérature médiocre.

Et pourtant nous avons sous les yeux le contraire. On multiplie les éditions à bon marché des poètes. Croyez-vous que vous y gagnerez la gloire, ô rêveurs, ô lyriques ? Quand avait votre livre, coûte que coûte, eût-il dû payer de son dernier la dernière de vos étoiles, vous

Peut-être l'enseignement est le meilleur compromis que le jeune poète peut trouver pour gagner sa vie, mais on constate ici déjà sa lucidité pour ses défauts et on pressent le dégoût que le poète pourrait avoir pour son futur métier.

Cela expliquera peut-être sa méthode d'enseignement au lycée : au lieu de faire l'« apostolat » laïque – propager la connaissance de manière autoritaire et non-commutative – il préfère inspirer ses élèves et capter leur attention en leur racontant des « anecdotes » et des « historiettes ».

« Mallarmé fait son cours, dira l'un des élèves de ce temps, à la façon des maîtres scolastiques du Moyen Age. Après avoir écrit un texte au tableau noir, il demande aux élèves de le commenter. Pendant l'heure des cours, il est fertile en anecdotes, en historiettes et ne punit pas. Il dit de temps en temps aux dissipés : “ Parlez-moi, je hais l'apostolat ! ”

Les textes qu'il demandent à ses élèves de traduire sont moins pour la pratique technique de la langue anglaise que pour leurs sens profonds. Ces formules proverbiales sont parfois elles-mêmes poétiques et rythmées :

Il écrit souvent, au tableau, quelques proverbes en anglais ou en français, pour les faire traduire. Voici découverts, dans ses cahiers de notes, quelques-uns d'entre eux : “ La langue des oisifs est rarement oisive. — Un mauvais ouvrier se querelle avec ses outils. — Plus haut monte le signe plus il montre sa queue. — Les hommes ont peur de la mort comme les enfants ont peur de l'obscurité. — Un homme qui a faim est un homme en colère. — Avec les défauts des autres les sages corrigent les leurs. — Un vieillard dans la maison c'est bon signe. — Le temps est un cavalier qui dompte la jeunesse. — Le vaste vide fait le plus de bruit. — La femme est la clé de la maison. — C'est l'adresse non la force qui gouverne un navire.” » Voir MONDOR Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p. 512.

¹⁰⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 213, « Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. »

aviez de vrais admirateurs. Et maintenant cette foule qui vous achète pour votre bon marché vous comprend-elle ? Déjà profanés par l'enseignement, une dernière barrière vous tenait au-dessus de ses désirs, — celle des sept francs à tirer de la bourse, — et vous culbutez cette barrière, imprudents ! Ô vos propres ennemis, pourquoi (plus encore par vos doctrines que par le prix de vos livres, qui ne dépend pas de vous seuls) encenser et prêcher vous-mêmes cette impiété, la vulgarisation de l'art ! Vous marcherez donc à côté de ceux qui, effaçant les notes mystérieuses de la musique, — cette idée se pavane par les rues, qu'on ne rie pas, — en ouvrent les arcanes à la cohue, ou de ces autres qui la propagent à tout prix dans les campagnes, contents que l'on joue faux, pourvu que l'on joue. Qu'arrivera-t-il un jour, le jour du châtimement ? Vous aussi, l'on vous enseignera comme ces grands martyrs, Homère, Lucrèce, Juvénal ! ¹⁰⁶

Pour Mallarmé, la « foule » aime la « poésie » pour paraître cultivé — « comme l'on teint à sembler instruit, on apprend la poésie »¹⁰⁷ — elle se rue sur les *noms des auteurs* par convenance et ignore leur contenu.

Vous penserez à Corneille, à Molière, à Racine, qui sont populaires et glorieux ? — Non, ils ne sont pas populaires : leur nom peut-être, leurs vers, cela est faux. La foule les a lus une fois, je le confesse, sans les comprendre. Mais qui les relit ? Les artistes seuls. ¹⁰⁸

Ces noms « Corneille », « Molière », « Racine », semblables à une bonne marque de commerce — l'objet de fantasme — sont ainsi vidés de sens. En plus des noms, la « foule » n'apprend le livre que superficiellement, sans chercher à comprendre la profondeur des pensées derrière les mots. Par la question rhétorique « et maintenant cette foule qui vous achète pour votre bon marché vous comprend-elle ? », Mallarmé montre l'ironie par le parallèle entre la diminution du prix et l'abaissement du degré de la compréhension. Seuls les artistes demeurent les « vrais admirateurs » : ils lisent et « relisent » les œuvres, caressent les mots et les idées occultes, et prêtent à payer leur dernier « liard » pour acheter une œuvre méritée, munie d'une réelle valeur spirituelle.

Autrement dit, deux valeurs sont faussement accordées, aux « mots » et au « liard ». Les « vrais admirateurs » se distinguent des « faux admirateurs » par cette capacité de ne pas être fantasmé par la frénésie des « noms » mêmes : que ce soit les noms des grands auteurs ou les noms dans leur sens élargi, à savoir tout ce qui est « nommé ». Au lieu d'être désorientés par la sorcellerie des représentants (un prix, un nom de grande notoriété, ou une lecture au premier degré des signes), les « vrais admirateurs » tentent de creuser, de décrypter, d'exhumer tout ce

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 363.

¹⁰⁷*Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁸*Ibid.*, p. 363.

qui est voilé par les mots, d'accéder directement aux *représentés* (« vos étoiles ») et de se baigner dans leur éblouissement et illumination.

D'autre part, le prix payé ne peut pas représenter la valeur réelle de l'œuvre artistique¹⁰⁹. Le « liard » – dont la dénotation littéraire signifie la plus petite monnaie pouvant exister – du lecteur-artiste n'a pas moins de valeur que les « francs » des acheteurs-foule ignorants. Le fait que l'artiste veuille mettre son dernier liard dans l'achat d'un recueil rend ce liard non un moyen de paiement, mais un honneur accordé à l'auteur. Le geste d'achat symbolise la reconnaissance et la compréhension totale de l'œuvre concernée, mais aussi son hommage à la vie spirituelle au-delà de tous ses désirs matériels. Le livre acheté est ainsi sans prix.

Plus particulièrement, Mallarmé vide la signification du nombre. Non seulement le « sept franc à tirer de la bourse » ne vaut pas « le dernier liard » de l'artiste, mais la quantité écrasante de la « foule » est dénuée également de sens dans la démocratie, tout comme leur achat pour « la multiplication des éditions », car cette prolifération de copies ne dissimule pas l'« ineptie de son goût ».

La mise en question des représentants, qu'il soit le « liard » ou le « mot », reviendra régulièrement dans la réflexion de Mallarmé, elle hante le poète tout au long de sa vie. Alors qu'il reconnaît plus tard que l'inexactitude des représentés dans la représentation est inévitable, dans sa jeunesse, le poète montre une hostilité apparente et intransigeante contre la fausseté des symboles.

Si les noms et les nombres sont pour Mallarmé trompeurs, ce sont parce que tous ces signes ne soient plus si *neutres* une fois entrés dans le système économique. Ils suivent la loi de l'économie – que ce soit l'effet de la marque ou la réduction du prix pour la conquête d'un plus grand nombre de lecteurs – et s'éloignent de plus en plus de leur représentés. Dénués de leurs sens profonds, les signes deviennent fades et vaniteux pour un Mallarmé dont la démarche consiste à sortir tout d'abord des lois des représentants, afin de ne pas être aveuglé par leur dénotation première, et de revenir directement aux représentés pour restituer une réalité occultée.

Dans l'exposition internationale de Londres, Mallarmé, devant une masse d'œuvres d'art industrialisées, dénonce qu'« au culte de la Forme vient se juxtaposer celui du Nombre ». Ce qui accable Mallarmé est ce « culte » des représentants, contre lequel, il promeut le zèle pour les représentés, baignés et trempés dans ce « mystère » que le poète poursuit fidèlement.

¹⁰⁹Dans l'économie de marché, le prix tente d'effacer la différence entre les poèmes et les autres écritures : la poésie est réduite à avoir la même valeur que les autres œuvres.

2) *La « Démocratie » ou la vulgarisation des symboles, l'« aristocratie » comme un dépassement, comme une représentation plus complète*

Mallarmé va rapidement tisser le lien entre l'achat de la « foule » et la démocratie. Le livre dont l'on tire le plus de profit, ce qu'on appelle aujourd'hui le « bestseller », est choisi et acheté par le plus grand nombre de lecteurs. Les billets d'achat sont devenus les *votes* de lecteurs ; par leur consommation, on élit une œuvre d'art par sa popularité. Tout comme dans la démocratie, dans une économie de marché, le scrutin de l'œuvre d'art dépend du goût de la « foule », du « nombre » et de la multitude. L'« art pour tous » exige inévitablement de complaire au grand public, car les « votes » sont dans leurs mains.

Toutefois, en vidant tous les sens de ces représentants, Mallarmé indique clairement que cette « démocratie » est biaisée : l'objet élu n'est pas compris correctement (« Et maintenant cette foule qui vous achète pour votre bon marché vous comprend-elle ? ») ; le scrutin est à l'origine d'un fantasme (l'étiquette des grands noms, comme dans l'élection, oriente directement leurs choix), tout comme celui pour le nom napoléonien ; leurs « votes », les « francs » dépensés ne représentent pas la vraie valeur des livres (n'ont pas autant d'importance que le « dernier liard » de l'artiste) ; tout compte fait, leur multitude ne devrait pas être considéré comme le seul argument décisif pour justifier l'impartialité de cette élection démocratique.

De la différence entre la « foule » et le « poète », Mallarmé fait confronter deux régimes politiques, la « démocratie » et l'« aristocratie ». Il parle des « suffrages du sanhédrin¹¹⁰ de

¹¹⁰« Le Sanhédrin a été un organisme juridictionnel et politique, en particulier sous l'occupation romaine de la Palestine, qui a continué de fonctionner après la destruction du temple de Jérusalem et jusqu'au début du v^e siècle à Yavné.

Composé de 71 membres, il siégeait à Jérusalem dans l'enceinte du Temple. Nous ne considérons pas ici les juridictions composées de 23 membres, constituées dans chaque municipalité de plus de 120 familles. Ce Sanhédrin, selon Maïmonide (cf. *Hilkhoth Sanhedrin*), réunissait des hommes de grande qualité morale et intellectuelle entre lesquels régnait une véritable démocratie c'est-à-dire une discussion libre de toutes les opinions exprimées, conclue par une décision prise à la majorité. Selon une tradition formulée par une autorité rabbinique du XIX^e siècle (Horovitz auteur de *Schnélouhothhabrit*), la résidence de Dieu dans le monde (le Michkane) connaît 4 piliers institutionnalisés illustrés par les quatre lettres de ce mot : le Roi, le Juge, le Prêtre et le Prophète.

La royauté exerce le pouvoir exécutif, le Juge une fonction juridictionnelle et une fonction de consultant de la royauté sur de nombreux sujets alors que le prêtre porte la responsabilité du niveau spirituel du peuple, il gère la pureté et la culpabilité. Quant au prophète il est la conscience morale et politique de son temps. Selon Maïmonide, le Sanhédrin incarne l'expression ultime de la Torah orale, il est le pilier de l'enseignement et de lui jaillit la Halakha, c'est-à-dire la règle de conduite, le droit, pour tout Israël. » Ces piliers correspondent précisément à l'idée de Mallarmé sur une élection aristocratique qui a une influence dans plusieurs domaines : le poète-prophète construit une nouvelle foi et exercera un « interrègne » politique. MEYER Charles, « Le Sanhédrin entre ciel et terre : régulateur de la transcendance », dans *Pardes*, n° 1, N° 47-48, 2010, p. 53-57, p. 53.

l'art », suffrage aristocrate et mystique, pour faire contraster avec un autre suffrage, un « suffrage universel » sans doute, une élection par la « popularité ». En choisissant le « sanhédrin », composé d'une minorité d'élites parmi une population minoritaire, juive, Mallarmé veut visiblement se différencier de cette domination de la multitude. Ainsi, chez le Mallarmé âgé de vingt ans, on constate déjà un encadrement primitif pour un rapprochement futur entre l'esthétique et l'économie politique.

Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime. Il ne ferme pas les mains sur la poignée de vérités radieuses qu'elles enserrent ; il les répand, et cela est juste qu'elles laissent un lumineux sillage à chacun de ses doigts. Mais qu'un poète — un adorateur du beau inaccessible au vulgaire — ne se contente pas des suffrages du sanhédrin de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas.

L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate.¹¹¹

Si la « démocratie » que Mallarmé emploie en 1862 est encore métaphorique, au sens figuré, en 1872, dans son premier article sur le « Souvenir de l'exposition de Londres », il va réellement associer la profanation d'Art avec le régime politique : « Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques ». Les « accidents politiques » ici sous-entend sans doute la « démocratie », promue depuis le début du XIX^e siècle par les républicains et concrétisée par le suffrage universel.

Le renforcement de l'esprit démocratique dans la lutte politique est pour Mallarmé inséparable de la démocratisation de l'art, qui déclenche pour Mallarmé deux effets parallèles, le « culte » du « Nombre » et le « culte » de la « Forme », incarnés profondément dans « l'Esprit Moderne » du Second Empire.

Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques. Seulement, le tort que l'Esprit Moderne a causé indéniablement au délicat génie décoratif (on sait que la décadence, ou mieux la cessation des styles, date, exactement, de la fin du siècle dernier ;) et la confusion qui attriste, depuis lors, l'amateur de belles choses sont amplement rachetés par une pensée joyeuse et salutaire. Cette pensée consiste en ceci : que bientôt les beaux objets ressuscités pourront, grâce à des inventions exclusivement modernes, se multiplier dans tous les intérieurs, riches ou humbles.

Au culte de la Forme vient se juxtaposer celui du Nombre.¹¹²

Le « culte » du « Nombre » signifie d'une part une forte volonté de plaire au « grand nombre », qui renvoie au même principe de la démocratie et qui rend la majorité les nouveaux

¹¹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 362.

¹¹²*Ibid.*, p. 392.

juges de l'époque. D'autre part, le culte du chiffre réfère à une importance démesurée accordée au prix, en ignorant la valeur esthétique de l'objet même. Ce qui importe est avant tout les représentants, et non le représentés.

C'est également de cette manière apparaît le culte de la « Forme », découvert par Mallarmé dans l'exposition internationale par l'envahissement du « génie décoratif ». En effet, la décoration – cette « fusion de l'art et de l'industrie » par excellence – cherche davantage une beauté de la « Forme » sans vouloir accorder un *sens* derrière. La « Forme » n'existe plus dans un cadre de la représentation, car derrière elle c'est un vide, et devient une présentation de soi-même ; telle qu'elle est, la « Forme » devient une beauté sans âme.

À ces deux cultes de la superficialité s'ajoute la croyance que la dégradation de la beauté, suite à l'envahissement de l'art décoratif, pourrait être dédommagée grâce au « rachat » économique : la « pensée joyeuse et salubre » tente de sauver le manque de l'art créatif (« cessation des styles ») par une multiplication des décorations intérieures. Tout devient une course à la *multitude* : on cherche à « beaucoup » posséder, à produire davantage et à vendre plus pour gagner plus.

Le « tort » de l'« Esprit Moderne » demeure précisément cette « vulgarisation », « exacte et à bon compte »¹¹³. Mallarmé tente toutefois de dépasser cette vénération superficielle par une restitution de l'art. À la place de l'éducation, qui constitue une *présentation* exacte de la connaissance, la littérature propose une *représentation* qui va au-delà du savoir, qui englobe également le « mystère », la religiosité, le charme, l'attraction, l'indicible, ou l'entrevu... que l'on ressent vaguement, mais difficilement saisissable.

¹¹³Aujourd'hui, la résistance de Mallarmé à la « démocratie » est devenue souvent l'objet de critique. Le poète est souvent considéré comme conservateur et élitiste (Bourdieu i.e.). Mais au Second Empire, la « démocratie » est loin d'être satisfaisante : la défiance vis-à-vis de la démocratie est très répandue.

D'un côté, le Coup d'État de Napoléon III annonce l'échec du « suffrage universel » et révèle que le peuple est moins guidé par une lucidité rationnelle qu'un fantasme fiévreux de la légende napoléonienne, d'autre côté, les opposants de l'idéologies variantes sont nombreux à l'intérieur du gouvernement comme à l'extérieur : Guizot, le réformateur est profondément hostile à l'idée de « suffrage universel », mettant en avant la souveraineté de la « raison » ; Charles Maurras, le cadet de Barrès n'hésite pas à déclarer sa haine contre la « démocratie » et revendique une restauration de la monarchie fondée sur une idéologie nationaliste (voir Démier, *La France du XIX^e siècle*.); Quant aux républicains et aux libéraux, la priorité consiste surtout à perfectionner la « démocratie » en restreignant son irrationalité et en réduisant la manipulation potentielle.

La démarche de Mallarmé rejoint les derniers. L'« aristocratie » mallarméenne n'est aucunement l'« aristocratie » de nom, car la ferveur des grands noms le répugne, de même l'« aristocratie » de la richesse, car l'« esthétique du Bourgeois » n'est qu'une « Théorie universelle de la Laideur » – l'« aristocratie » est précisément pour lui la manière de se distinguer de la bourgeoisie, qui s'attache seulement à la valeur pécuniaire. Son « aristocratie » est avant tout une « aristocratie » spirituelle – un « poète » au sens élargi, « (qu'il rythme chante, peigne, sculpte) », à savoir l'artiste en général – qui s'évertue à trouver une correspondance parfaite entre les représentants et les représentés.

Il faudrait qu'on se crût un homme complet sans avoir lu un vers d'Hugo, comme on se croit un homme complet sans avoir déchiffré une note de Verdi, et qu'une des bases de l'instruction de tous ne fût pas un art, c'est-à-dire un mystère accessible à de rares individualités. La multitude y gagnerait ceci qu'elle ne dormirait plus sur Virgile des heures qu'elle dépenserait activement et avec un but pratique, et la poésie, cela qu'elle n'aurait plus l'ennui, – faible pour elle, il est vrai, l'immortelle ! – d'entendre à ses pieds les abois d'une meute d'êtres qui, parce qu'ils sont savants, intelligents, se croient en droit de l'estimer, quand ce n'est point de la régenter.¹¹⁴

« Nul n'aura reçu une *solide* éducation s'il ne peut *juger* Homère et *lire* Hugo »¹¹⁵, déclare-t-il ; le « poète », selon Mallarmé, est un « homme » plus « complet » que les « gens de science »¹¹⁶ car il sait mieux « régenter » la magie du « mystère », « accessible à de rares individualités ». Comme l'on passe de la physique à la métaphysique, Mallarmé s'ingénie de dépasser « un but pratique » et touche quelque chose de « vrai » et « immortel ».

Ainsi, ce que Mallarmé critique est moins le régime démocratique au sens propre que le *culte* de cette vulgarisation et profanation. Suite à l'« absence de mystère », l'art industrialisé est privé de l'admiration pour un idéal absolu, et se voue maintenant à la vénération de la médiocrité permanente. L'esprit démocratique et industriel encourage la multiplication, le « culte » du « Nombre », et considère cela comme un signe du progrès, oublie que la véritable force pourrait se trouver souvent dans la singularité, car le « mystère » est « accessible à de rares individualités ». L'« art pour tous » est pour Mallarmé un semblable de l'« enseignement », qui *distribue* la connaissance de manière égalitaire, dans un seul but utilitaire (« but pratique »), et cherche une présentation au lieu de la représentation. Il est pour la multitude, et se limite par la multitude : l'« écolier » avec les « crins ébouriffés » blanchit au final l'« étoile sibylline »¹¹⁷. La « Poésie », ou l'art en général pourrait attirer la multitude, tout en leur rapprochant un idéal « vrai », « immor[tel] » et mystérieux.

Pour Mallarmé, le pouvoir n'est nullement aux mains des aristocrates, du « poète » : ce ne sont pas eux qui désignent « le niveau au-dessous duquel rampent les autres hommes », mais la foule « qui est le niveau ».

Ajoutez que la sérénité du dédain n'engage pas seule à éviter ces récriminations ; la raison nous apprend encore qu'elles ne peuvent être qu'inutiles ou nuisibles : inutiles, si le Philistin n'y prend garde ; nuisibles, si, vexé d'une sottise qui est le lot de la majorité, il

¹¹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 362.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 361.

¹¹⁶*Ibid.*

¹¹⁷*Ibid.*, p. 361.

s'empare des poètes et grossit l'armée des faux admirateurs. – J'aime mieux le voir profane que profanateur. – Rappelons-nous que le poète (qu'il rythme chante, peigne, sculpte) n'est pas le niveau au-dessous duquel rampent les autres hommes ; c'est la foule qui est le niveau, et il plane.¹¹⁸

La platitude de la « foule », issue de l'adaptation à l'intelligibilité de tous (« à tous également, également »), éloigne les intellectuels du « mystère » et rabaisse le charme de l'art dans une description fade et explicative. Ce qui lui fait souffrir dans « l'art pour tous », c'est précisément le plafond imposé par la multitude, qui le limite et qui le renferme.¹¹⁹

Qu'advient-il de cette absence de mystère ?

Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, — bête, elle sort de la foule. Grâce à cette sensation générale, une idée inouïe et saugrenue germera dans les cervelles, à savoir, qu'il est indispensable de l'*enseigner* dans les collèges, et irrésistiblement, comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science. Elle sera expliquée à tous également, également, car il est difficile de distinguer sous les crins ébouriffés de quel écolier blanchit l'étoile sibylline.¹²⁰

L'« aristocratie » mallarméenne, étroitement liée à l'ensorcellement du « mystère », est une gouvernance par l'« admiration », créée ainsi ensuite une envie chez la « foule » d'aller aussi au-delà du « niveau » où elle « plane », dépassant une représentation exacte et simplifiée. Dès lors, l'artiste « se dédouble », devenant à la fois « démocrate » et « aristocrate » : le « poète » qui lui-même fait partie de la « foule » ne peut pas se débarrasser de cette bassesse qui s'enracine dans tout homme, mais doit en même temps « rester aristocrate », s'efforce de restituer le « mystère » qui s'absente, et dépasse le plafond que de la « foule » impose. L'inspiration de « l'homme de la foule » de Baudelaire est flagrante¹²¹ ; or, chez Mallarmé, « l'homme de la foule » aura une fonction sociale plus importante, à savoir attirer et inspirer la « foule » (« aiguillonne le patient fatal »)¹²².

¹¹⁸*Ibid.*, p. 362.

¹¹⁹Tout comme le peuple du XIX^e siècle débute la vie politique, commet des erreurs dans le « suffrage universel », leur méconnaissance de la culture demeure remarquable puisqu'il en a très peu d'accès jusqu'au début du XIX^e siècle.

¹²⁰*Ibid.*, p. 361.

¹²¹L'évocation nombreuse de Baudelaire dans l'article révèle l'influence importante de celui-ci sur Mallarmé dans sa jeunesse. Il trouve que c'est triste que *Les Fleurs du mal* se vendent « identiquement pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé. » et sur le thème de la « foule », il cite Baudelaire : « Outre « qu'injurier la foule, c'est s'encanailler soi-même » comme dit justement Charles Baudelaire » *Ibid.*, p. 360 et 362.

¹²²Voir la deuxième partie de la thèse présente, qui explique minutieusement le « double état de la parole ».

Ainsi les premiers venus entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre, et depuis qu'il y a des poètes, il n'a pas été inventé, pour l'écartement de ces importuns, une langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal ; – et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire !

Ô fermoirs d'or des vieux missels ! ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus !¹²³

Le jeune Mallarmé montre une hostilité claire contre la démocratisation. L'intervention de la « multitude » suppose une intrusion (« entrent de plain-pied dans un chef-d'œuvre ») dans un espace « immaculé » créé par un « chef-d'œuvre ». La religion et les lettres se sont reliées par ce « mystère » fascinant, qui se trouve dans une pureté primitive (« inviolés »). Les « hiéroglyphes » et les « papyrus » sont comme les « fermoirs d'or des vieux missels », représentant le « mystère » perdu dans l'histoire et reconstituent un lieu saint et vierge. Et dès que la « multitude » intervient, elle profane « des formules hiératiques » par leur interprétation (« l'étude aride aveugle le profane »). Sa compréhension des écrits sacrés reste assez superficielle et s'arrête à la seule traduction littérale. C'est pourquoi, quand Mallarmé affirme que « ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire », il représente la « foule » à l'image d'un enfant qui apprend à lire sans comprendre le sens mais en reprenant seul l'« alphabet ».

Les critiques que le jeune Mallarmé lance contre la « démocratie » sont virulentes, mais derrière ce terme « démocratie », Mallarmé ne désigne pas seulement un régime politique au sens strict du terme, mais une attitude commune et de plus en plus présente, qu'elle soit causée par l'économie ou soit influencée par la politique. La « démocratie » mallarméenne se révèle surtout comme une élection commune par la « foule » et la volonté de plaire à la « foule » engendre des phénomènes tels qu'*un culte de la multitude, la vulgarisation des lettres*, ainsi qu'*une simple présentation de connaissance* au lieu d'une représentation artistique. Son animosité contre la « démocratie » s'atténuera pourtant après ses crises mentales, la « démocratie » deviendra pour lui une nécessité fondamentale.

¹²³ *Ibid.*

3) Rejet du « poète ouvrier » ; le mariage entre la « Musique » et la « Poésie » pour une représentation idéale : l'union entre le « mystère » et le « Sens »

La fin de « Hérésies artistiques » est marquée par une forte opposition contre l'idée du « poète ouvrier ». L'« ouvrier », la force principale de l'« Industrie », est donc déclarée incompatible avec le « poète », ou du moins différente de celui-ci. Ce que le jeune Mallarmé essaie d'éclairer n'est pas la distinction des métiers, mais la différence des règles derrière l'économie et la littérature : « s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bien, non celle de l'art ». Alors que l'économie est pour une croissance quantitative des « éditions à bon marché des poètes », la « gloire » des « rêveurs » lyriques suit un critère autre que l'économie de marché, à savoir une reconnaissance de la qualité réelle de l'œuvre écrite. La création poétique est donc dissociée de la production industrielle, qui est vouée à une multiplication au lieu d'une sublimation.

Faites que, s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bien, non celle de l'art, et que vos efforts n'aboutissent pas — comme s'ils n'y ont pas tendu, je l'espère — à cette chose, grotesque si elle n'était triste pour l'artiste de race, le *poète ouvrier*.¹²⁴

Ce n'est pourtant pas la première fois que la formule du « poète ouvrier » apparaît chez Mallarmé. Peu de critiques ont remarqué les réflexions menées sur l'économie et l'esthétique et qui sont déjà initiées dans le poème de sa jeunesse *Le Carrefour des demoiselles ou l'Absence du lancier ou Le triomphe de la prévoyance*, écrite à la même année (peut-être avant) que « Hérésies artistiques. L'Art pour tous ». Il a été composé avec son compagnon spirituel de sa jeunesse, Emmanuel des Essart, lors de leur promenade dans la forêt de Fontainebleau avec des amis¹²⁵:

Là Denecourt, le Siècle en poche,
Dispensateur du vert laurier,

A peint en noir sur une roche :
« Repos du Poète ouvrier. »¹²⁶

¹²⁴*Ibid.*, p. 363-364.

¹²⁵Il s'agit d'une promenade dans la forêt de Fontainebleau du 11 mai 1862, où Mallarmé retrouve Henri Cazalis, Henri Regnault, les sœurs Yapp, et Nina Gaillard, dont les noms s'insinuent dans le poème ; la composition constitue un jeu plaisant entre amis. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 1207.

¹²⁶*Ibid.*, p. 52.

Le « *Poète ouvrier* » peut enfin se reposer dans la « Nature » de Fontainebleau, une richesse naturelle infinie. On verra le rôle essentiel que Mallarmé attribuera à la « Nature »¹²⁷. La « Nature » de Mallarmé va au-delà de la nature verte et deviendra plus tard une nature humaine, où l'homme puise son inspiration. Déjà ici, l'héritage littéraire est dissimulé dans ce « dispensateur du vert » (vers) : l'héritage spirituel « [Légué] à la *postérité* » ne vient pas plus de ce tuteur de la forêt Denecourt¹²⁸, que de Baudelaire, contributeur d'un recueil dédié au dernier (l'*Hommage à C. F. Denecourt*, où il a publié « Le Crépuscule du soir » et « Le Crépuscule du matin »). Grâce à la lecture de l'héritage littéraire de ses prédécesseurs (les mots qui ont été « peint[s] en noir sur une roche »), il peut enfin profiter du « repos du *Poète ouvrier* ».

Avec la syllabe en italique à tripler dans tous les strophes, le poème suit l'air du chant d'enfant (« Il était un petit navire »), et s'enveloppe d'une musicalité plaisante. Par la syllabe triplée du « po »¹²⁹, le « repos du *Poète ouvrier* » est musicalement rallongé. Le « *Po* » en italique divise « *Poète* » en deux, avec la première syllabe « *Po* » qui prolonge le repos et le deuxième « ète » qui peut être visuellement associé à « été », passé composé d'« être » : le « *Poète* » qui a « été » ouvrier, ne l'est plus. Revenant dans cette nature reposante et enivrante, le « *Poète* » se dépouille enfin de son uniforme de l'« ouvrier » ; prenant désormais son congé, il s'abrite temporellement dans le *repositoire* naturel, le « rocher » où creuse les lettres « en noir ». Le poète retrouve enfin sa gloire sous le « vert laurier ».

L'« absence du lancier »¹³⁰, à cause de l'insuffisance du nombre des danseurs (l'absence de Kate), est compensée par une autre danse, la danse des mots (« les mots mazurkaient sur les lèvres/ tantôt *tic-tac*, tantôt *toc-toc* »), qui par la cadence allègre et vive, donne au poème un air chantant, comme la démonstration d'un *mariage* entre la « Musique » et la « Poésie ».

Quoique l'on fût mélancolique
– Il y man*Kate* et le lancier –¹³¹

En effet, la métaphore s'ensuit de près. La « Musique » est devenue ces jeunes « filles » que « d'aimables mères de familles » « se réjouissaient de voir », quand elles restent à côté des

¹²⁷Voir la sous-partie D de la première partie.

¹²⁸Denecourt consacre sa vie à tracer et à guider les sentiers de la promenade dans la forêt de Fontainebleau.

¹²⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 363. Mallarmé donne l'air de ce poème en dessous du titre : « Il était un petit navire/ qui n'avait *jamais* navigué », comme dans la chanson d'enfant.

¹³⁰*Ibid.* La danse de bal de Salon, est populaire au XIXe siècle. Voir la définition du TLFi « ancienne danse importée d'Angleterre en France sous le Second Empire, où les danseurs s'affrontent en cinq figures », voir TLFi <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3710030190>.

¹³¹*Ibid.*, p. 51.

« messieurs *Sens* habit noir » : – le jeu de mots « *Sens* » (le nom de la ville, qui se situe pas loin de la forêt de Fontainebleau¹³²) illustre une personnification des mots écrits en noir avec un « *Sens* » précis. La « Musique » qui promet un « avenir » (« La musique de l'avenir »), est puisée et recrée à partir du passé mystique (« Sur le dolmen et le men-hir »), et grâce à cet enveloppement du « mystère » ancien, compose maintenant le présent de la « Poésie ».

Un jeune baby d'espérance
Que parmi les sombres halliers

D'un œil d'amour couvait la France
Comme l'enfant des chevaliers ;

*

D'aimables mères de familles
Qui se réjouissaient de voir

Du soleil aux yeux de leurs filles
Et de messieurs *Sens* habit noir

[...]

*

Nina qui d'un geste extatique
Sur le dolmen et le men-hir

Semblait oser pour la Musique,
La musique de l'avenir,¹³³

Les jeunes filles prometteuses (la musique insoucieuse et féminine) inspirent les messieurs matures et réfléchis (le *Sens* rationnel et masculin) et font naître par leur union un « jeune baby d'espérance », qui en grandissant, deviendra « l'enfant des chevaliers ». « Le Poète ait[a] sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie »¹³⁴, résumera Mallarmé pour cette métaphore. Comme l'indique le titre, « Le Triomphe de la prévoyance » prophétise précisément cette naissance, ce nouveau style, qui est composé par une « bande fantaisiste »

¹³²*Ibid.*, p. XLV. N'oublions pas que depuis 1856, Mallarmé restait au lycée impérial de Sens : et il était installé dans la ville depuis 1861 et y travaillait. Il rencontra Emmanuel des Essarts alors qu'il était nommé au Lycée de Sens.

¹³³*Ibid.*, p. 52-53.

¹³⁴*Ibid.*, p.713.

prête à léguer toute leur inspiration à la « postérité » en France. L'alternance entre les rimes masculines et féminines rend le jeu lyrique d'autant plus fort.

La « Musique » est ici presque l'incarnation du « mystère » même : comme un mouvement de baguette magique, le « geste extatique » effectue une magie sur le monument légendaire, « le dolmen et le men-hir », qui selon la croyance de l'époque, sont les autels sacrés de la civilisation celtique ou druidique¹³⁵. Elle révèle une dimension temporelle, qui est à la fois reliée à la culture ancestrale et à un avenir promis – « la musique de l'avenir », qui berce l'« enfant ». Ainsi, de la « Musique » en majuscule, symbole d'une croyance ancienne, on passe à une « musique de l'avenir » en minuscule, comme si on attendait qu'elle grandisse, mûrisse et se recompose, devenant l'Idole de l'avenir. En effet, c'est encore elle qui est « le baby d'espérance », devenue plus tard une des filles de l'âge nubile mariées aux « messieurs *Sens* habit noir » : ainsi le cycle de « Musique » à « musique » perpétue et affirme continuellement « Le Triomphe de la prévoyance ».

Toutefois, Mallarmé n'annonce aucune corrélation entre la « Musique » et l'« Industrie » à ce moment. On y voit plutôt un jeune poète qui cherche à s'éloigner de tout affairisme et prêt à se plonger dans un espace littéraire apaisant et envoûtant. Mallarmé souligne le rapport antagonique entre le métier du « poète », qui s'appuie sur le repos et le travail commercial de l'« ouvrier » et n'hésite pas à envoyer des petites piques à l'esprit commercial dans le poème. Ce rejet du « poète ouvrier » va être totalement changé après la déclaration du « double état de la parole » : le poète reconnaît une nécessité d'être ouvrier et préconise une oscillation constante entre les deux métiers. L'analyse du thème est faite dans les chapitres suivants.

Dès le commencement du poème, les promeneurs sont qualifiés de « Parisiens sans apathie », « intelligents et vaccinés »¹³⁶. Par cette intelligence, ils sont « vaccinés » de l'esprit commercial

¹³⁵Aujourd'hui, on sait que le dolmen est en réalité un tombeau qui remonte au Néolithique et le menhir est un repère dressé devant le dolmen, qui permet d'éclairer le fond de sa chambre une fois par an, au solstice ou à l'équinoxe. Mais au début du XIX^e siècle, de nombreux antiquaires les attribuent à la culture celtique et druidique et le considère comme un autel sacré. L'interprétation du romantisme participe au renforcement de la légende chez le public lecteur. Châteaubriand dans *Les Martyres*, relie naturellement le dolmen au sacrifice humain. En 1843, dans *Morbihan, son histoire et ses monuments*, Cayot Délandre donne une version encore plus effroyable pour l'usage des mégalithes : « Partout la pierre brute et colossale était choisie pour y interroger les entrailles des victimes, et pour rendre les oracles en plein air, en face d'un horizon immense, n'ayant au-dessus de leur tête que la voûte des cieux ». Vers 1867, lors du second congrès international d'anthropologie, les avis évoluent et divisent de plus en plus. Worsaae soutenait que le dolmen était des tombeaux et devait être attribué à une culture antérieure aux celtes et druides, pendant que Henri Martin argumentait que les mégalithes appartenaient à la civilisation des Gaëls ou Celtes primitifs. Vue l'année de l'écriture (en 1862), on estime que Mallarmé, amateur d'archéologie, considérait encore les mégalithes comme un autel, ce qui correspond aussi à son interprétation de la Musique, qui est à la fois religieuse et mystique et fait écho à ses propres termes au début du poème quand il parle d'« un granit celtique ».

¹³⁶*Ibid.*, p. 51.

de « l'Épicier ». Prototype des métiers du capitalisme¹³⁷, ce travail constitue l'opposition parfaite aux promeneurs de la forêt, car l'épicier-travailleur se contente d'une vente de toutes les choses, tant qu'elles promettent du profit, pendant que les poètes-promeneurs cherchent le repos et le plaisir, tout en voulant offrant un travail de qualité.

On mit sur un granit celtique
Un anathème à l'Épicier.¹³⁸

Alors que plus tard Mallarmé compare le domaine de la « Musique » avec l'« Industrie », le seul lien comparatif qu'on puisse entrevoir à ce moment-là entre les deux notions reste surtout sur le plan temporel. L'Épicier, métier qui s'emprisonne dans le présent, est mise en contraste avec la magie de la « Musique », qui puise dans le passé oublié, et promet un avenir prospère. Les promeneurs *lancent* (malgré « l'absence du lancier ») « un anathème à l'Épicier », « sur un granit celtique », tout comme la magie de la Musique « sur le dolmen et le men-hir », envoiant cet anathème mélodieux d'un grand mystère antique. Le « Carrefour des demoiselles » ressemble à un carrefour du temps, qui relie « L'Absence du lancier », un regret du présent, au « Triomphe de la Prévoyance », un avenir glorieux.¹³⁹

On voit à cette époque un jeune Mallarmé gai et badin, qui n'hésite pas à revendiquer une « Poésie » indépendante de l'économie. On y retrouve une attitude tranchante, qui souligne la différence des deux domaines, l'aspiration idéaliste d'un éloignement absolu du capitalisme et l'opposition entre les élites artistes et la « foule » :

De cette bande fantaisiste
Bien peu dans sa majorité.¹⁴⁰

La méditation sur la relation entre la « Musique » et la « Poésie » commence. La « Musique » est dépeinte sous la plume de Mallarmé comme un « mystère », sibylline et inintelligible, mais touchante et ensorcelante ; elle s'enracine dans un passé sacré, pour prévoir un avenir nouveau suite de son mariage avec la « Poésie ». Une synergie de la « Poésie » et de

¹³⁷Flaubert prend également le métier de l'épicier pour railler la situation économique des écrivains dans sa lettre à George Sand, le 12 décembre 1872 : « Et on parle de l'indépendance des lettres ! On trouve que l'Écrivain, parce qu'il ne reçoit plus de pension des Grands, est bien plus libre, bien plus noble. Toute sa noblesse sociale maintenant consiste à être l'égal d'un Épicier. » GUSTAVE Flaubert, *Correspondance*, t. IV, Gallimard., « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 624. L'image de l'épicier du XIX^e siècle est peinte souvent d'un ton morose et monotone ; l'éthique professionnelle est inévitablement teintée d'un esprit mesquin et mercantile. Voir « Le Petit Épicier » de François Coppée, *Œuvres complètes de François Coppée*, L. Hébert, libraire, 1885, Poésies, tome I, p. 231-236.

¹³⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 51.

¹³⁹D'ailleurs, le lancier, qui pourrait également être interprété comme le soldat brave, ne serait-il pas le futur métier de cet « enfant des chevaliers » ?

¹⁴⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 54.

la « Musique » apparaît plus tard dans le poème en prose « Plainte d'automne », pendant que le protagoniste « plong[ait] une main dans la fourrure du pur animal » – le chat, « un compagnon mystique, un esprit ». La « Musique » et la « Poésie » sont intimement liées à l'« esprit » et au « mystère », comme si elles étaient les représentations de celui-ci.

Je lisais donc un de ces chers poèmes (dont les plaques de fard ont plus de charme sur moi que l'incarnat de la jeunesse) et plongeais une main dans la fourrure du pur animal, quand un orgue de Barbarie chanta languissamment et mélancoliquement sous ma fenêtre. Il jouait dans la grande allée des peupliers dont les feuilles me paraissent mornes même au printemps, depuis que Maria a passé là avec des cierges, une dernière fois.¹⁴¹

En 1865, Mallarmé publiera la « Symphonie littéraire », où il décrit une parfaite unification de la « Musique » et des « Lettres ». Lorsque la création des « Lettres » cherche son inspiration dans la « Musique », représentée comme céleste et divine, les parfaites « correspondances » provoqueront un état d'une « ivresse » harmonieuse et d'une illumination « surnaturelle ». L'ambiance religieuse fait penser au « mystère », qui enveloppe toujours la « Musique ». Celui-ci s'imprègne maintenant dans la « Poésie », réalisant une apothéose qui transforme « l'éternel et le classique poète », Orphée, en « Apollon ». La « Musique » et les « Lettres » sont toutes les moyens d'excellence de la transcendance divine.

J'ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l'apparition du poète savant qui me l'indique en un hymne élané mystiquement comme un lis. Le rythme de ce chant ressemble à la rosace d'une ancienne église : parmi l'ornementation de vieille pierre, souriant dans un séraphique outremer qui semble être la prière sortant de leurs yeux bleus plutôt que notre vulgaire azur, des anges blancs comme des hosties chantent leur extase en s'accompagnant de harpes imitant leurs ailes, de cymbales d'or natif, de rayons purs contournés en trompettes, et de tambourins où résonne la virginité des jeunes tonnerres : les saintes ont des palmes, — et je ne puis regarder plus haut que les vertus théologiques, tant la sainteté est ineffable ; mais j'entends éclater ces paroles d'une façon éternelle : *O filii et filiae*.¹⁴²

Bien que la méditation sur l'économie et sur la relation entre la « Musique » et la « Poésie » apparaissent constamment ensemble, il semble que l'économie et l'esthétique restent toujours essentiellement antagoniques pour le jeune Mallarmé. Face à la « Musique » merveilleuse créée par « l'orgue de Barbarie », exotique et primitive, le protagoniste de « La Plainte d'automne » « la savour[a] lentement et je[il] ne lanç[a] pas un sou par la fenêtre de peur de

¹⁴¹*Ibid.*, p. 84-85.

¹⁴²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p.283.

me[lui] déranger et de m[l]'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul »¹⁴³. La monnaie jetée, qui symbolise le mécanisme d'échange économique, réalisera la « chute » à venir, de la « Musique » céleste à un échange économique et terrestre. La chute est caressée par le protagoniste dans « les derniers jours alanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne ». En gros, c'est encore le temps du « pénultième », le moment parfait de la « Poésie », où les mots tentent de saisir les dernières lueurs de la transcendance, avant qu'elle se dissipe, tombant dans la décadence totale¹⁴⁴.

Depuis « L'Hérésie artistique », le contraste de la « démocratie » et de l'« aristocratie » est rattaché à la différence entre la « foule » et le poète. Dans la « Symphonie littéraire », Mallarmé continue à montrer davantage ce clivage sur un plan vertical en opposant « la Bêtise terrestre » avec « l'Art » surnaturel et céleste. En associant cet « Art » en majuscule à Théophile Gautier et au poète solitaire et divinisé, le jeune poète n'hésite pas à montrer sa prédilection pour une aristocratie intellectuelle, qui seule a l'accès à une parfaite correspondance avec l'état divin. Il veut distinguer les artistes de la « foule », car « la nature a souvent des ardèches, l'Art n'a que des Parthénons »¹⁴⁵.

Tous ces éléments et ces comparaisons se dispersent encore dans les pensées de Mallarmé. Mais entre l'économie politique et la « Musique » et la « Poésie », aucune corrélation remarquable n'est révélée. Comme le confie Valéry, avant d'établir les rapports rigoureux entre les « mots », Mallarmé les « jette » arbitrairement sur le papier, et s'ingénie ensuite à creuser leurs liens entre eux, afin de mieux les définir.

Je puis rapporter à ce sujet une précieuse confidence que Paul Valéry avait bien voulu me faire jadis. Mallarmé commençait certains de ses poèmes, me disait-il, en jetant des mots sur le papier, deçà, delà, comme le peintre jette des touches sur la toile, et s'occupait seulement ensuite de les relier pour en faire des phrases et des poèmes, suivant les règles de la composition la plus rigoureuse.¹⁴⁶

La même méthodologie semble constatée dans cette longue méditation entre l'économie et l'esthétique. Ces grands thèmes, définis et redéfinis par les mots comme « industrie », « Musique », « Poésie », « démocratie », « aristocratie », etc., entourent le jeune poète tout au long de sa vie. Pour l'instant, les liens entre la « Musique »/« Poésie » ou entre la

¹⁴³*Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 84.

¹⁴⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 656.

¹⁴⁶SCHERER Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet., s.l., s.n., 1977, 164.

« démocratie »/« aristocratie » commencent à être révélés, mais le rapport entre l'esthétique et l'économie politique reste à creuser.

Ces mots-clés de Mallarmé ne doivent donc pas être compris dans leurs sens littéraires et isolés (la « démocratie » et la « aristocratie », à titre d'exemple), car ils n'existent pas que dans leur rapport avec les autres. À force de creuser leurs rapports, les nouveaux liens sont créés et d'autres sont modifiés, leurs sens sont ainsi enrichies et renouvelés. En un mot, ils sont un processus « vivant » et non un vestige figé.

C. Dégradation concomitante suite à la démocratisation des symboles : les crises mentales mallarméennes, les crises littéraires et sociales

Vers la fin des années 60 et le début des années 70, la crise littéraire (la vulgarisation des lettres), la crise économique (la décroissance économique) et la crise sociale (la défaite de la guerre Franco-Prussienne suivie de la faillite du Deuxième Empire) apparaissent simultanément et accompagnent les crises mentales du jeune Mallarmé, qui provoquent de profonds changements dans sa pensée. Alors que le Mallarmé avant crise refuse délibérément un mélange entre les « Lettres » et l'« Industrie » et rejette le poète-ouvrier, le Mallarmé après crise déclarera une « fusion de l'art et de l'industrie ». Le Mallarmé avant crise vide tous les sens des formes/nombres existants, tandis qu'après les crises, il annonce que « rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous »¹⁴⁷, et donne un sens à toutes les formes en voyant « le monde » terrestre « comme un droit de remise sur la manifestation la plus profonde de nos instincts »¹⁴⁸.

La « démocratie », reliée aux « instincts », devient davantage nécessaire et acceptable, car Dieu est mort, l'inconscient collectif devient une nouvelle référence : le « Ciel » « mort », divin et apathique, est remplacé par le « surnaturel », qui désigne toutes les possibilités de dépasser l'instinct humain. La spiritualité est désormais seul traduisible par la « matière » et une analyse de la « matière » permet seul de donner accès à la spiritualité. De cette manière, l'économie, la politique, et l'esthétique sont devenues de plus en plus liées sur la base ontologique. Bien plus, sa méditation sur l'« authenticité » et la « Fiction » s'accroît considérablement après les crises, devenant une des préoccupations majeures dans les pensées mallarméennes.

— Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours ! donne, ô matière,
L'oubli de l'Idéal cruel et du Pêché
A ce martyr qui vient partager la litière
Où le bétail heureux des hommes est couché,¹⁴⁹

¹⁴⁷Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 499.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 498.

¹⁴⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 14.

1) *L'Industrialisation de la littérature et l'économie dans la représentation littéraire*

La première crise que Mallarmé confronte est sans doute l'industrialisation de la littérature, laquelle qu'il remarque sous le slogan de « l'Art pour tous » et la superposition du métier poète-ouvrier. En effet, l'industrialisation des lettres se fait sentir de manière commune dans un deuxième moitié du XIX^e siècle. La crise se traduit d'une part par une dégradation économique des poètes, d'autre part par la prise de conscience de l'impact capitaliste dans les œuvres littéraires.

a. La Crise des lettres sous l'impact de l'économie

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, où le capitalisme grandit, la littérature ne peut plus faire cavalier seul, car l'industrialisation devient elle-même le quotidien où la littérature se développe et vit. Au lieu d'être un simple commentaire du phénomène, la littérature est traversée par l'industrialisation.

En effet, la littérature est la première victime de l'industrialisation de l'art. Pour la peinture, les tableaux originaux gardent toujours leur valeur originelle, car les traits et les touches de l'artiste mêmes ne peuvent difficilement être reproduits exactement, même par le meilleur des faussaires ou par les fac-similés. Quant à la musique, le concert sur place est irremplaçable jusqu'aujourd'hui grâce à une qualité sonore unique et la présence des joueurs ou des chanteurs. Seule la publication littéraire exclut totalement le besoin de la présence de l'écrivain et tous les livres imprimés ont une valeur identique. Les idées, une fois concrétisées en mots, sont figées et contraintes par le sens des mots mêmes, ne peuvent plus évoluer, à part dans des changements typographiques. La *copie* acquiert ainsi une indépendance par rapport à l'original, et peut *le remplacer*. Victime de la production de masse, la littérature est touchée plus tôt par l'économie de marché, et devient jusqu'à aujourd'hui une des formes d'art la moins « chère » par pièce d'achat.

Mallarmé n'est pas le seul à avoir cette impression d'être le « poète ouvrier » ; Flaubert a le même avis en affirmant : « Nous sommes des ouvriers de luxe. Or, personne n'est assez riche pour nous payer »¹⁵⁰. Pour Zola, le « labeur d'un ouvrier » est inéluctable pour l'écrivain. Il va aller jusqu'à comparer l'écrivain à un « ébéniste » en soulignant le côté « labeur » dans le

¹⁵⁰FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, t. III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, Lettre à René de Maricourt, 4 janvier 1867, p. 585.

travail d'écrire. L'« artiste » revient ainsi chez Zola à son sens étymologique, « celui qui pratique un métier, artisan ».

Aujourd'hui, il nous faut produire et produire encore. C'est le labeur d'un ouvrier qui doit gagner son pain, qui ne peut se retirer qu'après fortune faite. En outre, si l'écrivain s'arrête, le public l'oublie ; il est forcé d'entasser volume sur volume, tout comme un ébéniste par exemple entasse meuble sur meuble.¹⁵¹

À la différence du XVIII^e siècle, où les hommes de lettres sont essentiellement subventionnés par les aristocrates ou qu'ils le sont eux-mêmes¹⁵², les écrivains contemporains de Mallarmé deviennent eux-mêmes les composants du système économique, condamnés à être des « ouvriers », payés par le nombre des lignes. Dans une société vouée à la révolution industrielle, un ensemble des secteurs acquiert leur forme moderne d'« industrie ». La littérature est encadrée par les lois du marché, sinon régie totalement par le système économique.

Certes, l'industrialisation des « Lettres » et la démocratisation de l'enseignement est également bénéfiques pour de nombreux écrivains. En effet, en permettant à une population moins privilégiée d'accéder au métier de l'écrivain, réservé auparavant qu'aux aristocrates ou riches bourgeois, elles aident certains parmi eux de vivre de leur plume grâce à une plus grande diffusion de leurs œuvres. Ce phénomène concerne à la fois les écrivains qu'on pourrait qualifier de « commercial », dans le sens où ils écrivent avec une intention économique plus qu'artistique, et certains auteurs éminents qui se sont eux-mêmes élevés contre une littérature médiocre et commerciale :

Pour ses deux romans-feuilletons, *Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant*, Eugène Sue obtint au total 126500 francs ; Daudet touche 275000 francs pour un seul roman, *Tartarin sur les Alpes* ; même Flaubert reçut 16300 francs à la parution de *l'Éducation sentimentale*.

¹⁵¹Zola, *L'Argent dans la littérature*, p. 37.

¹⁵²Prenons les mots de Sainte-Beuve pour illustrer les hommes de lettres du XVIII^e siècle, quand ils n'étaient pas obligés de vendre leurs travaux : « Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime, tirer de son travail un tribut légitime, disait Boileau, en faveur de Racine, et c'était une manière de concession. Lui-même, Boileau, faisait cadeau de ses vers à Barbin et ne les vendait pas. Dans tous ces monuments majestueux et diversement continus, des Bossuet, des Fénelon, des La Bruyère, dans ceux de Montesquieu ou de Buffon, on n'aperçoit pas de porte qui mène à l'arrière-boutique du libraire. Voltaire s'enrichissait plutôt encore à l'aide de spéculations étrangères que par ses livres qu'il ne négligeait pourtant pas. Diderot, nécessairement, donnait son travail plus volontiers qu'il ne le vendait. Bernardin de Saint-Pierre offrit l'un des premiers le triste spectacle d'un talent élevé, idéal et poétique, en chicane avec les libraires. Beaumarchais, le grand corrupteur, commença à spéculer avec génie sur les éditions et à combiner du Law dans l'écrivain. » SAINTE-BEUVE, « De la Littérature industrielle » dans *Revue des deux mondes, période initiale*, t. 19, 1839, p. 677.

Enfin, fameuse est la fortune d'Hugo, dont la succession est estimée aux environs de 4 millions de francs.¹⁵³

Ainsi, certains ont réellement bénéficié de l'amélioration matérielle que le nouveau statut de l'écrivain leur apporte. Zola, qui passe d'une vie de bohème au maître du naturalisme, va aller même défendre « la justice et l'honnêteté de l'argent »¹⁵⁴. Il n'hésite pas à faire la louange de l'indépendance reconquise grâce à la rémunération gagnée (la disparition du « parasitisme » vis-à-vis des « seigneurs » mécénats)¹⁵⁵.

À part les romanciers cités ci-dessus, le gain du théâtre, si on reprend les mots de Zola, est aussi « formidable » au XIX^e siècle, et « rapporte beaucoup plus que le livre »¹⁵⁶, car il répond aux besoins d'un public bourgeois¹⁵⁷. Quant à la poésie, on constate également des succès exceptionnels parmi la première génération du romantisme : *Nouvelles Méditations* et *Harmonies poétiques* rapportèrent respectivement 14000 francs et 27000 francs à Lamartine ; les diverses éditions des *Contemplations* et de *La Légende des siècles* font gagner à Hugo 20000 francs pour chacune.

Mais, cette situation se dégrade très vite. En 1852, Gautier, déjà renommé, ne touche que pour son *Émaux et Camées* une somme tournant autour de 200 à 300 francs, ce qui donne une image générale des publications poétiques. Vers la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme le constate Mallarmé, les poètes deviennent presque les seuls lecteurs de la poésie (« La foule les a lus une fois, je le confesse, sans les comprendre. Mais qui les relit ? Les artistes seuls »). Cette triste réalité confirme bien l'observation de Bourdieu, selon laquelle la poésie est

¹⁵³KUMAKURA Takaaki, *L'Économie politique" chez Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat, Université Paris Diderot - Paris 7, 1991, (dactyl.), p. 8.

¹⁵⁴Zola, *L'Argent dans la littérature*, p. 469.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 27. « Ainsi, prenons un exemple : une pièce a cent représentations, le chiffre courant aujourd'hui pour les succès ; la moyenne des recettes a été de 4, 000 francs, ce qui a donc mis dans la caisse du théâtre 400, 000 francs, et ce qui rapporte à l'auteur une somme de 40, 000 francs, si les droits sont de 10 pour 100. Or, pour gagner la même somme avec un roman, il faudrait, en touchant cinquante centimes par exemplaire, que ce roman fût tiré à quatre-vingt mille exemplaires, tirage tellement exceptionnel, qu'on peut en citer quatre ou cinq exemples au plus, pendant ces cinquante dernières années. Et je ne parle pas des représentations en province, des traités à l'étranger, des reprises de la pièce. Cela est donc d'une vérité banale, le théâtre rapporte beaucoup plus que le livre, un nombre considérable d'auteurs en vit, tandis qu'on aurait vite compté les quelques auteurs qui vivent du volume. »

¹⁵⁷La situation des dramaturges s'améliore considérablement par rapport aux siècles précédents : « Mais, d'avance, on peut affirmer que le livre et la pièce de théâtre rapportaient fort peu, surtout si l'on compare les chiffres d'autrefois aux chiffres d'aujourd'hui. Il n'y a pas d'exemple d'un homme de génie enrichi alors par ses œuvres. On a contesté le dénuement absolu de Corneille ; en tous cas, il mourut dans un état précaire de fortune. Racine vivait à la fin en petit bourgeois. Molière gagnait strictement sa vie, et encore était-il un industriel autant qu'un poète comique. Les auteurs dramatiques n'ont commencé à gagner réellement de l'argent qu'à partir de Beaumarchais. Quant aux romanciers, aux poètes et aux historiens, ils étaient la proie des libraires. Baccard d'Arnaud, que j'ai nommé plus haut, mourut pauvre, après avoir fait gagner, par ses ouvrages, plus d'un million à ses éditeurs. » *Ibid.*, p. 23.

consommée seule par « les producteurs » eux-mêmes. On reconnaît ainsi la division radicale entre les lecteurs de l'époque.

La poésie, qui, malgré la force d'attraction accrue du roman, continue d'attirer une part très importante des nouveaux entrants, n'a pas grand-chose à perdre, il est vrai, puisqu'elle n'a guère d'autres clients que les producteurs eux-mêmes.¹⁵⁸

La réalité derrière ces quelques succès exceptionnels est l'extrême pauvreté générale des écrivains. Les publications se multiplient autant que le nombre d'auteurs en circulation. La généralisation de l'enseignement promeut le rêve d'être l'artiste à un ensemble de jeunes étudiants, arrivant à la capitale, poussé par le grand exode rural du XIX^e siècle¹⁵⁹. Munis des outils intellectuels et encouragés par le succès des premiers auteurs du romantisme, ils ont pour l'ambition de tenter leur chance et tester leur talent artistique à Paris. Toutefois, cette aventure est souvent terminée par une désillusion totale. Le cas des succès est rarissime ; pour gagner leur vie, la plupart sont obligés de se reconvertir dans le journalisme ; ils se rendent compte qu'être renommé est au final un autre jeu, un jeu qui n'a parfois rien avoir avec le mérite de l'œuvre même.

Balzac reprend cette situation dans ses *Illusions Perdues*, inspirées de ses propres expériences dans l'imprimerie. Le protagoniste, Lucien de Rubempré, jeune écrivain qui débarque à Paris, se trouve dans la nécessité d'attaquer contre son gré des autres écrivains dans les journaux, afin de gagner sa propre réputation et se faire publier davantage. Son ami David Séchard, imprimeur candide, qui croit que l'innovation du papier lui apporterait un avenir prospère, est conduit à la faillite par le manège alambiqué mais légal de ses concurrents mercantiles.

Le tableau de Balzac est indubitablement réaliste : le rêve littéraire mène à un grand échec devant une société qui se voue au règne économique. Le cas de Lucien est en réalité innombrable, oublié et effacé dans l'histoire littéraire ; Poulet-Malassis, l'éditeur de tous les avant-gardes poétiques (Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, etc.), n'est-il pas un autre Balzac/David lorsqu'il finit par être en faillite et mis en prison pour ses dettes ? Faut-il

¹⁵⁸ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., Revue et Corrigée., Paris, Éd. du Seuil, « Points Essais », 1998., p. 199.

¹⁵⁹ LÉVY-LEBOYER Maurice et BOURGUIGON François, *L'Économie française au XIX^e siècle : analyse macro-économique*, Economica, 1985, p. 14, « Quelque 3,7 millions de ruraux, au total, ont gagné les villes entre 1840 et 1880 — qui explique le fait que la population urbaine ait pu atteindre, pendant ces années, un chiffre proche de dix millions, soit 26% de l'effectif national, contre 16 % à l'époque où l'exode rural avait commencé de prendre de l'ampleur. Un recentrage de l'industrie, des campagnes vers les villes. »

encore évoquer la misère de Baudelaire, la pénurie de Villiers de L'Isle-Adams et le dénuement de Verlaine ?

Pourtant ce sont des grands maîtres réputés, dont les liaisons avec Mallarmé sont manifestes et intimes : maintes fois évoquée dans ses correspondances, Mallarmé se afflige par la mort de Baudelaire et savait certainement dans quelle pauvreté a fini la vie de son maître ; quant à Villiers de L'Isle-Adam, il organisa la « cotisation amicale » avec Huysmans pour subvenir aux besoins de son ami ruiné et mourant, et subventionner la famille de celui-ci ; il rendit plusieurs fois visite à Verlaine, alcoolique et semi-clochard vers la fin de sa vie, dans son hôtel misérable. D'ailleurs, Mallarmé fut nommé lui-même par Verlaine comme un des premiers *Poètes maudits* dans le recueil qui nous offre des exemples représentatifs des poètes infortunés et sans fortune.

La poésie est d'autant plus condamnée dans cette circonstance où les écrivains s'appauvrirent. Pour autant, la pauvreté devient presque une condition à la fois *subie et voulue* par le poète. D'une part, l'impécuniosité des poètes est un résultat social et économique, engendrée en grande partie par un changement du public et la mise en concurrence des lois du marché ; d'autre part, elle est également un choix volontaire contre une littérature de plus en plus corrompue par l'économie.

Ayant pour seul objectif de conquérir un public bourgeois, une littérature formatée et populiste inonde les librairies. Manichéisme schématique, vocabulaires simplifiés, redondance forcée par de multiples rebondissements : tout concourt à un stéréotype et à une efficacité commerciale. L'idée de répétition, de la « copie » et de la multitude va tellement troubler Mallarmé que le jeune poète y revient sans répit dans ses réflexions de jeunesse. La poésie, peu lucrative, mais pure et intacte, devient à la fois le lieu de pèlerinage et le lieu d'abri.

b. L'Économie dans la représentation littéraire

Non seulement la littérature s'inscrit dans le rouage de l'économie de marché, mais les lettres, conscientes de l'effet énorme de l'économie, l'intègre sans cesse dans la représentation littéraire. Comme le dit Alexandre Péraud, ce en quoi l'argent fascine la littérature consiste en ces questions que Shakespeare et Goethe ont respectivement posées, « que peut-on acheter ? » (*Le Marchand de Venise*) et « que peut-on vendre ? » (*Faust*), définissant par conséquent les limites du pouvoir économique¹⁶⁰. Toutefois, jusqu'au début du XIX^e siècle, ces questions

¹⁶⁰ Voir PÉRAUD Alexandre, « Quand Plaie d'argent n'est pas mortelle : des rapports du mal et de l'argent au XIX^e siècle », dans *Modernités. Puissances du mal*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux, vol. 29, 2008, p.80.

restent encore principalement d'*ordre moral*¹⁶¹ et se limitent au rapport personnel entre l'homme et son choix dans l'achat-vente. Plus particulièrement, il s'agit souvent moins d'une vente qu'un *rachat*, un rachat dans le but de sauver une valeur, généralement humaniste et morale, contre le vice de l'argent.

Dans *Les Misérables*, l'évêque M^{gr} Myriel offre à Jean Valjean l'argenterie qu'il veut lui voler et lui donne les deux chandeliers supplémentaires pour *racheter* sa vertu. Le don, l'acte anti-commercial détruit la concupiscence et *annule* finalement le vol. La nuisance de l'intérêt économique n'est plus juste une pure perte, elle devient la contrepartie d'un achat, qui a pour échange le salut d'une âme.

Dans *Le Rouge et le noir*, l'arrivisme de Julien Sorel est finalement *racheté* par son amour pour M^{me} de Rênal avant son exécution, comme si le choix de sa mort paie enfin ses propres péchés et *rachète* enfin son humanité. L'amour devient le modèle antirationnel, permettant de surmonter son ambition démesurée et son obstination pour une élévation sociale.

L'influence de l'argent évolue dans les romans de Balzac. Bien que la question de moralité reste souvent primordiale, l'argent commence à déteindre davantage sur *le mode de vie* (*Eugénie Grandet*) et sur *la psychologie des gens* (*La Peau de chagrin*). Les relations entre les créanciers-débiteurs se multiplient, et les promesses et les tricheries s'apparentent à la présence du système du crédit.

Le clivage entre les principes économiques et la conviction spirituelle de l'écrivain commence déjà à être remarqué. Vigny montre, par exemple, une relation antinomique entre un écrivain pur et la pression économique qu'il subit sous le rôle de Chatterton¹⁶². Au nom de la dignité et des principes de l'homme de lettres, le poète refuse de céder à un vilain *achat* d'un mécénat, résistant à la vente de l'âme contre des intérêts économiques. En 1834, Gautier annoncera le slogan « l'art pour l'art » et en 1839, Sainte-Beuve publiera « De la Littérature industrielle » dans *Les Revues des deux mondes*. L'influence de l'industrialisation de l'art commence à être remarquée.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, une grande population ouvrière émerge et se concentre dans les grandes villes grâce à l'agglomération d'usines récentes. Initiés surtout par les théories fourrières et saint-simoniennes, les romans socialistes – *Bonnet Rouge* de Jules Case, *Mystère des Foules* de Paul Adam, *Fièvre* et *Chaos* de Louis Lumet, etc., – surgissent et se popularisent

¹⁶¹Même dans le champ théorique, Adam Smith préparera *La Théorie des sentiments moraux* (1759) avant la publication de *La Richesse des nations* (1776). Tout au long du VIII^e siècle, les œuvres économiques s'intéressent surtout à comprendre les motivations poussant les hommes à formaliser le calcul.

¹⁶²Déjà évoqué dans le *Stello* en 1832, Vigne développera davantage cette histoire dans une pièce du théâtre, intitulée *Chatterton* en 1835.

au sein du prolétariat sous forme de pamphlets. D'une part, plusieurs encouragent un « art social », pour lequel Mallarmé prend le contre-pied dans « Hérésies artistiques » ; d'autre part, l'économie est moins considérée comme un *thème* littéraire qu'un *système*, un moule qui forme l'homme sociale par ses propres lois. On voit, par exemple, chez Zola la théorie de reproduction sociale : tout ne dépend plus totalement des *choix personnels*, au contraire, l'homme est prédestiné par sa situation économique et sociale.

La Bourse et la spéculation entre de plus en plus dans la représentation littéraire¹⁶³. Jules Vallès d'extrême gauche, va même à écrire un manuel de bourse, intitulé *L'Argent par un homme de lettres devenu homme de Bourse : rentiers, agioteurs, millionnaires*. Il ne s'agit plus de rapports *personnels* avec l'économie, d'un achat-vente contre sa foi, mais d'un *système* dans lequel les destins de l'homme dépendent du chiffre, d'un marché avec ses propres codes, que l'homme doit apprendre à suivre et à respecter.

Le changement radical apparaît dans *l'Éducation sentimentale* de Flaubert, où l'amour pour l'idéal artistique, symbolisé par l'amour pour Madame Arnoux, la situation économique ainsi que la crise sociale s'associent étroitement et se dégradent *simultanément*, de sorte que les trois se font témoins d'une même décadence. L'amour pour Madame Arnoux s'insinue et tourne en échec ; le commerce que tient M. Arnoux passe d'une galerie de tableaux à une boutique de faïence, qui tombe totalement en faillite ; on retrouve à la fin du roman une crise intenable, la révolution de 1848. Dans cette vulgarisation totale et concomitante, on ne sait plus qui est l'origine ou la cause ; partout règne l'esprit mercantile et déloyal (la demande de somme exorbitante du peintre Pellerin pour le portrait ou le refus du prêt de Frédéric à son ami Hussonnet qui veut lancer son journal). On y voit clairement un art taré par l'industrie (Hussonnet travaille pour *L'Art industriel*, le journal d'Arnoux), qui devient ensuite perfide (quand Hussonnet écrit un article qui dénigre Frédéric ou bien lorsque Pellerin vend le portrait de Rosanette, exhibé à son nom, chez un marchand de tableaux pour venger Frédéric).

Désormais, l'économie et l'art interagissent dans les deux sens : l'économie politique peut influencer l'art, et l'art, en tant que conscience du siècle, peut également en retour impacter son époque. L'économie apparaît non seulement dans la littérature comme une représentation du changement du statut social, où on parle de misère, de la lutte pour l'élévation sociale, ou du comportement moral de l'acteur économique, mais aussi à partir de là *le remodelage de la*

¹⁶³Comme le dit Henri Mitterand, il faut attendre Zola pour que soit « saisi [...] le passage d'une économie de la garantie-or, du coffre-fort et de la thésaurisation, encore quelque peu balzacienne, à une économie du papier-monnaie, du marché boursier et de la spéculation. » MITTERAND Henri, « L'Argent et la lettre », dans *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, PUF, 1998, p. 107.

conscience du siècle qui reflète la psychologie et la moralité collective et qui la sculpte et la cultive.

Cette prise de conscience commune que l'industrialisation atteint aux lettres est radicale. « L'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image »¹⁶⁴, écrit Sainte-Beuve tout en raillant la nouvelle « littérature industrielle »¹⁶⁵. La frontière entre la vocation littéraire et le désir de l'enrichissement devient de plus en plus ambiguë ; on ne sait plus où va la limite du pouvoir économique car sa pénétration est telle qu'elle devient la condition même de l'*existence* du marché de l'art. Baudelaire multiplie ses usages du terme « corrompu » (« nation corrompue », « poètes corrompus », « sang-corrompu ») pour parler d'une société entièrement rongée et dénaturée par une logique économique, où les hommes de lettres prostituent leur talent.

L'économie dénature l'art de manière imperceptible et continuelle, joue avec le destin des hommes, leur comportement et leur choix, et modifie finalement à *leur manière de pensée*. L'économie désorganise le monde littéraire en changeant son vocabulaire, en bouleversant le style d'écriture, et en isolant les véritables artistes qui cherchent à garder leur conviction. La littérature, le lieu révélateur de l'état d'âme, est infectée. Avec l'industrialisation des lettres, la vente de l'âme se concrétise littéralement dans la réalité d'une certaine manière. La littérature, désormais consciente de ce changement, le représente dans ses œuvres et on se demande alors sérieusement jusqu'où la littérature se laissera industrialisée, détériorée, transformée, ou plus exactement, vendue. La conscience littéraire devient les composants du mécanisme économique, dont les écrivains ne s'échappent plus.

De cette prise de conscience sur la détérioration de la littérature occasionnée par l'industrialisation, apparaît un écartement volontaire au sein des cénacles littéraires vis-à-vis de toutes ces valeurs marchandes et bourgeoises. La préconisation parnassienne de « l'art pour l'art », tout comme le style de vie « bohème », a comme objectif commun de sortir délibérément de ce rouage commercial et de résister à cette vulgarisation des lettres ; l'« art pour l'art » revendique un Art pur et indépendant, vie « bohème » rejette radicalement les

¹⁶⁴SAINTE-BEUVE, « De la Littérature industrielle » dans *Revue des deux mondes*, t.19, 1839, p. 678. « Chaque époque a sa folie et son ridicule ; en littérature nous avons déjà assisté (et trop aidé peut-être) à bien des manies ; le démon de l'élégie, du désespoir, a eu son temps, l'art pur a eu son culte, sa mysticité ; mais voici que le masque change ; l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui ; le démon de la propriété littéraire monte les têtes, et paraît constituer chez quelques-uns une vraie maladie pindarique, une danse de saint Guy curieuse à décrire. »

¹⁶⁵Toutefois, avec Balzac classé dans la catégorie de « littérature industrielle », la définition que Sainte-Beuve accorde à ce terme est très subjective. Ces critiques contre « la littérature industrielle » est mélangée par le regret du classique et de l'ancien. Comme le remarquera Zola en réponse à cet article de Sainte-Beuve, « Sainte-Beuve, d'une intelligence si souple et si vaste, très capable de goûter les œuvres modernes, n'en gardait pas moins une préférence attendrie pour les œuvres du passé ; il pratiquait religieusement les anciens et nos classiques. » É. Zola, *L'Argent dans la littérature*, p. 12.

valeurs bourgeoises. Bourdieu montra la scission profonde que ces phénomènes provoquent au sein des champs littéraires dans les *Règles de l'Art*¹⁶⁶. Pour lui, le refus de l'industrialisation de l'art est un lieu commun pour les différents courants littéraires, afin de s'éloigner de la littérature commerciale. Au fur et à mesure, comme le dirait Jean-Paul Sartre sur Mallarmé avec une ironie exacerbée, la volonté de se mettre en distance avec les lois économiques, concrétisée en misère même, devient « une marque d'élection ».

La misère devenait une épreuve providentielle ou une marque d'élection [...] Ils [les poètes] pouvaient s'imaginer sans peine que leur dénuement résultant de leur ascétisme. Bref, la poésie, suprême générosité des grands romantiques, devint, aux yeux de ces modestes travailleurs, l'art de considérer la pauvreté comme un luxe.¹⁶⁷

Alors que les critiques envers la bourgeoisie et le capitalisme commencent à devenir un lieu commun, ce que Mallarmé, pionnier dans cet éloignement vis-à-vis d'un mécanisme économique, apporte de nouveau n'est ni une simple moquerie ou une attaque des valeurs bourgeoises comme le fait son ami Villiers de l'Isle-Adam, ni une prise de distance aristocratique, comme le prétend Bourdieu en illustrant son hermétisme. Ce qu'on tente d'argumenter dans la présente thèse, c'est que la nouveauté que Mallarmé apporte dans le domaine, est avant tout sa manière de voir l'économie comme *un système de représentation*.

De fait, Mallarmé sort de tous les courants de critiques précédents sur l'économie, le courant moral ou le courant socialiste et ouvre une nouvelle voix dans la critique économique. En partant de la position d'un parnassien, Mallarmé offre une analyse beaucoup plus riche et profonde que « l'art pour l'art »¹⁶⁸. Il retrouve dans l'organisation esthétique, politique et économique une semblable symbolisation, et voit la décadence concomitante de ces trois systèmes comme un problème inhérent à tous les phénomènes de symbolisation de l'époque. En comparant l'économie et la littérature dans le système de représentation, il pose sans cesse

¹⁶⁶Voir P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, op. cit.

¹⁶⁷SARTRE Jean-Paul, *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, France, Gallimard, 1986, p.41.

¹⁶⁸Mallarmé prend distance avec la Parnasse vers 1885. Pour Gide, la séparation définitive de Mallarmé avec la Parnasse se réalise avec l'apparition d'*Un Coup de dés*. « Vers la fin de sa vie, Mallarmé prétendit pousser plus loin encore, et considérant les éléments matériels du livre à la manière tout à la fois dont un peintre considère une toile blanche devant lui — comme une surface à remplir — et comme le musicien considère la virtuelle symphonie qu'il se propose d'écrire — comme l'animation d'une durée — Mallarmé rêva d'un livre qu'il composerait tout entier à la manière à la fois d'un tableau et d'une symphonie. Et mieux que de le rêver, il le fit. Ce défi singulier à la routine — et beaucoup diront : au bon sens — parut dans le numéro de mai 1897 de la revue *Cosmopolis*... Ici vraiment, comme un aigle s'élance en plein ciel, Mallarmé, quittant le dernier rocher du Parnasse, perd toute attache avec son antre. Lui-même, je le sais, s'inquiétait de ce qui, certains jours, non point de lucidité moins grande certes, car il ne fut jamais plus lucide pour lui-même que lorsqu'il paraissait aux autres plus obscur — mais je dirai plutôt : certains jours de fatigue et de découragement comme en connurent tous les grands solitaires — il put se demander si le vol surhumain qu'il tentait n'était pas, au sens propre du mot : une extravagance. » GIDE André, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1934, vol. VII., p. 426.

la question de l'« authenticité », qui consiste au fond à questionner qui est le vrai repère des symboles.

La vision de Mallarmé est un produit de son époque, où la puissance de l'industrialisation devient manifeste et où le système de « crédit » s'amorce. La force du système économique doit effrayer et troubler le jeune poète. L'idée qu'un système économique puisse complètement changer, voire décider du contenu des lettres, est bouleversante et inquiétante, car au fond le capitalisme n'est que lui-aussi *un système de signes*, établi sur les règles de l'argent. Sauf si l'argent, comme signe d'un autre système, suit des règles complètement à part.

Ce qui fait énormément réfléchir Mallarmé dans sa critique contre l'industrialisation est la fonction des représentants, dont le *chiffre* en particulier. La force égalitaire du *prix* efface la vraie valeur des lettres ; la généralisation des livres acquiert *un plus grand nombre* des lecteurs au détriment de leur charme poétique ; *l'unicité* de génie artistique est maintenant distribuée à prix bas en d'*innombrables copies*. Le culte pour le nombre dans l'industrialisation lui semble réducteur et suspect, mais avec la prolifération des lettres, ces vices se dédoublent avec une lecture superficielle des *lettres*, qui *tente de réduire les lettres à la même fonction des nombres*.

Cette bataille contre l'économie n'est pas simplement une déclaration idéaliste d'anti-production, mais une occasion de réfléchir sur la valeur réelle et particulière de la littérature. Qu'est-ce qui distingue la littérature d'une simple marchandise ? En quoi les lettres, qui sont également des symboles, se distinguent des chiffres et de l'argent dans leurs fonctions représentatives ? En posant toutes ces questions, Mallarmé va aller de plus en plus vers ce qui se retrouve derrière le symbole, questionner le fondement d'un système représentatif pour savoir comment un simple symbole peut représenter autant de choses. Par cela, il questionne où se trouve le repère dans un monde où tout est symbolisé.

2) Les Crises économiques et sociales des années fin 1860 jusqu'au début 1870 : les vicissitudes de la prospérité et la précarité des régimes politiques

À part la dégradation littéraire que vit le jeune Mallarmé, les années 1860-1870 sont empreintes d'une concentration des crises, à la fois économiques, sociales et personnelles pour Mallarmé.

Après le pic de croissance dans les années 1850 (+2.2% en rythme annuel moyen), les années 60 représentent un infléchissement (+1.5%) avant d'entrer dans la récession des années 1870¹⁶⁹. La concurrence internationale s'accroît ; la France s'appuie sur les secteurs traditionnels tels que la soierie, le vin, les draps de qualité, les produits de luxe et de demi-luxe mais voit sa compétitivité diminuer, d'autant que les salaires français augmentent.

Toutefois, l'empire continue à multiplier ses conquêtes, sans se rendre compte du déclassement de la puissance économique française : après les guerres de Crimée et d'Italie, il s'enlise dans des nouvelles expéditions au Mexique avec l'Espagne, qui devient très vite un fardeau financier et qui inquiète l'opinion publique. À partir de 1866, les difficultés du régime impérial s'accroissent avec l'échec de la « politique des pourboires »¹⁷⁰ à l'égard de la Prusse ainsi que l'expédition à Mentana, qui barre la route de Garibaldi, soulevant l'hostilité des ouvriers et de la gauche « anti-romaine ».

Avec les difficultés financières, le protectionnisme revient après 1870, et le traité du libre-échange signé le janvier 1860 est dénoncé en 1872. Au lieu d'augmenter la compétitivité des produits français, le marché potentiel réduit. À partir de la fin des années 1870, la croissance de l'agriculture française, pilier de l'économie, stagne et la diffusion du phylloxéra pour la viticulture conduit à une destruction obligatoire de 500 000 hectares du Languedoc aux Charentes¹⁷¹. L'effet des crises économiques devient de plus en plus visible : emporté par la crise de 1867, le Crédit Mobilier de France des frères Pereire, doté d'un capital de 60 millions de francs à son entrée en Bourse, accumule les échecs au point de tomber en liquidation ; le krach de Vienne en 1873 déclenche de nombreuses faillites dans les banques européennes, entraînant ensuite des banqueroutes d'entreprises et détruisant également la confiance dans le marché français.

¹⁶⁹Démier, *La France du XIX^e siècle*, p. 266.

¹⁷⁰L'expression a été utilisée par Bismarck pour qualifier la constante négociation des compensations territoriales menée par Napoléon III. Son intervention militaire en Italie lui permit d'obtenir la Savoie et le comté de Nice. Il tenta de négocier avec Bismarck, en proposant son aide ou neutralité en échange de la Belgique puis du Luxembourg, qui s'avéra comme un échec.

¹⁷¹Beltran et Griset, *La Croissance économique de la France*, p. 53.

Le Déclassement de la puissance économique française [% des actifs]¹⁷²

	France		Angleterre		États-Unis		Allemagne		Belgique	
	1850-1860	1875-1885	1850-1860	1875-1885	1850-1860	1875-1885	1850-1860	1875-1885	1850-1860	1875-1885
Dettes publiques	4,4	7,8	12,8	7,2	3,2	2,1	2,3	4,9	NC	NC
Obligations privées	0,9	4	3	4,5	2,8	4,2	0,9	1	NC	NC
Actions	1	2,7	3	4	5,5	9,2	0,5	1	6,5	6,5

Par rapport à la décennie 1850-1860, la dette publique et les obligations privées s'accroissent de manière importante en France dans la décennie 1875-1885, augmentant le niveau de risque économique du pays, pendant qu'en Angleterre ou aux États-Unis, la dette publique baisse et les obligations privées augmentent de manière modérée.

C'est avec la défaite de la guerre franco-prussienne et la capitulation de Napoléon III que la France réalise enfin sa décadence. L'humiliation de la guerre, la perte de l'Alsace-Lorraine (7% de la capacité industrielle de la France)¹⁷³, la chute du Second Empire, et les conditions de travail pénibles de la classe populaire entraînent ensuite des crises sociales, qui conduisent à l'insurrection de la Commune de Paris.

La nostalgie douloureuse des « provinces perdues » s'ajoute à un nationalisme revanchard. L'indemnité due à l'Allemagne, qui entraîne la suspension de la convertibilité du franc, ne fait que s'ajouter les difficultés et provoque un sentiment d'injustice. Une guerre civile s'oppose le gouvernement, dit « de Versailles » et les communes insurrectionnelles en 1870 et 1871 (la Commune de Paris, la Commune de Lyon, la Commune de Marseille, la Commune de Narbonne, etc.), car les dernières refusent à la fois la capitulation française vis-à-vis des prussiens et se révoltent contre le gouvernement de Versailles en mettant en avant une République française basée sur les valeurs de communalisme. La répression sanglante du gouvernement de Versailles, par sa force militaire, marque la fin de cette épisode, ancrée dans la mémoire commune des français sous le nom de « Semaine sanglante ».

En moins de 80 ans, la France vit une vicissitude politique constante, en parcourant trois monarchies constitutionnelles, deux républiques, deux empires et une guerre civile. L'instabilité continue au début de la Troisième République, dont les luttes entre les monarchistes, bonapartistes, orléanistes et les républicains conduit à la Crise du 16 mai 1877, qui oppose le président de la République, le maréchal Patrice de Mac Mahon, monarchiste, à

¹⁷²MICHIE Ranald, *The Global Securities Market : A History*, Oxford, 2006., p. 217.

¹⁷³Démier, *La France du XIX^e siècle : 1814 - 1914*, p. 337.

la Chambre des députés élue en 1876, à la majorité républicaine. Les forces politiques sont à la fois extrêmement divergentes et ont des intérêts et des liens complexes. Une solidarité sous la houlette d'un régime est souhaitable pour une France divisée, mais quel régime choisir ? Les existences éphémères des régimes parcourus mettent en doute davantage leur légitimité.

À toutes ces crises, s'ajoute encore une crise littéraire. Il ne s'agit pas encore de « la crise de vers », dont Mallarmé parle à côté des crises sociales et économiques des années 90, mais de cette vulgarisation des « Lettres », promue par l'« Industrie ».

La dégradation esthétique, économique et politique conduit le jeune poète à une mise en doute du fondement de ces systèmes. Toute prospérité est éphémère ; toutes ces inventions – le régime de la Commune, la banque commerciale, l'expansion coloniale — tombent à l'eau, comme si tout leur succès et l'honneur sont juste une illusion. Le doute persiste chez le poète : il ne sait plus ce qui est à croire ou à suivre, dans un monde où la religion chrétienne se désagrège, les anciens régimes se dissolvent, et toutes les nouvelles idéologies, qu'elles soient esthétiques, économiques ou politiques, s'épandent sans ménagement, réussissant parfois, et retombant très rapidement dans les autres cas.

Car l'industrialisation des « Lettres » n'est pas seulement une interaction ou une intégration de deux domaines, esthétique et économique, mais aussi, comme l'indique Éric Benoit, une concurrence de valeurs, dans laquelle tout le champ littéraire se confronte à la sphère économique, et doit choisir à insister sur ses propres principes – qu'ils soient le beau ou le vrai – ou bien à s'abandonner à une mise en avant de l'intérêt économique en complaisant à un public bourgeois¹⁷⁴.

3) Les Crises mentales : l'impermanence des formes et l'inaccessibilité du « Rêve »

Ce n'est peut-être pas un pur hasard que les crises mentales de Mallarmé tombent également dans ces années 1866 à 1871 accompagnées de toutes les crises économiques et sociales du pays. En effet, la vision de Mallarmé s'assombrit avec la « décadence » historique. Sa première crise mentale est profondément liée à l'effondrement d'un Absolu spirituel et religieux (« —

¹⁷⁴BENOIT Eric, « Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé », *Modernité*, 2007, pp. 91-100.

Le Ciel est mort. — Vers toi, j'accours ! donne, ô *matière* »¹⁷⁵), de la perte d'un repère, d'où sont issues les deux angoisses profondes de Mallarmé, à savoir 1) la remise en doute en général de l'inconstance des « formes » (« nous ne sommes que de vaines formes de la matière ») et 2) une inaccessibilité du « Rêve », de l'Idéal mensonger.

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma Poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclament, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré !¹⁷⁶

Le XIX^e siècle est un siècle, où plein de nouveautés naissent et prennent fin prématurément. Les crises vécues, qui supposent une « fin » à toutes sortes de « formes », qu'elles soient un régime politique, la prospérité éphémère, ou une idéologie inédite, conduisent sans doute la réflexion de Mallarmé vers la vision nihiliste de « formes » matérielles, qui coïncide exactement à une des bases du Bouddhisme – *Anitya* (无常), l'impermanence, considérée comme une des trois caractéristiques essentielles de l'existence.

Les formes naissent et meurent constamment, composant un « spectacle de la matière » : « toute naissance est une destruction, toute vie d'un moment », disait le poète¹⁷⁷. De cette illumination se suivent deux révélations principales pour Mallarmé, dont tout d'abord *la vanité et l'insignifiance de toutes sortes de formes*, qu'elles soient simples ou sophistiquées, banales ou grandioses, et le changement constant de formes, le « spectacle », qui fait que *les formes ne sont jamais figées ou stables, mais en constante évolution*. C'est ainsi que plus tard, les *signes* ne sont nullement interprétés par Mallarmé comme un résultat pétrifié, mais toujours dans un *état évolutif et vivant*.

¹⁷⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 80.

¹⁷⁶*Ibid.*, p. 696.

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 720.

L'existence devient dès lors changeante et inconstante, se manifeste dans une multitude de « formes » toujours variables¹⁷⁸. En effet, « sans connaître le Bouddhisme », le poète rencontre la même crise de la vanité des formes de cette philosophie mais choisit une solution radicalement opposée. À la différence d'une vision totalement nihiliste du bouddhisme, qui tente de rejoindre *Abhava* (无), qui signifie une non-existence, négation, et l'absence, Mallarmé tente de trouver une nouvelle voie en cherchant le sens à travers la *représentation* (« spectacle ») : la subsistance de toutes ces formes inconstantes n'est là que dans un seul but de *donner un sens* à leurs propres existences. Telle est la seule manière de se débarrasser de l'impermanence continue ainsi que de l'insignifiance de la vie matérielle, et d'atteindre enfin à une immortalité spirituelle par sa capacité de *représenter* « Dieu et notre âme » en leur donnant un sens. En d'autres termes, bien que « Dieu et notre âme » soient une invention artificielle, le sens évolutif que l'homme leur accorde permet de racheter l'existence humaine du nihilisme et rendre ces formes significatives. Ainsi, le poète tente de sortir de l'angoisse du « Néant » qui le dévore.

La « matière » mallarméenne est également sociale et économique. Dans « Sextillion » Mallarmé remarque un « rêve » humain « gigantesque », qui se cache derrière les fumées d'usine et qui est nourri par « les métaux des machines »¹⁷⁹. Le « poète-ouvrier » qui « y trouve partiellement un modique salaire » s'étonne devant tous ces « grand travaux » sur les « docks », qui « donne l'impression d'un pays où la matière travaillerait elle-même en l'absence de l'homme ». À travers la « matière » Mallarmé commence à découvrir un monde spirituel, composée du rêve et de l'idée ; derrière la « matière », se cache ainsi la volonté de l'être.

Grand travaux, docks ; cheminées qui s'élèvent et fument, machines qui opèrent, houille, creusements — cela donne l'impression d'un pays où la matière travaillerait elle-même en l'absence de l'homme, à qui ces vastes résultats ne seraient pas absolument nécessaires ; et qui y trouve partiellement un modique salaire. Il semble au premier coup d'œil que, lasse de ce maître, elle va organiser sans lui une sorte de rêve gigantesque, et se créer une vie à elle.

Oui, c'est son tour : il est temps que l'homme se repose : et ce n'est pas lui, c'est le nombre qui vient à bout de mettre ces masses en train ; l'équilibre rétabli et tranquille, travaillant par sa volonté et pour conserver le souvenir de sa supériorité sur les choses, il

¹⁷⁸La pluralité de « vaines formes » n'est nullement un hasard, car ensuite Mallarmé emploie consciemment en singulier « notre âme », en contraste de la première. Autrement dit, l'existante est composé d'une âme qui évolue, tout en manifestant des « formes » changeantes.

¹⁷⁹Pour la datation de « Sextillion », deux hypothèses s'opposent : celle de C.P. Barbier qui opte pour la date de 1863 ; celle de Gordon Milan qui préfère la date de 1871. On soutient l'hypothèse de Gordon Milan de 1871, car l'idée qu'on retrouve un rêve collectif derrière l'industrie, tout comme dans l'art, mène davantage vers une réconciliation entre l'industrie et l'art, et on voit dans la valorisation de la matière et de la clairvoyance sur le rêve l'impact de la réflexion pendant la crise mentale du poète.

songera qu'il fait payer à la matière la dure loi extraite d'elle, qui le condamne aux labeurs cependant que laborieux, fumant de toutes parts, comme de ses entrailles, se mouvant par les métaux des machines, ce monde accomplira aux yeux de l'homme son devoir entier, dont il ne faisait que la moitié en l'emportant dans l'espace.¹⁸⁰

Qui a créé ces grotesques et colossaux travaux, si pour l'ouvrier, « ces vastes résultats ne seraient pas absolument nécessaires » ? La réponse de Mallarmé est étonnante : c'est « le nombre » qui, par un choix démocratique, met « ces masses en train », dressant ainsi le « rêve gigantesque » et créant « une vie » à toute la « matière ». Derrière l'immense production industrielle, c'est un rêve collectif qui est représenté et revendiqué : ouvrier « laborieux », il « conserve[r] le souvenir de sa supériorité sur les choses », car « il songera qu'il fait payer à la matière la dure loi extraite d'elle », c'est-à-dire qu'il réalise le dur travail d'extraire l'idée et le rêve de la « matière ». Au fond, c'est la volonté collective qui pousse à accomplir ce monde, qui rassemble et guide ces labeurs-ouvriers à voir cet accomplissement comme « son devoir entier ».

Tel est un des tournants des fondements de pensées mallarméennes : il se rend compte que ce rêve collectif, nommé parfois comme le « Dieu et notre âme », ne soit qu'une invention artificielle, un « Glorieux Mensonge », un « Rêve qu'elle [la matière] sait n'être pas » – d'où vient ainsi son « abîme ». La « matière » n'arrive pas à représenter, fixer, composer et achever réellement le « Rêve » potentiel et ne peut que laisser le « Rêve » se dissiper comme les fumées d'usine.

Cette conscience de la virtualité dans toutes sortes de représentations est remarquable : Mallarmé reconnaît que la « matière » est la seule chose réellement accessible, qu'elle seule est la « vérité », et a « conscience d'être », c'est-à-dire consciente de son existence, insignifiante mais vraie, constituant ainsi un « Rien » étymologiquement parlant. Au lieu d'être une négation, comme ce qu'elle est actuellement, « Rien » signifie étymologiquement *rem*, la chose. Toutefois, cette petite quelque chose au singulier est si négligeable qu'elle porte un glissement sémantique de « chose » à « aucune chose ». Il signifie un presque rien qui est pour Mallarmé l'état réel de l'existence humaine : éphémère et peu grandiose, elle est pourtant la seule vérité à partir de laquelle qu'on pourrait se construire.

Pour Mallarmé, la valeur des « vaines formes matérielles » consiste surtout à représenter toutes les inventions spirituelles, ce qui apparaît au nom de « l'Âme et toutes les divines impressions pareilles ». Incorporelle et intangible, toute la spiritualité constitue encore le

¹⁸⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 480.

« Mystère » de Mallarmé, qui est décrit désormais comme mensonger (« Mensonge »), et plus particulièrement, conscient de son artifice et de son absence matérielle (« Rêve qu'elle sait n'être pas »).

Toutefois, c'est la « Fiction » mallarméenne seule qui peut aller au-delà de la vaine matérialité et constitue une « Gloire », qui signifie étymologiquement une « béatitude céleste ». Si « le Ciel est mort », au moins la « béatitude céleste » reste, incarnée dans la capacité inventive de l'homme. Ce don de « Fiction », cette invention de l'âme, est servie par Mallarmé dans son écriture, et il « chanterai[a] en désespéré ».

L'association de la « vérité » aux « vaines formes de la matière », du « mensonge » à « l'Âme et toutes les divines impressions pareilles » est révélatrice d'un changement radical chez Mallarmé. Désormais, il reviendra constamment sur ces réflexions : la « vérité », la « Fiction », le hantent sans relâche.

Effectivement, le terme « crise » suppose toujours une fin et prévoit « un changement généralement décisif, en bien ou en mal », comme l'explique la définition de l'Atlif¹⁸¹. La première crise de Mallarmé se termina juste trois mois après, par la trouvaille du « Beau » (« après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau »¹⁸²) et une compréhension soudaine de « la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers »¹⁸³.

L'esprit analogique de Mallarmé, potentiellement inspiré par sa lecture d'Edgar Poe, se développe¹⁸⁴. Dans *l'Eurêka*, traduit par Baudelaire, Poe retrouve également « l'essence poétique de l'Univers » dans la cosmogonie et déclare que « la Poésie et la Vérité ne font qu'un »¹⁸⁵.

La cosmogonie de Poe rejoint la théorie de l'expansion : elle suppose une « Unité » *divine*, « originelle et normale », qui implose intérieurement et qui se retrouve dans la « Pluralité », « condition anormale »¹⁸⁶. Une fois fragmentés, tous les débris s'attirent et se repoussent, se conjoignent et se disjoignent d'une manière itérative sous l'effet de la « Répulsion » et de l'« Attraction », qui constituent les lois de l'univers et régissent tous objets du monde. D'une part, la « *réciprocité d'appropriation* » engendre une « symétrie » de forme et de

¹⁸¹Voir : [http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=618384435](http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=618384435;);

¹⁸²Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 701.

¹⁸³*Ibid.*, p. 717-718.

¹⁸⁴Vers le début des années 70, juste après ses deux crises mentales, Mallarmé commence à traduire les poèmes d'Edgar Poe. Sa lecture de Poe doit commencer avant, d'où viennent toutes les inspirations pour la pensée analogiques.

¹⁸⁵POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998., p.802.

¹⁸⁶*Ibid.*, p. 724.

mouvement¹⁸⁷. D'autre part, la reproduction multiple du système agit par l'« Attraction » et la « Répulsion » et produit une « analogie » universelle.¹⁸⁸

Aux yeux de Poe, ces principes, la « symétrie » et l'« analogie », non seulement gouvernent le cosmos mais constituent également un effet poétique¹⁸⁹. La distinction entre les innombrables fragments n'est « autre chose qu'une différence de forme au moment de leur dispersion » et tous dérivent du noyau initial¹⁹⁰. Le « Cœur Divin » réside dorénavant dans tous les débris, et qui plus est, dans « *notre propre cœur* »¹⁹¹. Désormais, l'homme n'est qu'un *morceau* de « Dieu matériel et spirituel » et la divinité pourrait se révéler à travers les impulsions humaines :

Le Dieu matériel et spirituel n'existe maintenant que dans la Matière diffuse et l'Esprit diffus de l'Univers ; et que la concentration de cette Matière et de cet Esprit pourra seule reconstituer le Dieu *purement Spirituel* et Individuel.¹⁹²

La « Poésie » qui transcrit *la fluctuation de l'âme humaine*, devient révélateur de *la Vérité* », *divine et cosmologique*, et l'effet poétique que l'homme caresse tant, ne consiste qu'en une représentation de « l'instinct poétique de l'humanité » : « cet instinct, que l'Âme a tiré au commencement de la base géométrique de l'irradiation universelle, — nous pousse à imaginer une extension sans fin de ce système de cycles »¹⁹³. Ainsi, la poésie, le cosmos, le divin, ainsi que tous les objets animés ou inanimés dans la société sont régis par de pareilles lois, transcrites dans un effet poétique. On n'oppose plus un « *là-bas* », *extérieur ou cosmique* et « *ici* », *intérieur ou psychologique*. Tout rejoint à l'étymologie du « cosmos », à savoir l'ordre de l'Univers.

Cet effacement de frontière se trouve également dans la vision analogique de Mallarmé selon laquelle *la « Poésie », l'âme humaine et l'Univers* se reflètent réciproquement – l'« âme organisée » peut procurer une « jouissance poétique », qui établit elle-même une corrélation intime avec « l'Univers » – le lien consiste en une pareille organisation de l'âme, de la « Poésie » et de l'Univers, constituant un « dessin » tellement ingénieux qu'il permet de « sortir

¹⁸⁷Voir *ibid.*, p. 800-806.

¹⁸⁸*Ibid.*, p. 724-726.

¹⁸⁹*Ibid.*

¹⁹⁰*Ibid.*, p. 725.

¹⁹¹*Ibid.*, p. 809. Selon Poe, l'existence de cet Être Divin, l'Unité originelle, est élastique. Voir également *ibid.*, p. 812, « [...] ainsi une faculté analogie appartenu et appartient à cet Être Divin, qui ainsi passe son Éternité dans une perpétuelle altercation du Moi concentré à une diffusion presque infinie de Soi-même. Ce que tu appelles l'Univers n'est que l'expansion présente de son existence. » Souligné par l'auteur.

¹⁹²*Ibid.*, p. 811. Souligné par l'auteur.

¹⁹³*Ibid.*, p. 794.

du Rêve et du Hasard ». L'autre trouvaille, la « Beauté », qui est selon la définition de Mallarmé « inconsciente, unique et immuable », remplie de « Fiction », de « mystère forcé », doit également « retrouvé[er] dans l'Univers entier ses phases corrélatives »¹⁹⁴. Tout comme chez Poe, l'Univers présente un aménagement parfait, où révèle toute ingénuité divine, sinon une vérité universelle, qui dicte des lois cachées, très peu intelligibles pour les hommes, mais qui peuvent être saisies par leur « sensibilité », et transcrites en partie par une « Beauté », « inconsciente, unique et immuable ».

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessin de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit — et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu).¹⁹⁵

Mais à la différence de Poe, chez Mallarmé, cette analogie ne peut exister que partiellement et spirituellement. La finitude matérielle de l'homme ainsi que l'insignifiance des composants corporelles¹⁹⁶, suppose que l'atteinte d'« une vue très-une de l'Univers » est presque impossible, au point que l'homme-penseur se sentira « véritablement décomposé »¹⁹⁷ à force d'y s'approcher. Et l'œuvre¹⁹⁸, aussi bien « préparé et hiérarchisé » que l'« Univers », ne peut être qu'un « sonnet nul », un sonnet impossible. Telle est sans doute la cause de la deuxième crise mallarméenne autour de 1868-1869.

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je

¹⁹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 717.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 717-718.

¹⁹⁶*Ibid.*, p. 720. « Il y a dans un musée de Londres " la valeur d'un homme " : une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon — du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée. Je suis un homme semblable. »

¹⁹⁷*Ibid.*, p. 740, « Ma pensée, occupée par la plénitude de l'Univers et distendue perdait sa fonction normale », et p. 718, « Je ne pense pas que mon cerveau s'éteigne avant l'accomplissement de l'Œuvre, car, ayant eu la force de concevoir, et ayant celle de recevoir maintenant la conception, (de la comprendre), il est probable qu'il a celle de la réaliser. Mais c'est mon corps qui est totalement épuisé. Après quelques jours de tension spirituelle dans un appartement, je me congèle et me mire dans le diamant de cette glace, — jusqu'à une agonie : puis, quand je veux me revivifier au soleil de la terre, il me fond — il me montre la profonde désagrégation de mon être physique, et je sens mon épuisement complet. Je crois, cependant encore, me soutenant par la volonté, que si j'ai toutes les circonstances (et jusqu'ici je n'en ai aucune) pour moi — c. à d. si elles n'existent plus, je finirai mon œuvre. Il faut, avant tout, par une vie exceptionnelle de soins, empêcher la débâcle — qui commencera par la poitrine, infailliblement. »

¹⁹⁸L'« œuvre » en masculin suppose qu'il est au sens mallarméen un « Livre » complet qui révèle toute la vérité universelle comme la Bible.

n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever, – et aucun sonnet ne s'y rencontre.¹⁹⁹

La solution que Mallarmé apporte à la crise est issue de la même idée de Baudelaire²⁰⁰, à savoir, représenter l'infini dans la finitude, seul moyen de dépasser la contrainte matérielle. En mettant « notre âme et Dieu » sur le même plan, à l'opposition de la « matière » et des « vaines formes », Mallarmé reconnaît en effet la « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers » dans un pareil rapport de la *représentation* qui existe à la fois dans la « Poésie » et dans l'Univers. Tous les débris de diverses formes matérielles, la subsistance y compris, sont là pour représenter « notre âme et Dieu », tout comme les formes de signes dans la « Poésie », qui chantent « l'Âme et toutes les divines impressions pareilles », où l'homme retrouve sa plus haute expression, – tout ce qui est visible et matériel révélera une représentation, comme si par l'accès de la *physique*, on toucherait enfin la *métaphysique*. On assiste à la tradition platonicienne, où on passe du concret à l'abstrait, de l'objet à l'idée.

Dès lors, la disparition de la forme n'est plus destructrice : « La Destruction fut ma Béatrice »²⁰¹. Toutes ces *crises*, l'impermanence des formes, les nouveautés diverses nées dans un siècle tourbillonnaire et les morts constantes des anciens systèmes, ne sont plus troublantes ni perturbantes, car toutes ces formes diverses et éphémères ne consistent qu'en une représentation des *aspects distincts* de cette « Beauté » unique et absolue. Ainsi déclare Mallarmé après sa crise dans l'article « Les Impressionnistes et Édouard Manet », publié dans *The Art Monthly Review*, le 30 septembre 1876 : il s'agit plus de montrer la totalité de l'« Idée », mais un « Aspect » de celle-ci.

« Ah, non! [...] Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant, qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature — l'Aspect. C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection. »²⁰²

¹⁹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 731.

²⁰⁰*Ibid.*, Mallarmé précise d'ailleurs qu'il s'agit d'un legs de Baudelaire : « Vraiment, j'ai bien peur de commencer (pourquoi, certes, l'Éternité ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante du Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini. »

²⁰¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 717.

²⁰²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 469.

La finitude retrouve donc sa raison d'être, car c'est dans le changement incessant des formes matérielles ainsi que dans leurs « combinaisons », qu'apparaît *un* Infini spirituel, qu'il soit au nom de « notre âme » ou « Dieu ». Telle est la seule manière pour l'homme de « vi[vre] habituellement en l'Éternité », d'atteindre à l'idée que Mallarmé aspire tant : « précisément, comme je porte mon Éternité avec moi, j'aime qu'elle ne soit frôlée par aucun rouage mal engrené du temps »²⁰³.

Ainsi est définie la théorie de Mallarmé quand il annonce « Devais finir en Infini » dans *Igitur*, écrit vers 1869-1870 : les fins incessantes de la finitude seules pourraient assurer et révéler une Infinitude.

L'infini sort du hasard, que vous avez nié. Vous, mathématiciens expirâtes — moi projeté absolu. Devais finir en Infini. Simplement parole et geste. Quant à ce que je vous dis, pour expliquer ma vie. Rien ne restera de vous — L'infini enfin échappe à la famille, qui en a souffert, — vieil espace — pas de hasard. Elle a eu raison de le nier, — sa vie — pour qu'il ait été l'absolu. Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu. Nécessaire — extrait l'Idée. Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là. Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis — souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve.²⁰⁴

La négation de la finitude retrouve en conséquence sa nécessité dans le sens que c'est de la négation d'un corps mortel qu'est née la représentation, qui promet une naissance de l'Infini. Tous les symboles, les chiffres, une fois établis, signalent l'expiration des « mathématiciens », car ce un « [s]oi projeté absolu » est une négation de l'être. À partir de là, « Rien ne restera de [n]ous » et le seul acte possible « devait avoir lieu dans les *combinaisons de l'Infini* vis-à-vis de l'Absolu », d'où « extrait l'Idée ». Ainsi, « un des actes de l'univers vient d'être commis là » : ce soufflement de « la bougie de l'être », « par quoi tout a été ». Et *de cette finitude de l'acte est née enfin l'infinie possibilité de l'extraction de l'« Idée »*.

Une conséquence remarquable s'ensuit. Les formes fugaces et instables, qui sont surtout là pour le seul intérêt de représenter une spiritualité collective ou absolue, n'ont plus d'intérêt d'être « personnelles », car au fond elles ne sont qu'une série de débris pour représenter *Une*

²⁰³*Ibid.*, p. 733.

²⁰⁴*Ibid.*, p. 474.

seule spiritualité, « inconsciente, unique et immuable »²⁰⁵. D'où vient la décision de Mallarmé pour son refuge dans l'impersonnalité²⁰⁶.

De cette vision de la corrélation intime entre la « Poésie », l'âme humaine et l'Univers, Mallarmé étendra très vite cette analogie à des faits économiques et sociaux, car rien ne s'échappe des principes de l'Univers. Ses vifs critiques contre le bourgeois²⁰⁷ s'ensuivent juste six jours après cette découverte de la « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers » : le bourgeois « n'existe pas indépendamment de l'univers », « dont il a cru se séparer ».

Cela [la nouvelle que Mallarmé voulait envoyer à Villers de L'Isle-Adam] s'appelle en effet « Esthétique du *Bourgeois*, ou la Théorie universelle de la *Laideur* ». Je commencerai donc par ce qui devait être la fin, par le Laid et non par le Beau — dont il devait être l'Appendice.

C'est simplement « la symbolique du *bourgeois*, ou ce qu'il est par rapport à l'Absolu ». Lui montrer qu'il n'existe pas indépendamment de l'univers — dont il a cru se séparer —, mais qu'il est une de ses fonctions, et une des plus viles — et ce qu'il représente dans ce Développement. S'il le comprend, sa joie sera empoisonnée à jamais.²⁰⁸

Cet article, que Mallarmé compte écrire, « Esthétique du *Bourgeois*, ou la Théorie universelle de la *Laideur* », regrettablement non-apparu au monde, vise pourtant à illustrer « la symbolique du *bourgeois* ». En d'autres termes, le capitalisme demeure déjà aux yeux de Mallarmé un système de symbole, et constitue aussi une « Théorie universelle » en répondant à des besoins humains, bien qu'elle soit une théorie de la « Laideur », vis-à-vis de « l'Absolu ». Le système choisi par les bourgeois ne constitue non une représentation de l'« Absolu », mais

²⁰⁵*Ibid.*, p. 717. Sans entrer dans le débat si Mallarmé est le lecteur de cet article de Henri Sherer, qui introduisait les théories de Hegel en France, on constate une similitude étonnante dans l'idée de la représentation d'« une seule intelligence » chez Mallarmé et Hegel : « mais qui ne l'est point, qui n'est qu'une forme, et défaire de toutes ces intelligences une seule intelligence, et de cette intelligence le principe de l'univers. Ce principe, qui trouve dans l'homme sa plus haute expression, est le même qui produit les êtres inférieurs et jusqu'aux corps inorganiques. » Voir SHERER Henri, « Hegel et l'Hégélianisme », dans *Revue des Deux Mondes*, vol. 31, 1861., p. 825.

²⁰⁶Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p.713, « C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Universel spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi. »

²⁰⁷Ce n'est pas difficile de justifier que Mallarmé considère le capitalisme comme un mode de représentation, dans le sens où il a de nombreuses réflexions sur les chiffres, et qu'il montre clairement que les chiffres sont un moyen de représentation symbolique. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 740, lorsqu'il déclare que « j'ajouterais qu'elle [la localisation, qui désigne « un alitement volontaire de deux jours », qui semblent « faire passer au cœur rattaché le trop-plein de sa pensée »] deviendra la preuve inverse à la façon des mathématiciens de mon Rêve, qui, m'ayant détruit me reconstruira. » Alors que les mathématiciens réduisent le Rêve à des simples signes numériques, anéantissant la pensée par sa propre « destruction », leur façon est la seule manière de conserver le « corps », qui ne pourra plus tenir « [s]a pensée, occupée par la plénitude de l'Univers et distendue ». La « reconstruction » de Mallarmé consiste précisément en processus inverse, c'est-à-dire une symbolisation qui enrichit le sens de ces signes abstraits et concis.

²⁰⁸*Ibid.*, p. 725. Souligné par Mallarmé.

« représente » une de « ses fonctions », « et une des plus viles ». Autrement dit, le capitalisme est une représentation *incomplète et impure* de l'« Absolu ».

Cet élargissement de la vision analogique dans le domaine économique est non négligeable pour Mallarmé dans l'évolution de sa méditation sur l'économie et l'esthétique. Le 3 mars 1871, lorsqu'il déclare la sortie définitive de sa crise, il redevient « un littérateur pur et simple », mais on constate une nouvelle paix, sinon une réconciliation, dans sa vision sur l'écriture et l'économie, car le besoin littéraire est dorénavant « payé », non par un paiement réel économique, mais « payé » par une « gloire intérieure invétérée ».

Un suprême hiver d'anxiétés et de lutte, cette dernière contre la vraie et bonne misère qui, enfin, en me promenant par la nuque (tu vois, il y avait encore un peu de névrose mêlée), à travers tout ce qui n'est pas ma vocation, m'a fait, déjouée, en une seule fois, épuiser les vilénies et les mécomptes des choses extérieures.

Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon œuvre n'est plus un mythe. (Un volume de contes, rêvé. Un volume de poésie, entrevu et fredonné. Un volume de critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement *littéraire*.) En somme les matinées de vingt ans.

Ceci peut ne pas rapporter un sou, et n'être que l'équivalent de ma gloire intérieure invétérée. Je suis payé.

Quant à vivre de ma plume, voici ma songerie. Un article par semaine (pardon, mon ami), réduisant à cent et des lignes les images et le texte de l'*Illustrated London News* ; [...] voici mon joli travail des après-midi, et qui semble m'être destiné, [...] une traduction, à un volume chaque année, des beaux poètes anglais illustres, du XIX^e siècle. Je commence par le dernier, mais qui nous manque à nous tous, Poë, hélas ! Fragmentaire, que je quitte même en ce moment pour t'écrire ceci. Il doit y avoir là un second billet de mille francs.²⁰⁹

La gloire intérieure atteinte, on voit un Mallarmé tout d'un coup fortement terre-à-terre, analyser concrètement comment « vivre de [s]a plume ». Le changement est dû, bien sûr, à une pression économique, à une « lutte » contre « la vraie et bonne misère », constante dans sa vie, mais aussi, et surtout à un éclaircissement soudain sur son rapport avec une économie réelle.

Sans que son œuvre lui « rapport[e] un sous », l'auteur se sent « payé » spirituellement pour une œuvre qui satisfait ses propres critères, à savoir réaliser non un « mythe », mais un « mythe » décomposé et concrétisé en trois parties : des « contes » qui représentent *les rêves et la « Fiction »*, la « Poésie » qui illustre une *capacité de représentation métaphorique* et une *musicalité chantante*, la « critique » qui dirige vers toute une *vérité* de « l'Univers ». En un

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 759.

mot, la démystification du « mythe » se révèle finalement dans une littérature, dans sa capacité de représentation complète.

Tous les soucis matériels et économiques ne seront réglés que par une autre écriture, l'« article », ou la « traduction ». Dès lors, la littérature pure, la vraie, est *un système à part*, qui a *ses propres critères et ses propres dispositifs de paiement*, pendant que d'autres écritures, plus accessoires et fonctionnelles, pourraient potentiellement être mélangées avec l'économie, et avoir des buts purement pragmatiques.

Si la fusion de l'écriture et l'industrialisation des lettres devient inéluctable, elle est acceptable pour Mallarmé, dans la seule condition qu'elle reste dans un système totalement indépendant de la littérature *pure*. La friction entre une littérature pure et une écriture fonctionnelle n'est plus une simple différence de styles ou d'utilités, mais une dissemblance de *systèmes*, basés sur différents modes de représentation (la littérature rêvée est composée à la fois de contes, de poésie et de critique) et différents mécanismes de paiements.

Alors que les critiques concernent la représentation économique, qui doit, mais qui semble pourtant incapable de représenter aussi bien l'intérieur humain que la « Poésie », des critiques existent également envers le monde politique. L'analogie entre la politique et l'« Art », apparaît également dans la critique contre la « démocratie », et contre la « décadence » de l'« Esprit Moderne » :

Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques. Seulement, le tort que l'Esprit Moderne a causé indéniablement au délicat génie décoratif (on sait que la décadence, ou mieux la cessation des styles, date, exactement, de la fin du siècle dernier ;) et la confusion qui attriste, depuis lors, l'amateur de belles choses sont amplement rachetés par une pensée joyeuse et salutaire. Cette pensée consiste en ceci : que bientôt les beaux objets ressuscités pourront, grâce à des inventions exclusivement modernes, se multiplier dans tous les intérieurs, riches ou humbles.

Au culte de la Forme vient se juxtaposer celui du Nombre.²¹⁰

La relation réciproque entre l'« Art », l'organisation sociale et l'« Univers » va être davantage confirmée dans les écrits de Mallarmé après les années 70. Alors que cette analogie entre la « Poésie » et l'« Univers » est encore problématique, l'analogie entre l'ordre social et économique et l'ordre esthétique devient évidente après la proposition du « double état de la parole ». En 1891, Mallarmé étendra davantage cette analogie en annonçant que « L'homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves. »²¹¹ Ainsi, la

²¹⁰*Ibid.*, p. 392.

²¹¹*Ibid.*, p. 158.

« Cité » « imprime à la terre le Sceau universel »²¹² comme si la gouvernance politique répondait à la gouvernance de l'« Univers », car comme le précisera le poète dans *La Musique et les lettres* :

Un gouvernement minera, pour valoir, celui de l'univers ; lequel, est-il monarchique, anarchique. Aux conjectures.

La Cité, si je ne m'abuse en mon sens de citoyen, reconstruit un lieu abstrait, supérieur, nulle part situé, ici séjour pour l'homme. — Simple épure d'une grandiose aquarelle, ceci ne se lave, marginalement, en renvoi ou bas de page.²¹³

Ainsi, Mallarmé met en corrélation la politique et le mécanisme de l'« Univers », comme si le séjour de l'homme était un « simulacre », un calque de l'« Univers ». Et si l'« Univers » et la « Critique » sont étroitement liés, c'est précisément pour corriger les « lasses erreurs qui se débattent » dans ce mimétisme²¹⁴. On reviendra sur ce thème dans les chapitres suivants.

Pour conclure, la « Poésie » et l'« Univers » est dans une corrélation analogique dans la vision de Mallarmé, car tout est une représentation de « notre âme et Dieu », mais le capitalisme reste moins exacte dans la représentation de ces dernières par rapport à la Poésie et la « démocratie » conduit à une vulgarisation inévitable pour l'« Esprit Moderne ». Désormais, la psychologie intérieure de l'être impersonnel et l'organisation sociale extérieure exercent sans cesse un échange. Mais le mécanisme de la société actuel semble pour Mallarmé moins satisfaisant comme système de représentation, car il suit moins *l'élan de l'âme humaine* ; la « Poésie », bien qu'elle ait également sa limite dans la représentation, permet à l'homme de s'épanouir davantage intérieurement, pendant que l'ordre économique et social aliène l'âme humaine, laisse l'homme dans un certain état pragmatique et réalise une représentation partielle de ses désirs profonds.

La « Poésie » à laquelle aspire Mallarmé fait d'une part le travail de « critique », qui révèle et rectifie les relations intimes et analogiques entre l'âme, la société et l'« Univers » ; d'autre part, elle donne un « rêve », qui, tout en sachant l'impossibilité d'une représentation totale et minutieuse de cette spiritualité trop complexe et infinie, indique tout simplement l'aspiration du cœur, dirige le chemin et donne la direction à la « foule », cherche, malgré la finitude de l'être, à dépasser sa matérialité.

²¹²*Ibid.*

²¹³*Ibid.*, p. 76.

²¹⁴*Ibid.*, p. 162.

D. Après les crises : l'analogie établie entre la politique, l'économie et l'esthétique et la mise en question de l'authenticité

« L'homme est entre le ciel et les flots de la foule comme un roc frappé d'en haut et d'en bas. [...] Qui soutiendra ce Roc contre les coups qui assiègent son pied et son front ? Sa force même, son poids, son immobilité. »²¹⁵
Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*

1) « Une fusion de l'art et de l'industrie » et où est le repère dans ce monde des copies : la mise en question de l'« authenticité »

a. « Une fusion de l'art et de l'industrie »

Ces années de crises déclenchent un vrai changement dans la vision de Mallarmé. Alors que Mallarmé dresse cette relation antagoniste du poète-ouvrier au début des années 60, il va déclarer en 1871 « une fusion de l'art et de l'industrie », suite à sa visite de l'exposition internationale de Londres.

Est-ce le thème de la revue, le reportage de l'exposition internationale, qui empêche d'exposer l'avis radicalisé d'un parnassien ? Mais la méditation sur le rapport entre l'industrie et l'art est présente tout au long de ces reportages en forme de lettres. Il semble peu prudent de conclure que cette déclaration est une simple dissimulation contrecœur.

S'agit-il d'une véritable palinodie suite à la visite de l'exposition, cette vénération cérémoniale de l'industrie ? Pas vraiment, car le poète distingue clairement les « Arts industriels » et les « Beaux-Arts »²¹⁶ tout comme la distinction entre la littérature fonctionnelle

²¹⁵ VIGNY (DE) Alfred, *Œuvres complètes*, Gallimard., s.l., s.n., « Bibliothèque de La Pléiade », 1948, vol. II/II., p. 1203-1204.

²¹⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 373, « Les objets différents de parure et de décoration que j'ai énumérés dans les deux lettres précédentes composent l'apport stable de chaque pays dans les Expositions annuelles inaugurées par l'Angleterre, si l'on se plaît à les réunir avec l'envoi de la Peinture et de la Sculpture, sous une dénomination générale d'*Arts Industriels et Beaux-Arts.* » Soulignée par nous.

et commerciale, et la littérature pure et idéale qu'il évoque dans sa propre correspondance²¹⁷, annonçant la fin de sa crise.

En tout état de cause, à partir de cette première lettre sur l'exposition internationale de Londres, Mallarmé commence à dresser des liens entre l'industrie et l'art, mais il s'agit encore d'une relation complémentaire, et non d'une véritable comparaison analogique. Le poète parle d'« un réciproque devoir », et déclare ensuite le commencement de l'étude sur « toutes choses participant de ce double aspect ».

Nos exposants ne s'étonneront pas de notre sollicitude pour leur tentative — vraiment celle de l'âge moderne tout entier — d'une fusion de l'art et de l'industrie. N'est-ce pas un réciproque devoir, que l'art décore les produits requis par nos besoins immédiats, en même temps que l'industrie multiplie par ses procédés hâtifs et économiques ces objets embellis autrefois par leur seule rareté ? Je me propose de rechercher, sous l'heureuse inspiration de votre programme, qui est celui que je viens d'abrèger, toutes choses participant de ce double aspect. ²¹⁸

Il semble que le poète considère l'industrie et l'art comme un « double aspect », qui existe dans tous les *produits* exposés : le premier industriel répond à « nos besoins immédiats » et matériels, assurant donc les fonctions utilitaires par ses « procédés hâtifs » ; le deuxième aspect esthétique « embellit » le premier, comme le « mystère » dont tous les arts doivent se munir, forgeant par conséquent le besoin immuable et spirituel de l'être. Leur « fusion » permet à l'art de sublimer et rehausser les produits industriels de manière qu'on puisse aller au-delà des besoins matériels, pendant que l'industrie démocratise l'accès à l'art (« multiplie par ses procédés hâtifs et économiques ») et permet une possession immédiate et abondante de la beauté.

²¹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 759. Je cite de nouveau : « Un suprême hiver d'anxiétés et de lutte, cette dernière contre la vraie et bonne misère qui, enfin, en me promenant par la nuque (tu vois, il y avait encore un peu de névrose mêlée), à travers tout ce qui n'est pas ma vocation, m'a fait, déjouée, en une seule fois, épuiser les vilenies et les mécomptes des choses extérieures.

Je redeviens un littérateur pur et simple. Mon œuvre n'est plus un mythe. (Un volume de contes, rêvé. Un volume de poésie, entrevu et fredonné. Un volume de critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement littéraire.) En somme les matinées de vingt ans.

Ceci peut ne pas rapporter un sou, et n'être que l'équivalent de ma gloire intérieure invétérée. Je suis payé.

Quant à vivre de ma plume, voici ma songerie. Un article par semaine (pardon, mon ami), réduisant à cent et des lignes les images et le texte de l'*Illustrated London News* ; [...] voici mon joli travail des après-midi, et qui semble m'être destiné, [...] une traduction, à un volume chaque année, des beaux poètes anglais illustres, du XIXe siècle. Je commence par le dernier, mais qui nous manque à nous tous, Poë, hélas ! Fragmentaire, que je quitte même en ce moment pour t'écrire ceci. Il doit y avoir là un second billet de mille francs. »

²¹⁸*Ibid.*, p. 366.

L'exposition internationale est le lieu fétiche pour l'unification de l'industrie et des arts.²¹⁹ Dans les « Galeries artistiques et industrielles », les tableaux sont exposés à côté des « machines ordinaires ». Néanmoins, Mallarmé s'éloigne volontairement de cet amalgame grotesque et de ce « mélange international » pour s'orienter vers un petit coin à part nommé l'« *Annexe française* », afin d'exposer enfin ses interprétation de l'entremêlement de l'industrie et de l'art. La fusion de l'industrie et de l'art est donc pour Mallarmé – un effet concret, à savoir la « multiplication populaire », que l'industrie seule est capable de réaliser, en agissant sur les objets de beauté, qui cherchent une sublimation persistante. Le poète trouve ainsi l'idéale combinaison de l'industrie et l'art dans les « Bronzes, Céramiques et Tentures » – décors *français* présidés « sans autre loi que le goût » – qui sont massivement vendues grâce à la baisse considérable du prix²²⁰. L'industrie sert ici à la « loi » du « goût » et fait réveiller la beauté traditionnelle.

b. *Reproduction vs résurrection*

Quant à l'appréhension de l'art, l'« axiome » que Mallarmé en déduit est étonnant : « toute invention ayant cessé » depuis le « siècle dernier », la créativité artistique du XIX^e siècle se ploie à une *reproduction* ou à une *recomposition* des arts « exotiques » et « archaïques ».

Par exemple, nous sommes à même de poser presque absolument, cet axiome : que toute invention ayant cessé, dans les arts décoratifs, à la fin du siècle dernier, le rôle critique de notre siècle est de collectionner les formes usuelles et curieuses nées de la Fantaisie de chaque peuple et de chaque époque. Quant à l'industrie, qui est la préoccupation visible de

²¹⁹L'idée de la conciliation entre l'industrie et l'art n'est clairement pas une invention personnelle de Mallarmé. À l'entrée principale du palais de l'Industrie, qui servait à l'Exposition Universelle à Paris (1855), porte un fronton sculpté par Elias Robert, intitulé « La France Couronnant l'Art et l'Industrie » ; la corniche placée en-dessous, ciselé par Desbeufs, est décorée par des personnifications de l'Industrie et des Arts ; enfin, dans le tympan même du portail, apparaissent la légende « À l'Industrie et aux Arts ». Voir Annexe 3 : « Façade du pavillon et de l'entrée principale du Palais de l'industrie », par P. Blanchard, le 31 March 1855.

Cette conciliation entre l'industrie et les Beaux-arts est même souhaitée et revendiquée politiquement. Napoléon III annoncera en mars 1855, en inaugurant la session du jury des Beaux-Arts : « Il était réservé à la France, quand elle renouvelle une Exposition Universelle de l'Industrie, d'y joindre celle des Beaux-Arts, qui contribuaient tant à sa gloire. C'est là une innovation qui sera féconde. »

En effet, la fusion des beaux-arts semble être une tendance inéluctable dans une société sous pleine influence de la révolution industrielle. L'attitude que Mallarmé prend dans la revue est moins un renoncement à « l'art industriel » qu'une reconnaissance lucide de la situation réelle où l'industrialisation contamine tout.

²²⁰GRUYER François Anatole, *Exposition internationale de Londres, 1871. Applications de l'art à l'industrie*, Paris, France, impr. de J. Claye, 1872, p. 10, « Les réductions par le procédé Collas forment le second des groupes principaux que je veux signaler chez M. Barbedienne. Grâce à ces réductions, le niveau du goût s'est sensiblement amélioré depuis trente ans. Les bronzes que Paris imposait à la France et à l'Europe, il y a un quart de siècle, démontraient les plus grandes aberrations jointes à la plus profonde ignorance. » et p.46, « Profitant d'un retour du goût public vers nos anciennes faïences, on s'est efforcé d'en reproduire la décoration par des procédés économiques, et on a été quelquefois assez habile pour favoriser (bien à contre-cœur, j'en ai l'assurance) l'improbité de certains marchands aux prises avec la crédulité de certains acheteurs. »

ce temps, son but, actif et généreux, sera la multiplication populaire de ces merveilles, célèbres ou uniques, enfouies longtemps dans quelques résidences héréditaires. Toute est rétrospectif : et la nouveauté, ce sont les importations maritimes, celles du Japon, notamment, que nous imitons maintenant de main de maître. Vous retrouverez partout ce double courant archaïque et exotique.²²¹

La création dans les siècles anciens est remplacée dans le XIX^e siècle par la reproduction. La technique est avant tout reproductrice mais non génératrice. C'est ainsi que la différence entre l'« industrie » et l'« art » est pour Mallarmé avant tout une opposition entre la multitude et la « rareté », à laquelle se superpose un contraste temporel, entre *l'immédiateté du présent* (« Procédés hâtifs et économiques », « nos besoins immédiats ») et *le réveil d'un charme ancien* (« ces objets embellis autrefois par leur seule rareté »).

Au XIX^e siècle, la rareté que promet un temps ancien disparaît, car tout est reproductible ; dès lors, l'originalité artistique ne se retrouve plus dans sa singularité mais dans une constante résurrection de la « fantaisie de chaque peuple et de chaque époque ».

Sur le plan temporel, l'opposition temporelle entre l'« industrie » et l'« art » se révèle en conséquence entre *une immédiateté hâtive* et *une perpétuité régénératrice*, qui se vit à travers la fantaisie de « chaque époque ». Cette « fantaisie », qui existe déjà avant ou ailleurs, peu exploitée ou presque oubliée dans le monde occidental, est ressuscitée aujourd'hui. Autrement dit, on retrouve une pérennité dans une constante renaissance, grâce au renouvellement constant de l'ancien, à travers différentes « époques » et « peuples ». Alors que l'« industrie » satisfait un besoin ici et présent, l'« art » recourt à une résurrection et rejoint de cette manière l'éternité. La régénération qu'on retrouve déjà dans *Le Carrefour des demoiselles*, avec la « Musique » antique et mystérieuse et le « Sens » actuel et précis, est ici confirmée et théorisée.

Quant à la découverte de la « fantaisie de chaque peuple », le XIX^e siècle est également un siècle où l'on explore le monde extérieur. La régénération culturelle se teint d'autant plus de cosmopolitisme : des reproductions du style d'Extrême-Orient jusqu'à l'architecture néo-Renaissance, la « Fantaisie » est au fond ontologique, à savoir une source inépuisable venant de *l'humanité entière*. Si « Dieu et notre âme » sont l'invention de différentes civilisations, la divinité orientale pourrait être aussi celle de l'occident.

Ton Allah est beau. Il est ce qu'aurait dû être Dieu. Les choses viennent toujours trop tard. Qui sait, cependant, si l'Orient ne se groupera pas autour d'un Dieu pareil ?

Je compare le style exotique à de la musique.²²²

²²¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 385.

²²²*Ibid.*, p. 757.

Le caractère « archaïque et exotique », tant apprécié par le poète²²³, est dorénavant une source première et globale, indicible et difficilement saisissable, mais capable de réveiller le secret intime de l'être, qui est jusque-là oublié ou ignoré. Ces traits du « style exotique », *sont comparés volontairement à la « Musique »*, composée de « vagues et premières sensations »²²⁴.

La perte de la « rareté » est une des angoisses persistantes chez Mallarmé. Alors que dans les « Hérésies artistiques », il expose déjà son inquiétude vis-à-vis de la multiplication des « éditions à bon marché des poètes », qui pourrait potentiellement tuer l'originalité poétique, dans l'exposition internationale à Londres. Devant une inondation de produits standardisés, Mallarmé *abandonne définitivement son obstination à la « rareté » et change sa définition de la « création » artistique* : l'originalité peut exister dès lors aussi dans un monde où tout est une reproduction de l'esthétique ancienne et reproductible en d'innombrables copies. Elle existe désormais dans la reviviscence d'un ancien esthétique, car dans chaque résurrection, on renouvelle et modifie l'origine à l'aide de la dernière technologie. L'innovation n'ajoute à l'ancien modèle que « la fantaisie de chaque peuple et chaque époque ».

Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de revoir la vision de Mallarmé sur les expositions. Il parle des « deux fêtes magnifiques » pour l'Exposition Universelle de Paris en 1867 et celle de Vienne en 1873 et met en évidence (avec l'Exposition Internationale de Londres « dans le laps de temps ») cette fréquence presque étouffante. En effet, depuis 1851 à Londres, les Expositions Universelles se multiplient, et se complètent avec les expositions internationales²²⁵, devenant une véritable fête cérémoniale où le monde se bouscule pour se plonger et s'émerveiller dans un océan de produits artificiels.

Dans le laps de temps compris entre ces deux fêtes magnifiques, l'une française, et l'autre autrichienne, dont la seconde (et c'est là sa prétention ambitieuse,) ne peut que rappeler la première, un fait nouveau est survenu.

Je ne fais aucune allusion à l'irruption de nos malheurs nationaux. Non, mais c'est, précisément alors que les fatalités diverses s'abattaient sur nous, qu'on nous convia, certain

²²³Les œuvres de Manet sont décrites comme « à la fois le japonais et l'antique... » Voir *Ibid.*, p. 770 ; il citera des « cent ou deux cents vers des Poèmes barbares et des Poèmes antiques » dans la préface d'une « petite Mythologie scolaire » pour « montrer à la jeunesse quel magnifique et vivant prolongement à la fable, dans notre époque » voir *Ibid.*, p. 779 ; pour faire l'éloge du style de Rimbaud, on retrouve également une résurrection d'un monde ancien, et une « passion » « spirituellement exotique » : « Estimez son plus magique effet produit par opposition d'un monde antérieur au Parnasse, même au Romantisme, ou très classique, avec le désordre somptueux d'une passion on ne saurait dire rien que spirituellement exotique. » Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 121.

²²⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 689.

²²⁵Les Expositions Internationales sont tenues dans l'intervalle des expositions universelles et ne durent que trois mois.

de notre reconnaissance prochaine, à des concours qui devaient renouveler, absolument, le mode d'existence passé de ces meetings du travail universel, appelés : Expositions.

Nous acceptâmes.

Telle fut la confiance de l'Angleterre, dans la vitalité de nos traditions de splendeurs, et dans un homme qui, seul, les représente admirablement, M. du Sommerard, Commissaire général du Gouvernement Français, que, pendant nos cruels désastres, elle nous construisait un édifice spacieux : l'Annexe où le lendemain même des jours mauvais, nous apportions tout ce que Paris avait de précieux.²²⁶

En dépit du soulignement de son attitude apparemment apolitique (« Je ne fais aucune allusion à l'irruption de nos malheurs nationaux »), cette « fête » industrielle qui a lieu juste après la défaite de la France dans la guerre franco-allemande de 1870 n'est pas considérée naïvement comme une joyeuse détente, mais des « concours » à « renouveler », des concours comme « le mode d'existence » que « nous acceptâmes ».

Les « Expositions », ces « meetings du travail universel », sont le signe révélateur du siècle qui annonce le capitalisme comme une nouvelle condition de vie. Devant ce changement inévitable et inhérent à la société, le poète ne peut ni s'en échapper ni y résister : le choix qui lui reste n'est que d'« accepter ». Mais cette acceptation est sous une condition précise : que l'avenir de l'industrialisation, établi par la « confiance de l'Angleterre » avec sa révolution industrielle, soit enracinée dans « la vitalité de nos traditions de splendeurs », dans une tradition du bon goût et du travail soigneux, nommé « français » par le poète. En somme, c'est une relation complémentaire entre l'économie et les arts, illustrée sous la comparaison de l'« Angleterre » et de la « France ». On voit encore une préférence de résurrection, réalisée grâce au mariage du présent et de la tradition, faisant naître seul un produit de l'avenir.

La louange assidue de Mallarmé sur les produits français est donc non seulement, comme le prétend Damian Catani, un simple patriotisme suite de la défaite de la guerre franco-prussienne²²⁷, mais aussi un attachement pour les produits présidés « sans autre loi que le goût ». Autrement dit, la « France » est pour Mallarmé le représentant d'une esthétique traditionnelle, désintéressée, minutieuse et sans compromis. Toutes ces qualités françaises représentent l'« art » traditionnel de Mallarmé, pendant que l'« Angleterre » représente davantage l'« industrie », qui prévaut dans le domaine technique et pragmatique.

Malgré le style enthousiaste de Mallarmé en tant que rapporteur, on ressent une certaine amertume et une angoisse par rapport à un avenir peu assurant, dans lequel où l'économie

²²⁶Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 390.

²²⁷CATANI Damian, *The Poet in Society : Art, Consumerism, and Politics in Mallarmé*, Peter Lang., New York, s.n., 2003, p. 36-37.

devient le nouveau terrain de la compétition nationale, où l'art et l'économie se mêlent sans cesse, et où l'« authenticité » des œuvres est totalement perdue .

c. Le Parcours de la pensée mallarméenne sur la mise en question de l'« authenticité »

À l'époque des « Hérésies artistiques », Mallarmé se soucie peu de cette question de « fausseté », bien qu'il encourage la généralisation de la « vérité » :

Qu'un philosophe ambitionne la popularité, je l'en estime. Il ne ferme pas les mains sur la poignée de vérités radieuses qu'elles enserrent ; il les répand, et cela est juste qu'elles laissent un lumineux sillage à chacun de ses doigts. Mais qu'un poète — un adorateur du beau inaccessible au vulgaire — ne se contente pas des suffrages du sanhédrin de l'art, cela m'irrite, et je ne le comprends pas.²²⁸

Il distingue consciemment la philosophie et la poésie, encourage la propagation de l'une et refuse la vulgarisation de l'autre. Ce qui l'importune dans l'idée de l'« art pour tous » est moins le potentiel égarement de la « vérité », qu'une profanation qui réduit la fascination poétique à son aspect utilitaire, à un « but pratique ».

Outre « qu'injurier la foule, c'est s'encanailler soi-même », comme dit justement Charles Baudelaire, l'inspiré doit dédaigner ces sorties contre le Philistin : l'exception, toute glorieuse et sainte qu'elle soit, ne s'insurge pas contre la règle, et qui niera que l'absence d'idéal ne soit la règle ? Ajoutez que la sérénité du dédain n'engage pas seule à éviter ces récriminations ; la raison nous apprend encore qu'elles ne peuvent être qu'inutiles ou nuisibles : inutiles, si le Philistin n'y prend garde ; nuisibles, si, vexé d'une sottise qui est le lot de la majorité, il s'empare des poètes et grossit l'armée des faux admirateurs. — J'aime mieux le voir profane que profanateur.²²⁹

Quant à la fameuse thèse de Platon qui veut exclure les poètes de la cité, parce qu'ils sont « nuisibles » en donnant un faux idéal, Mallarmé réplique tout simplement en montrant que la création issue de la « sottise » de la « majorité » pourrait être davantage fautive²³⁰. À cette époque, le jeune Mallarmé n'hésitait guère à lancer des piques à la « foule », en critiquant sa

²²⁸Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 362.

²²⁹*Ibid.*

²³⁰*Ibid.*

compréhension des textes au premier degré et en lui reprochant d'être des moutons de Panurge, qui cherchent à « pens[er] comme nous [les autres] »²³¹ :

Après les crises des années fin 60 et début 70 et après toutes ses réflexions sur l'inconstance des « formes » et la méditation assidue sur la multiplication, son rapport avec la « vérité » et la fausseté change complètement. Au lieu de chercher la « vérité » dans la philosophie, il la poursuit maintenant dans l'art même, bien que celle-ci soit définitivement perdue. Comme « le Ciel est mort », la perte de l'« authenticité » est comme la perte de l'origine, le paradis perdu que l'on regrette à jamais. Désormais, pour le poète, l'« authenticité » devient une question capitale dans la comparaison entre l'art et l'industrie.

La question se pose au moment où le poète fait l'éloge des Faïences du Palissy, qui reproduisent si parfaitement la « fabrication ancienne » que le mot « authentique » « perd singulièrement de sa valeur à nos yeux ». En d'autres termes, avec les progrès techniques, les « reproductions admirables » peuvent atteindre à une telle « ressemblance » avec les originaux qu'elles pourraient éventuellement en avoir la même valeur. Cette usurpation des copies est dite et redite dans ses écrits, devenant ainsi une obsession. En effet, dans un monde où tout est une copie de copie, ou au mieux une résurrection de celle-ci, l'origine et le repère ont totalement perdu de sens. L'« authenticité » n'a plus de référence et perd sa nécessité d'être.

Les Faïences, car la France semble avoir, momentanément, oublié la porcelaine, Sèvres n'étant pas représenté par une tasse ou par un bouquetier, nous initient à une véritable renaissance de la fabrication ancienne.

Notamment, du Palissy (MM. *Soupireau* et *Fournier*). Tous les poissons, épineux et contournés, requis pour les soupes de poisson remarquables, se trouvent, mêlés à des salamandres chimériques et à des blasons ; mais, ressemblance plus difficile, c'est le relief et c'est la couleur même des plats originaux. J'avoue que, devant ces reproductions admirables, le mot d'*authentique*, fréquemment prononcé par le collectionneur exige[a]nt, perd singulièrement de sa valeur à nos yeux.²³²

²³¹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 350-351, le 21 décembre 1861 : « Ils l'ont cru ! Voici trois jours que j'en ris ! Ils ont cru que quand je leur disais : ne confondez pas Hugo avec M. Clairville, cela voulait dire : M. Clairville est le génie qu'on nomme après Homère et Shakespeare, et Hugo, le piètre vaudevilliste qu'on sait ! J'aurais écrit : Le soleil est une casserole, ils ne m'eussent pas dit : tu plaisantes ! Et auraient braqué leur lunette sur le ciel pour voir si en effet le soleil ne serait pas une casserole.

[...]

Ils n'ont pas compris que ce langage était le pastiche du leur, et que le citer dans toute sa candeur, c'était le sûr moyen de les persifler ! Ils ont vu dans leur caricature un portrait sérieux de l'auteur et lui ont tendu la main en lui disant : Merci, tu penses comme nous !

Mais non, je ne pense point comme vous, messeigneurs ! Vous là trois jours que je le répète du matin au soir à ceux qui viennent me complimenter, et leur procession ne discontinue pas. »

²³²*Ibid.*, p. 373-374.

Un impeccable système de la représentation pourrait-il réellement supprimer la grandeur de l'« authenticité » ? Telle est la question que le poète s'efforce de percer ici. Certes, la distinction devient de moins en moins nette suite à l'essor technique de la reproduction. Mais ce que Mallarmé apprécie et tente de promouvoir, sont des œuvres artisanales, qui par leur travail raffiné et la technique avancée « rivalisent avec la fabrication ancienne, et autorisent une confusion plausible ». Néanmoins, ce n'est nullement pour effacer l'identité et la rareté de l'œuvre première, car aucun ne risquera de « se tromper sur [sa] provenance reconnaissable et rare », même sans la « signature » de l'artiste, car son style et l'ingéniosité de son travail demeure au final son sceau d'identification.

Avec la couleur innovante « bleu turquoise », le « regard le moins habitué » reconnaîtra les vases splendides de « *Deck* », et par son style féérique, « *Rousseau* » peut « orgueilleusement, lui aussi, ne pas signer ses plaques de pâtes rapportées », sans craindre qu'elles soient méconnues par les connaisseurs de Rousseau²³³.

Tout ce qui porte la signature de ce maître acquiert dès maintenant une valeur unique en Europe ; mais quand une œuvre sortie de son atelier ne serait pas signée, je déferais encore le regard le moins habitué, de se tromper sur la provenance reconnaissable et rare.

Exception, cependant, pour les reproductions italiennes et persanes, fond ordinaire de son exposition, qui rivalisent avec la fabrication ancienne, et autorisent une confusion plausible.

Rousseau, qui peut orgueilleusement, lui aussi, ne pas signer ses plaques de pâtes rapportées, vols ou poses de nymphes, au corps charmant et long, dans le soulèvement nuageux ou le repos diaphane de l'étoffe qui les voile. Le connaisseur qui les regardera, même encastrées dans un meuble de bois rare, n'hésitera aucunement quant à leur origine française.²³⁴

Sans le dire explicitement, Mallarmé défend la différenciation (des styles) et la rénovation de l'artiste, qui devient sa nouvelle « signature » et garantit conséquemment l'unicité des œuvres. Il ne va pas tarder à discréditer les « contrefaçons », une autre façon de la perte d'« authenticité », à laquelle il compare le goût de la « foule » qui cède également à la « facilité » et à la « superficialité » : « dures, opaques, en admettant que le dessin soit consciencieusement volé : — du plâtre sur de l'émail ». L'expression « consciencieusement volé » condamne la répétition non à un simple effet d'ennui mais à une « opacité ». En faisant « grossièrement et inhabilement » la duplication, non seulement les copies se dégradent elles-

²³³Souligné par Mallarmé.

²³⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 374.

mêmes en « plâtre », mais par cette multiplication, elles éclipsent la brillance de l'« email » originel. La multitude crée finalement une *épaisseur* qui, en copiant grossièrement l'œuvres originelle, occulte son génie et lui fait perdre son identité unique.

Je sais de quelle célèbre manufacture anglaise je désignerais les contrefaçons à la comparaison facile de la foule : dures, opaques, en admettant que le dessin soit consciencieusement volé : — du plâtre sur de l'email.²³⁵

En mettant en avant « la priorité de l'œuvre *parisienne* », « pittoresque et spirituelle », à l'encontre du « plagiat *britannique* », « dures » et « opaques », on assiste de nouveau à une confrontation nationale entre la « France » (l'art pur, subtile et artisanal) et l'« Angleterre » (l'industrialisation, qui se voue à la multitude et au plagiat)²³⁶.

Je me contente, une dernière fois, de revendiquer la priorité de l'œuvre parisienne, pittoresque et spirituelle sur le plagiat britannique qui, toutefois, présenterait cette excuse plausible que l'artiste étranger ne l'a que grossièrement et inhabilement copiée.²³⁷

Autrement dit, l'« authenticité » que Mallarmé prétend perdre demeure un effet ambivalent dans sa vision. Dans une représentation artistique et scrupuleuse, une *mimesis* exquise pourrait rester admirable ; la technique est là dans le seul objectif de reproduire soigneusement une esthétique archaïque et l'artiste ne perd pas sa propre identité. La différenciation existe toujours dans la création, en apportant un regard nouveau à un modèle ancien.

Dans la reproduction industrielle, l'originalité de la copie réduit, car d'une part, *la mimesis est concurrencée par l'industrie, qui suite à la production de masse, copie sans réfléchir*, d'autre part, l'industrie tente souvent d'*imiter les œuvres anciennes et existantes*. Alors que les artisans tentent de reproduire l'artiste, l'artiste reproduit la nature. Il y a donc un déplacement qui se fait d'une *mimesis* de la nature dans l'art à une *mimesis* de l'artiste par l'artiste/artisan, sans parler que la copie de la dernière méthode est souvent dotée d'une qualité médiocre. En d'autres termes, ce n'est pas l'imitation en soi-même que Mallarmé rejette, la question est plutôt comment reproduire, en restituant exactement la splendeur antique ou en dégradant la beauté initiale.

La perte de l'« authenticité » est inévitable dans une société de consommation, où tout est standardisé et reproductible. Elle est devenue un *fait* que Mallarmé accepte après ses années de crises, mais cette réconciliation ne l'empêche pas de revendiquer continuellement la vivacité

²³⁵*Ibid.*

²³⁶Souligné par nous.

²³⁷Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 375.

de la créativité artistique. Mais comment résoudre cette contradiction ? Comment conserver son originalité tout en sachant que l'œuvre est en partie une reproduction d'un style ancien ?

Plus particulièrement, ce que Mallarmé remet en question ici est non l'« authenticité » dans la *représentation* même, mais la légitimité de la *reproduction d'une représentation* (une imitation de la « fabrication ancienne »). Comme le lirait-il dans sa traduction de Poe : « TOUT ce que nous voyons ou paraissions, n'est-il qu'un rêve dans un rêve ? »²³⁸ Dans un monde moderne où *la copie de copie* est inéluctable et omniprésente, l'origine devient si *opaque* qu'on *ne sait plus ce qui est « vrai » ou ce qui est la première source d'inspiration*.

« Tous les grands maîtres antiques et modernes sont des plagiaires d'Homère, et Homère est un plagiaire de Dieu. »²³⁹ Toutefois, maintenant Dieu n'est qu'une invention humaine, dont on n'est plus sûr de son absolutité. L'originalité une fois établie, elle cède à un travail de lecteur, qui juge et qui « fait lui-même sa critique de détail ». Ce sont ces jugements et ces critiques qui font faire naître une nouvelle originalité propre à ces « imitateurs », qui deviennent « les grands maîtres » « modernes ».

Tous les grands maîtres antiques et modernes sont des plagiaires d'Homère, et Homère est un plagiaire de Dieu.

Je pourrai m'arrêter ici : l'originalité sérieuse d'une œuvre quelconque une fois établie, l'œuvre est jugée, et le lecteur fait lui-même sa critique de détail ; cependant j'essaierai après nos maîtres les mieux aimés d'esquisser les traits saillants de cette originalité, et, n'ayant sous les yeux ni l'écrin d'éloges offert par Th. De Banville, ni l'aimable serrement de main de Texier, ni tout ce qu'ont dit Monselet, Louis Énault, Saint-Valery, de Belloy, Guttinguer, Émile Deschamps et tant d'autres, je me citerai moi-même.²⁴⁰

Dans ce présent qui cherche à reproduire l'ancien, la définition de l'*original* et celle de l'*originel* se juxtaposent et s'estompent. Ce qui importe n'est plus qui est le pionnier ou qui inaugure, mais comment faire le choix en tant que *successeur*, à savoir choisir de s'orienter plutôt vers une réanimation méticuleuse, qui perfectionne les anciens, ou d'adopter tout simplement une falsification, qui se voue à une décadence.

Alors que la génération de Baudelaire définit sa position en choisissant de s'adonner au factice humain, le « paradis artificiel », plutôt qu'une inaccessible créativité divine, Mallarmé et la génération suivante, doit décider dans *quel* genre de factice doivent-ils s'engager, car le facsimilé devient déjà lui-même l'objet de l'imitation.

²³⁸ *Ibid.*, p. 740.

²³⁹ *Ibid.*, p. 359.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 359.

La question de l'« authenticité » est tellement primordiale pour le poète qu'il ne va pas hésiter à le réaffirmer l'année suivante, lors de la deuxième saison des expositions internationales de Londres²⁴¹.

Je le prédis : le mot d'*authentique*, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramentel de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens. Voici les cuivres polis de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV ; et j'avoue que le ton du métal est assez beau pour que je préfère cet éclat au voile factice de crasse ancienne, dont le fabricant dédaigne, aujourd'hui, de revêtir ses pièces admirables.²⁴²

Le mot « authentique », souligné toujours en italique, est de nouveau relié à cette question du temps. Le « voile factice de crasse ancienne » des cuivres est désormais « poli », protégé ainsi de cette « opacité ». Ici, le premier critère n'est plus de garder les marques du temps de la pièce originale, mais de *la rendre plus belle* en utilisant les technologies existantes. La nature est *a priori* opaque pour l'homme, et c'est à l'homme à le polir et à retrouver son éclat.

En plus, l'origine n'est désormais plus Une, mais multiple, n'est plus « connue », mais peut être « inconnue de nos races » :

Voilà les bronzes japonais, incrustés de fines lignes d'argent et d'or, motifs strictement ornementaux ou traits délicats qui sont toujours l'eau, le roseau et l'oiseau aquatique ; les émaux cloisonnés, avec leur travail jadis inconnu de nos races, comme leur éclat le fut de nos climats, montrant des grappes de fleurs jeunes et des oiseaux libres, dans le trait de cuivre qui les cerne. Tout cela emprunte la forme quotidienne de nos lampes, de nos horloges, de nos plateaux, de baguiers ou des brûle-parfums. Ô joie ! Le *sujet* de notre *pendule* est détrôné : et le Grand Art est banni de nos appartements intimes par la vertu irrésistible de la seule Décoration. Les réductions d'après l'antique retournent aux ateliers et aux musées, qu'elles n'auraient pas dû abandonner [...]. J'éprouve un véritable bonheur à constater ce mouvement, je crois, l'un des premiers.²⁴³

L'exposition « internationale » suppose également une diversité multinationale, c'est-à-dire une innombrable variété d'origines esthétiques. Les bronzes japonais, incrustés de motifs fins et délicats, voire exotiques, deviennent une nouvelle source inspiratrice et se marient avec les meubles occidentaux, au point de faire partie de la décoration intérieure des foyers européens. Ces combinaisons inédites engendrent une nouvelle beauté dont l'origine est mélangée et inidentifiable.

²⁴¹ Les expositions internationales de Londres ont eu lieu chaque année, de 1871 à 1874, et la deuxième saison se déroule de mai à octobre 1872.

²⁴² Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 386.

²⁴³ *Ibid.* Soulignée par Mallarmé.

Mallarmé conclut ainsi « Ô joie ! Le *sujet* de notre *pendule* est détrôné ». Cette métaphore offre consciencieusement des options divergentes : si on comprend « le *sujet* de notre *pendule* » comme une métaphore du temps – déduction logique – on rejoint l'idée d'une suppression de l'origine : la phrase peut être comprise dans le sens où le temps est « détrôné » par un anachronisme constant. Le mot « exposition » présuppose déjà une valeur synchronique pour tous les objets exposés, alors qu'entre eux, une imitation mutuelle est réalisée de manière non-traçable – on ne sait plus qui est l'origine de qui – le fil généalogique se complique à un tel point que l'on se perd complètement pour l'identification du début, de l'origine. Le terme « authentique », qui signifie fidèle à l'originel (« le terme sacramentel de l'antiquaire »²⁴⁴) est désacralisée. Ce que les antiquaires cherchent comme « unique » et « ancien » est remplacé par la « multitude » et la nouveauté, ou plus précisément, un renouvellement sans répit.

Mais la phrase (« Ô joie ! Le *sujet* de notre *pendule* est détrôné. ») peut être comprise autrement, si on voit le pendule comme une synecdoque qui désigne tout simplement l'« horloge », un meuble parmi les autres décorations exposées (cité dans la phrase précédente, parmi « nos lampes », « nos plateaux », nos « baguiers » ou « brûle-parfums »). Le « *sujet* » désigné ici est sous-entendu l'homme, dont la passion esthétique est détrônée par une fonction utilitaire et économique. Les meubles ne peuvent pas réveiller des sentiments et des réflexions intimes chez l'homme comme ce que fait l'« Art » auparavant et sont devenus des marchandises décoratives *sans âme*. Le point de repère dans la création n'est plus l'« homme », mais l'économie. Ainsi rejoint l'idée du bannissement du « Grand Art », qui suit cette conclusion après les deux points « Ô joie ! Le *sujet* de notre *pendule* est détrôné : et le Grand Art est banni de nos appartements intimes par la vertu irrésistible de la seule Décoration. »

L'ironie subtile de l'exclamatif « Ô joie », typiquement mallarméen, est prolongée et explicitement révélée dans cette illustration grotesque de « statues modernes », « celles d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe, ou relevant d'un geste familier la lourdeur des rideaux de velours qui forment une portière ». Pendant que « les réductions d'après l'antique » sont enfermées dans les musées et ateliers, séparés du séjour, on vit constamment au quotidien avec une « Décoration » qui se consacre « au culte de la Forme », et qui ne fait qu'*embellir*, à la place de *créer*. Cette contrefaçon des statues grecques dévoile nettement le regret profond et l'angoisse persistante du poète de la perte de l'« authenticité ». Au fond, ici l'« authenticité » est vue comme un repère, sans lequel la vie moderne devient grotesque.

²⁴⁴ *Ibid.*

Suite à la faillite de l'« authenticité », les hommes sont réduits à être des « esclaves » d'une société de consommation, et ne trouvent son salut que dans le fétichisme des décorations intérieures, dans la vénération de la « lampe » et des « rideaux de velours ». Cette idolâtrie de l'utilitarisme est au fond un oubli de ce qu'on croyait le « Grand Art », et la « Décoration » personnifiée (en majuscule) devient la nouvelle religion. Pour conclure, par la perte de l'« authenticité », on perd également le dogme esthétique à suivre, l'unicité de l'œuvre, ainsi que le lien intime entre l'œuvre artistique et l'homme (le « sujet »).

Les réductions d'après l'antique retournent aux ateliers et aux musées, qu'elles n'auraient pas dû abandonner : et si nous accueillons auprès de nous des statues, ce sont, maintenant, celles d'esclaves portant sur leur tête l'urne de la lampe, ou relevant d'un geste familier la lourdeur des rideaux de velours qui forment une portière ;²⁴⁵

Alors que cet ancien modèle grec est détrôné, de nouvelles découvertes exotiques apparaissent, à savoir les origines des cultures inconnues. On tente d'y trouver un repère par un *autre regard ontologique*.

Enfin si nous préférons le bronze, c'est parce qu'il revêt de sa patine sombre le corps de ces Nubiennes ou de ces Mauresques, avivé par la parure multiple de l'argenture, de la dorure, ou des fausses pierreries et drapé dans le sayon diaphane et rayé de jaune qu'imité l'onyx algérien.²⁴⁶

« Le corps de ces Nubiennes ou de ces Mauresques » est revêtu par le « bronze », par l'« argenture », la « dorure » ou les « fausses pierres », dont la teinte présente une imitation de l'« onyx algérien ».

Cette amplification des *revêtements* par tous ces fards artificiels constitue désormais une nouvelle idolâtrie, dont l'origine est universelle. Le charme ancien et lointain est réveillé par une parure moderne et occidentale, et le trésor fossilisé est revivifié dans son incarnation de la nouvelle forme. L'idée de « *s'envelopper* », par des métaux ou des pierres précieuses qui brillent coïncide avec l'éclat du « mystère » (« Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée *s'enveloppe* de mystère »)²⁴⁷. Désormais, l'idée du « mystère » n'est plus un absolu divin intouchable ; l'artifice moderne peut également créer le « mystère » en donnant un nouvel *éclat cabalistique par son recouvrement, qui refait briller l'« email » original, éclipsé auparavant par le « plâtre » de la « foule » et des « contrefaçons »*.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Souligné par nous.

Si le déclin de l'« authenticité » demeure inévitable, ce que le poète « préfère » est un fard des « trésors », dont la lueur que la parure dégage donne accès à l'inaccessible, procurant un sentiment « sacramental », plus qu'à la frénésie pour un artifice fonctionnel, comme les « lampes » et les « rideaux ». Par le fard, ce revêtement purement esthétique, il donne une âme au « corps de ces Nubiennes ou de ces Mauresques », peuples anciens et lointains, tandis que la statue des meubles emprunte juste la forme esthétique (statue grecque) de l'ancien pour chérir un produit usuel qui serait au fond sans âme.

Dans une autre lettre posthume sur l'Exposition Internationale de 1872, Mallarmé va reprendre encore toutes ses réflexions sur « l'authenticité » et les approfondir :

Écoutez !

Une première, distraite par le resplendissement général de nos Galeries, n[ous a] convaincu d'une vérité qu'il est bon de noter, co[mme] celle à laquelle nous rapporterons dorénavant les impr[essions] charmantes et diverses, suggérées par la vue de nos Arts Somptua[ires.]²⁴⁸

Avec « Écoutez ! », un mot-paragraphe exclamatif qui attire pleinement l'attention de ses lecteurs, il annonce ensuite « une *vérité* qu'il est bon de noter »²⁴⁹, celle à laquelle le poète se rapporte quand il évoque ses « impr[essions] », « suggérées par la vue de nos Arts Somptuaires ».

Réapparaît ensuite soudainement le champ lexical présent dans la lettre précédente : le « néo-grec », le « Japon », « nos races », « les bronzes », etc.

L'imagination qui dicte le modèle des objets exposés sous nos yeux, est empruntée au passé de nos races ; oui, presque ri[en] de néo-grec. Pour ce qui songe à revêtir une allure, non pas présente, je dirais presque future : tant il y a encore à puiser dans ce répertoire à peine connu ! c'est à l'extrême Orient, notamment au Japon, que nous recourons.²⁵⁰

L'exégèse pour cette inspiration du passé et de l'exotisme devient plus précise cette-fois ci : les « objets exposés » qui empruntent leur modèle « au passé de nos races » ne constituent qu'un « presque rien de néo-grec », mais aujourd'hui c'est ce « presque rien » qui constitue toute une imagination encore exploitable. Alors que l'imagination du présent vient de l'antique (« passé de nos races »), celle du futur (et des prochaines œuvres d'art) emprunte à d'autres cultures orientales. Le « futur » est pour ceux qui « puise[nt] dans ce répertoire » de « l'extrême

²⁴⁸*Ibid.*, p. 191, les crochets sont ajoutés par l'éditeur.

²⁴⁹Souligné par nous.

²⁵⁰Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 211, les crochets sont ajoutés par l'éditeur.

Orient », notamment du Japon, qui montre la direction à « [la]que[lle] nous recourons »²⁵¹. Ainsi, une verticalité temporelle se substitue à une horizontalité géographique dans la production créatrice.

Suite à la révélation de la « vérité », le plan temporel s'éclaircit :

Le Présent : – il est tout entier dans la recherche des procédés de vulgarisation, exacte et faite à bon compte, des types anciens ou lointains ; cela grâce aux inventions scientifiques contemporaines.²⁵²

Ce « Présent » n'est qu'une « recherche des procédés de vulgarisations [...] des types anciens ou lointains », il ne peut qu'être une apparition matérielle, « exacte et faite à bon compte ». Ce n'est donc pas dans le présent qu'on retrouve ce qu'on rêve mais au « futur ». Le futur consiste à un développement imaginaire d'une origine exotique et méconnue, embellie par les « inventions scientifiques contemporaines ». Le futur est un rêve qu'on se donne et reste toujours fictive mais doté d'une beauté irrésistible. La rénovation demeure une revisite du passé, un passé jusqu'au présent ignoré, « à peine connu », donc de quoi à constituer un « presque futu[r] », avant qu'il ne devienne lui aussi, vulgarisé et oublié. On verra dans la suite de la thèse présente ce plan temporel que Mallarmé développe tout au long de sa vie, il va apparaître et réapparaître, et s'appliquer à tous les systèmes de représentation. La composition originale du présent, « des types anciens ou lointains » et du « presque futu[r] » permettrait de dépasser les propres confins de l'imagination et de suivre une inspiration universelle.

Mallarmé ensuite élargit soudainement ses réflexions vers le domaine d'économie politique : « Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques. » Le vice de l'« Esprit Moderne » se superpose à la fonction du « Présent », qui est une « vulgarisation », « exacte et à bon compte ». Comme on l'avait montré dans la partie précédente, l'art, l'économie et la politique de l'époque sont ainsi associés par une semblable vulgarisation, réalisée dans une prolifération du « pareil », qui trahit la décadence de « l'Esprit Moderne ».

Tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques. Seulement, le tort que l'Esprit Moderne a causé indéniablement au délicat génie décoratif (on sait que la décadence, ou mieux la cessation des styles, date, exactement, de la fin du siècle dernier ;) et la confusion qui attriste, depuis lors, l'amateur de belles choses sont amplement rachetés par une pensée joyeuse et salutaire. Cette pensée consiste en ceci : que bientôt les beaux objets

²⁵¹Le goût pour le Japon est également confirmé par la décoration que Mallarmé réalise dans sa propre maison, avec une chambre dédiée entièrement à des meubles et de la décoration japonaise. N'oublions pas l'importance de la correspondance entre le revêtement de la chambre et l'aménagement intérieur de l'être chez Mallarmé.

²⁵²*Ibid.*

ressuscités pourront, grâce à des inventions exclusivement modernes, se multiplier dans tous les intérieurs, riches ou humbles.

Au culte de la Forme vient se juxtaposer celui du Nombre.²⁵³

Le renforcement de l'esprit démocratique dans la lutte politique est pour Mallarmé inséparable avec la démocratisation de l'art, révélée dans l'exposition internationale par l'envahissement du « génie décoratif », à savoir une beauté qui se gâte et qui s'épand grâce au « rachat » économique : la « pensée joyeuse et salutaire » tente de sauver la « cessation des styles » par cette multiplication des décorations intérieures. La « Décoration », cette « fusion de l'art et de l'industrie » par excellence, cherche davantage une beauté de la « Forme » sans vouloir accorder un *sens* derrière, et ne constitue que des coquilles vides.

Autrement dit, la « démocratie » mallarméenne consiste non seulement en *une démocratisation des symboles*, mais aussi en *un culte du « Nombre » et de la « Forme »*, qui s'incarne maintenant dans « l'Esprit Moderne » du Second Empire, cherchant obstinément à rester « exacte et à bon compte ».

D'une part, le « tort », la « confusion » – les termes que Mallarmé emploie ici dévoile un dévoiement grave, à savoir le « culte de la Forme » comme son propre but. Avec le dépérissement de l'« authentique »²⁵⁴, *ce n'est donc pas un original qui manque, mais un Fond qui est en voie de disparaître, ou plus précisément, une aspiration du Fond, c'est-à-dire la volonté à donner sens à la Forme*. La perte de l'« authenticité » est également cette perte de sens, du repère, de l'absolu, que la simple amélioration de la forme ne peut pas ramener.

Le lien entre le Fond et la Forme étant totalement rompu, les formes sans âme deviennent les nouvelles idoles qu'on peut « acheter ». À la perte du sens de l'« authentique », la Forme aussi est vidée du contenu. Une simple *multiplication* des « beaux objets » de décoration suffit pour agencer les « intérieurs » de ces « amateurs », pour « racheter » leur salut, endommageant la perte du « Grand Art ». La réflexion derrière est pourtant simple : bien que la beauté décorative présente chez moi reste médiocre, je peux au moins acheter *beaucoup*, car elle est moins chère, pour remplir le vide abyssal laissé par *le manque de la vraie Idole*. Ce rapport d'achat désacralise au fond le lien intime qui relie les objets à son « *sujet* » pensant. Résultat d'un raisonnement utilitariste, la décoration intérieure touche moins le cœur de son propriétaire, et représente son propriétaire que superficiellement.

²⁵³*Ibid.*, p. 392.

²⁵⁴Souligné par Mallarmé.

D'autre part, à cette idolâtrie aveugle de la « Forme » s'adjoint un culte du « Nombre ». Le sens du « Nombre » demeure ici double : le nombre au sens de la *multiplication*, qui se résulte de cette production de masse et le nombre lié à l'*argent*, qui résume tout en chiffre.

D'un côté, Mallarmé continue à mettre en filigrane le contraste entre la multiplication et l'unicité après sa critique envers « l'Art pour tous » et y ajoute maintenant un sens nouveau : les marchandises « amplement racheté[e]s » deviennent l'équivalent d'une possession suffisante du Beau ; le *rachat* signifie précisément une rédemption par la quantité en échange de la qualité. En plus, la juxtaposition « foule »/« poète » sur le parallèle « démocratie »/« aristocratie » illustre un autre exemple, plus visible, que la démocratisation de l'Art (« se multiplier dans tous les intérieurs, riches ou humbles ») pourrait potentiellement provoquer une dévastation de l'originalité et un abaissement du goût général.

D'un autre côté, en transformant tout en Nombre, l'argent devient le symbole unitaire le plus impersonnel et homogène, qui efface toute différence apparente, et conduit à une « cessation des styles ». Les formes devant ces chiffres deviennent équivalentes, amorphes, détachées de tous leurs contenus spécifiques. Comme le dit George Simmel dans *Philosophie de l'argent*, l'argent est « en soi le plus terrible destructeur de formes »²⁵⁵.

Dès que la valeur devient purement quantitative, remplaçant toute qualité par la simple somme d'unités identiques, il y a toujours l'inconciliable antagonisme des points de vue, décisif pour tous les intéressés de nature esthétique : va-t-on interroger les choses sur la valeur de leur forme ou sur le *quantum* de leur valeur ?²⁵⁶

Mallarmé, après avoir sorti ses réflexions esthétiques, reprend derechef l'exemple des bronzes, dont les diverses parures s'assemblent de nouveau : « cuivre poli », « dorure » « argenture », et les « émaux ».

Munis de ces précieuses notions, qui n'avaient pas encore, que je croie, rencontr[é] leur formule précise, voulons-nous examiner cha[que] chose, curieusement.

Les bronzes. On sait que cette dénomination générique s'appli[que] non seulement aux œuvres couvertes de la patine fauve ou sombre du bronze même, mais encore aux piè[ces] de cuivre poli et à la dorure, à l'argent[ure] vieillie, enfin, à la rigueur, si non rigoureuseme[n]t, aux émaux. Par extension, encre, des objets de toutes matières rares, dont la monture, métallique, est d'un travail important et achevé [,] rentrent dans cette classe de la décoration. L'orfèvrerie commence où finit le bronze, massif, délicatement ciselé et

²⁵⁵SIMMEL George, *Philosophie de l'argent*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 330.

²⁵⁶*Ibid.*, p. 332.

ouvragé. Or il n'est, par le soin apporté chez nous aux œuvres de toutes dimension, aucun de nos maîtres du bronze qui ne soit, en même temps, un orfèvre.²⁵⁷

Si le poète a une petite hésitation pour les « émaux » (« à la rigueur », « si non rigoureusement »), n'est-ce pas parce qu'eux seuls ne sont pas comme les métaux précieux et les pierreries, un trésor *rare* ? On voit clairement qu'il s'agit ici d'une sculpture de la « Forme » extérieure, qui tout en gardant l'œuvre intérieure, la transfigure totalement ; elle fusionne de telle manière avec son original que si l'original perd son autorité, l'enrobage constituerait lui-même « un travail important et achevé ».

Au fond, le poète n'est pas contre cette nécessité de la sculpture nouvelle de la forme, tout au contraire, il la voit comme un véritable achèvement, sinon le seul praticable. Mais il insiste sur « la classe de la décoration » à manier, caractérisée par leur *rareté* et leur capacité de *faire briller* ; cette fidélité au « trésor » sous-entend assurément cette capacité d'« enrichir » l'original, y ajoute un éclat mystérieux, au lieu de l'abâtardir.

Le paragraphe termine par une phrase curieuse : « l'orfèvrerie commence où finit le bronze », et « il n'est [...] aucun de nos maîtres du bronze qui ne soit, en même temps, un orfèvre ». Est-ce qu'elle est un simple passage de transition avec lequel Mallarmé journaliste joue, afin d'introduire ensuite l'éloge sur le maître de bronze, le salon de Maison « Marnyhac » ? ou bien le poète tente-il de transmettre un dernier message en comparant l'« orfèvre » et les « maîtres du bronze » avant de fermer les parenthèses sur ses spéculations esthétiques ?

Ici se montre le véritable triomphe du goût français. Il n'y a pas de bronzes en Angleterre. Je connais, malheureusement trop ! certains grands magasin[s] prétentieux et froids, des rues aristocratiques de Lon[dres :] ils sont une amplification de ce qui se rencontre dans l'étalage de nos papetiers inférieurs.

L'orfèvrerie britannique, toutefois, est différente et offre un certain cachet rétrospectif.²⁵⁸

Ces phrases demeurent absconses si on ne lit pas la lettre en entier. En effet, par la suite, Mallarmé va développer tout un ensemble d'analyses sur chacune des matières évoquées, « bronze », « argent », « émail », toutes sauf l'or.

Il semble que l'animosité que Mallarmé montre envers l'or est surtout liée à son absence de « vétusté », d'« usure de l'obscur patine », qui est inhérente à l'argent et au cuivre, assombri sous l'effet de l'oxydoréduction²⁵⁹. Cette coupure avec l'ancien devient le caractère apparent de l'or, lorsque Mallarmé tente de distinguer « l'orfèvrerie britannique » des autres orfèvreries,

²⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 392. Les crochets ajoutés par l'éditeur.

²⁵⁸*Ibid.*, p. 392, les crochets sont ajoutés par l'éditeur.

²⁵⁹*Ibid.*, p. 393.

en soulignant qu'elle « est différente et offre un certain cachet rétrospectif ». À part « l'orfèvrerie britannique », l'or en général, attaché à la brillance et à la séduction, représente « la tendance, toute actuelle de notre art décoratif »²⁶⁰. Autrement dit, l'or est lié au présent pendant que le bronze est à un passé, renouvelable, ainsi « l'orfèvrerie commence où finit le bronze »²⁶¹. Et les maîtres du bronze, qui sait revêtir les anciens bronzes avec une parure nouvelle, est définitivement aussi un « orfèvre ».

Cette subtile allusion envoyée à la différence nationale – le goût anglais (« pas de bronzes en Angleterre », donc un travail sans le « cachet rétrospectif ») et français (le bronze, donc pour le passé) reflète continuellement un vague sentiment de concurrence de valeurs entre pays. La lettre est écrite une année après la défaite de la guerre franco-prussienne, au moment où le peuple français éprouve une grande désillusion.

On commence à se rendre compte du retard industriel de la France, pendant que l'Angleterre se modernise à pleine vitesse. La visite de l'Exposition Internationale a sans doute impressionné Mallarmé par cette vocation de promouvoir le progrès. Mais la dévotion aux usages fonctionnels et la prolifération de ces nouveaux arts l'inquiètent : dans quelle direction ce mouvement emmène cette époque si tourmentée ? C'est dans cette perspective qu'on doit comprendre les critiques que Mallarmé apporte sur les bronzes anglais, considérés comme de l'« amplification de ce qui se rencontre dans l'étalage de nos papetiers inférieurs » et ses louanges sur le génie français pour le bronze, « massif », mais qui est prêt à ralentir pour un travail minutieux et plus réfléchi, « délicatement ciselé et ouvragé ».

2) De la « démocratie » à la « nature » et de la « démocratie » à l'association de l'« aristocratie »

Indépendamment de cette réflexion sur l'« authenticité » et le culte de la « Forme », un autre changement radical dans la pensée de Mallarmé va se créer : il s'agit d'une constante comparaison entre l'esthétique et l'économie politique. L'analogie entre l'« Univers » et la « Poésie » étant établie, Mallarmé n'hésite pas à prononcer que « tout se tient : et l'Art ne s'isole pas des accidents politiques. Seulement, le tort que l'Esprit Moderne a causé

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 392.

indéniablement au délicat génie décoratif [...]. »²⁶². En 1876, dans l'article consacré à Manet, le poète déclare par surcroît que « l'art représentatif d'une période » « ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristiques »²⁶³. L'« Industrie », « politique », et l'esthétique commencent à être davantage associée.

Comparons ces déclarations avec la première affirmation de la « fusion de l'art et de l'industrie » : « nos exposants ne s'étonneront pas de notre sollicitude pour leur tentative — vraiment celle de l'âge moderne tout entier — d'une fusion de l'art et de l'industrie. »²⁶⁴ Dans ces trois occurrences, le soulignement du temps – « d'une époque », et « de l'âge moderne tout entier » et « l'Esprit Moderne » saute aux yeux. Il semble que pour Mallarmé il existe un bouleversement radical dans l'âge moderne, qui touche l'esprit de cette génération « en France ».

Quel est ce changement à la fois social et épistémologique ? Comme il le précise dans ses écrits, c'est l'esprit de l'industrialisation et celui de la « démocratie », qui s'applique dans divers domaines, esthétiques et sociaux, provoquant un semblable effet de vulgarisation. Néanmoins, il s'agit ici d'une « démocratie » non au sens strict du terme, limité dans le domaine politique, mais dans le sens où le choix final est issu d'un système de « votes », du nombre, basé sur la préférence du grand public. Plus précisément, derrière le nouveau « suffrage », il s'agit d'un changement radical du *mécanisme de représentation*.

La plupart des critiques restent partiels sur l'attitude de Mallarmé vis-à-vis de la « démocratie ». D'un côté, la déclaration « l'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate » surprend tellement qu'on qualifie arbitrairement Mallarmé comme un partisan rétrograde de l'« aristocratie » et oublie que Mallarmé lui-même participe à la lutte pour une élection démocratique : en défendant Manet, le poète soutient indubitablement le « Salon des Refusés » qui, à la différence du « Salon » officiel, dont la sélection est imposée par les jurys académiques, fait concourir des peintres de styles divers sous l'arbitrage du grand public.

En effet, en faveur de la liberté des styles, Mallarmé écrit son premier article consacré à Manet, « Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet »²⁶⁵, regrettant la méconnaissance des jurys pour les trois tableaux refusés de son ami. N'oublions pas que l'article est écrit le 12 avril

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 468.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 366.

²⁶⁵ Voir l'Annexe 4 des trois tableaux refusés de Manet commentés par Mallarmé dans l'article « Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet ».

1874, soit trois jours seulement avant le vernissage dans l'atelier de Nadar de la première Exposition des Indépendants.

Le poète confronte une élection populaire et une élection académique dès l'ouverture de l'article et prend la frustration du public comme un des premiers arguments pour lutter contre le choix arbitraire des jurys. Le débat est mu par la « démocratie » : des amateurs qui soutiennent une esthétique nouvelle et des « ennemis irréconciliables » qui l'attaquent favorisent au final tous les deux l'effondrement d'une vieille autorité institutionnelle et ses critères de l'art archaïque et dogmatique.

Tous ceux que l'approche du Salon émeut de quelque curiosité et les amateurs qui tournent les yeux vers des ateliers nouveaux ont, ces jours derniers, appris, très brusquement, que le jury de peintre écarte deux tableaux sur trois, envoyés par M. Manet.

La déception est grande pour plusieurs, même placés dans la foule, de ne pas étudier, cette année, la manifestation totale d'un talent exceptionnel ; et les ennemis irréconciliables de visées neuves n'ont, eux, qu'à s'écrier : Pourquoi n'a-t-on pas refusé tout l'envoi ?

Je partage, quant à moi, le sentiment des premiers ; et je m'associe absolument à l'exclamation des autres.²⁶⁶

D'un autre côté, certains critiques comprennent la « démocratie » mallarméenne au sens propre du mot ou bien dans une interprétation faussée: c'est le cas de Damian Catani qui la définit en tant que théorie non-hiérarchique de la consommation démocratique (« non-hierarchical theory of democratic consumption »), et qui prétend que Mallarmé apprécie la « démocratie » par cet accès facile de la beauté accordé au peuple de toutes les classes (« ordinary people ») et associe les aspects positifs (« positive aspects ») de la « démocratie » à un esthétique utilitariste intelligible (« comprehensive utilitarian aesthetic »), de telle sorte que la fusion de l'« art » et de l'« Industrie » devienne un équilibre entre l'esthétique et l'utilitarisme.

In his writings on the International Exhibition Mallarmé is already gesturing towards a non-hierarchical theory of democratic consumption — rearticulated and developed in *La Dernière Mode* (1874)—whereby ordinary people can derive symbolic solace at a subliminal level from an interior, domestic decor constructed by them at an affordable price. While recognizing the potentially damaging influence of a consumer culture so pertinently identified, as we have seen, by cultural commentators from Zola onwards (the brainwashing of visitors in order to sell more products), he harnesses its positive aspects (the mass-production of cheap commodities) to a comprehensive utilitarian aesthetic that regards

²⁶⁶*Ibid.*, p. 410.

human requirements as neither exclusively functional nor exclusively artistic, but existential.

In the first two articles Mallarmé praises those objects on display that are both utilitarian and aesthetic without being *exclusively* either; in the third he considers the question of authenticity and multiple reproduction and brings the latter within the realm of artistic creativity ; finally, in the exhibition-goer, stressing the primacy of imaginative, poetic perception over the passive, predictable gaze of the bourgeois spectator.²⁶⁷

La vision de Damian Catani, mélangée de contre-sens, perd une grande partie de la connotation mallarméenne dans son emploi de la « démocratie », qui constitue en réalité pour le poète un système de représentation particulier, basé sur un suffrage en votes, comptant en chiffre, et reliant l'intériorité instinctive et universelle de l'homme à une représentation artistique et scrupuleuse.

Dans cette lutte célèbre entre les premiers impressionnistes et une académie autoritaire, Mallarmé va faire appel à la « foule », qui « paie en gloire et en billets », afin de « décider si cela vaut son papier et ses paroles » :

La question qu'il s'agissait de résoudre une fois de plus, et avec la même inutilité que toujours, tient tout entière dans ces mots : Quel est, dans le double jugement rendu et par le jury et par le public sur la peinture de l'année, la tâche qui incombe au jury et celle qui relève de la foule ?

[...]

L'esprit dans lequel a été conçu un morceau d'art, rétrospectif ou moderne, et sa nature, succulente ou raréfiée, en un mot, tout ce qui touche aux instincts de la foule ou de la personne : c'est au public, qui paie en gloire et en billets, à décider si cela vaut son papier et ses paroles. Il est le maître, à ce point, et peut exiger de voir *tout ce qu'il y a*. Chargé par le vote indistinct des peintres de choisir, entre les peintures présentées dans un cadre, ce qu'il existe, véritablement, de tableaux, pour nous le mettre sous les yeux, le jury n'a autre chose à dire que : Ceci est un tableau, ou encore : Voilà qui n'est point un tableau. Défense d'en cacher un : dès que certaines tendances, latentes jusqu'alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique, ou leur beauté, il faut que celui-là connaisse celui-ci ; et ne pas présenter l'un à l'autre est faire d'une maladresse un mensonge et une injustice.²⁶⁸

On voit ici presque une reproduction parfaite de la « démocratie », votée par les billets d'achat du peuple et manœuvrée par leurs avis, qui seuls ont constitué la réputation d'un peintre dans le système. À la différence de ses rejets pour ces « votes » dans les « Hérésies artistiques », le Mallarmé après crise considère que ces avis du public sont nécessaires et ont une grande

²⁶⁷Catani, *The Poet in Society : Art, Consumerism, and Politics in Mallarmé*, p. 34.

²⁶⁸Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 413-414.

valeur, car ils exercent une fonction différente de l'élection officielle. L'important pour Mallarmé est de distinguer « la tâche qui incombe au jury et celle qui relève de la foule ». Le public n'est pas pour Mallarmé un mauvais juge car il réagit par ses « instincts » collectifs : puisqu'il n'existe pas de « mauvais » instinct, on s'échappe ainsi de toutes les normes académiques et le public peut « exiger de voir *tout ce qu'il y a* ».

Le rôle de jury qu'attribue Mallarmé est surprenant, chargé surtout des trois fonctions principales. D'abord, le jury est « chargé par le vote indistinct des peintres de choisir ». On peut comprendre la phrase de deux manières, soit le juge choisit indistinctement entre tous les peintres à réunir dans le salon, qui suppose *une égalité et une neutralité* dans le choix de juges, soit on comprend le syntagme dans le sens où le juge soit lui-même choisi par les peintres, par une élection mutuelle et démocrate, qui garantit encore davantage *la neutralité de l'élection* en contraignant le pouvoir de juges. Deuxièmement, il est plus un *transcripteur et un explicateur* qui décrit objectivement « ce qu'il existe, véritablement, de tableaux » qu'un magistrat qui prononce un jugement. Enfin, sa fonction ultime consiste en *une intervention strictement minimum* qui sert à distinguer ce qui est un « tableau » ou pas.

En un mot, ce que fait le jury est moins un jugement qu'un commentaire, qui aide le public à mieux comprendre les tableaux, et à les laisser ensuite choisir eux-mêmes par leurs propres instincts²⁶⁹. La validité de cette « démocratie » est basée sur le fait que les « tendances, latentes » de l'art se retrouvent « dans le publique », dans leur vérité ontologique même. Le peintre, qui saisit ces « tendances, latentes », n'a rien fait d'autre que de trouver une « expression artistique » pour les illustrer. Cette « beauté » au fond est issue de l'élan instinctif de la « foule ». L'« aristocratie » mallarméenne consiste à retrouver le nouveau génie de la « foule », pour ensuite l'illustrer avec des traces de pinceaux, faisant découvrir à la « foule » sa propre sublimation.

Le jury doit laisser exposer toutes sortes de nouveautés esthétiques pour qu'elles puissent être comparées, et explique l'originalité de chacune au public. Nier un nouveau style est « un mensonge et une injustice » vis-à-vis du public, comme si le jury rejette un potentiel « aspect » de la beauté jusqu'ici jamais découvert chez le peuple. Par conséquent, Mallarmé reconnaît au fond la valeur des choix de la « foule », car elle est l'origine de toutes les tendances latentes de

²⁶⁹D'ailleurs, en défendant ses amis, Mallarmé réalise à son insu le rôle parfait du jury comme il le définit : après avoir donné des commentaires explicatifs et minutieux des tableaux refusés de Manet, il laisse juger le public par eux-mêmes ce style audacieux et étranger : « Le public frustré dans son droit d'admiration ou de raillerie, sait maintenant, tout : il ne reste en son nom qu'à formuler une question d'intérêt général, suggérée par l'aventure ». Le remerciement de Manet confirme ce rôle du nouveau juge : « Mon cher ami, si j'avais quelques défenseurs comme vous, je me f... absolument du jury. » Voir H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 357.

l'art. Il ne cherche pas une « aristocratie » pour remplacer la « démocratie », mais plutôt pour la compléter.

En effet, la position de Mallarmé demeure souvent mitigée vis-à-vis de ce qu'il nomme la « démocratie » et l'« aristocratie », et c'est précisément cette attitude ambiguë du poète qui rend parfois la compréhension du texte difficile. Quand le poète reprend, à maintes reprises, le choix du jury et mélange leurs avis avec le sien, les jugements positifs ou péjoratifs sur l'impressionnisme se mélangent et s'entrecroisent, de telle manière que l'on ne sait plus si le poète est pour ou contre cette élection officielle.

Si l'on veut soustraire aux visiteurs du Salon le spectacle d'une peinture qui les inquiéta parfois (comme toute révélation dont le mot est encore obscur), autant qu'écarter d'eux le danger de se laisser peu à peu convaincre par des qualités éclatantes, il faut, certes, avoir le courage d'abuser, pleinement et absolument d'un pouvoir conféré dans un autre but. Ces habitudes anciennes et quelque temps oubliées, de régenter le goût de la foule, pourquoi ne les évoquer qu'à demi, et soit même aux deux tiers ? (Il y a peut-être, par leur fait, à sauver l'Art, comme tout autre chose.)²⁷⁰

Lorsque le jury veut écarter du public le « danger » qu'apportent de nouveaux styles audacieux, il est décrit comme celui qui veut « abuser, pleinement et absolument d'un pouvoir conféré ». Toutefois, à côté de l'abus du mandat, on revoit le mérite que Mallarmé donne à cette élection élitiste, car elle permet de reprendre les « habitudes anciennes et quelque temps oubliées », et de « régenter le goût de la foule » ; la dernière qualité, ajoute Mallarmé, consiste à « peut-être, par leur fait », « sauver l'Art, comme tout autre chose²⁷¹ ». En effet, cela correspond parfaitement à l'« aristocratie » que Mallarmé revendique, à savoir, une construction de l'Idéal, qui dirige et rehausse « le goût de la foule ». Toutefois, l'« aristocratie » mallarméenne se distingue de celle du « Salon » officiel, dans le sens où elle n'est nullement un élitisme autoritaire et conventionnel, imposant des normes figées.

On assiste à la même ambivalence sur son attitude vis-à-vis de la « démocratie » : d'une part, il y voit la limite du goût de la « foule », et cherche à la dépasser, mais d'autre part, il reconnaît également l'importance de ce goût, car les « instincts » collectifs demeurent la source inspiratoire de l'artiste.

Quand il imite le ton du jury, qui accuse le nouveau style de Manet de sa « simplification », dont « le tort principal » consiste à « voile[r] l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs »,

²⁷⁰Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 410.

²⁷¹L'élargissement « comme tout autre chose » annonce une potentielle mise en application pour un autre domaine social.

il voit en réalité cette soi-disant « simplification » technique comme une audacieuse originalité qui apporte « un regard de voyant tant il est positif ». L'abscons que provoque ce voilage renvoie au « mystère » que Mallarmé apprécie tant et l'effet flou et vaporeux de l'impressionnisme crée volontairement un air rêveur qui va au-delà du simple réalisme. Mais le poète change de nouveau d'attitude, en soulignant aussi que cette « simplification » pourrait en masquer le concept profond et attirer « les sots séduits par une apparence de facilité ». À travers l'impressionnisme, la « démocratie » est présentée ainsi à la fois comme un « danger » pour les « sots » et un génie prévoyant pour un vrai connaisseur.

M. Manet, pour une Académie (et j'ai nommé ce que chez nous, malheureusement devient tout conciliabule officiel), est, au point de vue de l'exécution non moins que de la conception de ses tableaux, un danger. La simplification, apportée par un regard de voyant tant il est positif ! à certains procédés de la peinture dont le tort principal est de voiler l'origine de cet art fait d'onguents et de couleurs, peut tenter les sots séduits par une apparence de facilité.²⁷²

Une illustration parfaite pour la « démocratie » mallarméenne est ensuite dévoilée :

Quant au public, arrêté, lui, devant la reproduction immédiate de sa personnalité multiple, va-t-il ne plus jamais détourner les yeux de ce miroir pervers ni les reporter sur les magnificences allégoriques des plafonds ou les panneaux approfondis par un paysage, sur l'Art idéal et sublime. Si le Moderne allait nuire à l'Éternel !

Telle est évidemment la pensée du plus grand nombre des peintres composant le jury, enfantine dans un cas, puérile dans l'autre, et qui n'est absolument déplacée (eu égard à mille choses), que s'ils veulent l'immiscer en quoi que ce soit à leurs jugements.²⁷³

Le public va retrouver dans les tableaux exposés, ce « miroir » par excellence, une « reproduction immédiate » de « sa personnalité multiple » : il ne s'agit non d'une seule personnalité figée mais de multiples facettes de celle-ci. On verra que cette idée réapparaîtra dans la conclusion de Mallarmé quand il souligne que la seule « vérité » possible consiste en la découverte d'un « Aspect » de l'« Idée » humaine²⁷⁴. Ainsi, le public devient lui-même l'objet des tableaux, illustré sous diverses perspectives ; et le fait de retrouver dans les tableaux l'écho de sa propre personnalité permet à chacun d'avoir la capacité de voter, de choisir le tableau qui le captive.

²⁷²*Ibid.*, p. 411.

²⁷³*Ibid.*

²⁷⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 469.

En même temps, Mallarmé évoque la limite de ces électeurs avec le calembour « public, arrêté », qui désigne à la fois un public qui s'arrête devant les tableaux pour apprécier les œuvres, et un « public arrêté », qui ne fait pas suffisamment d'effort mental pour comprendre les tableaux. L'équivoque de Mallarmé envers la « démocratie » est de nouveau démasquée. D'une part, le poète voit la nécessité de laisser le public juger, car « sa personnalité multiple » constitue la référence même de toute création artistique, et il devrait avoir la gloire de juger les œuvres qui leur font plus d'écho. D'autre part, le public est cependant l'objet de doute, car il peut être déficient faute à sa limite de l'appréciation de l'œuvre d'art.

Il révèle ensuite l'inquiétude des jurys : le public ne détourne plus les yeux des styles iconoclastes et novateurs ; il oublie désormais l'« Art idéal et sublime » qui « approfondit » « les plafonds ou les panneaux » par « les magnificences allégoriques » peintes dessus il y a des siècles. On connaît l'estime de Mallarmé pour cet « Art idéal » enraciné dans la tradition, qui par un trompe-œil, aide à repousser la limite et aller au-delà du « plafond ». Pourtant, il comprend en même temps l'inquiétude du jury, selon laquelle le goût moderne va « nuire » à cet Idéal éternel. En d'autres termes, l'invention du style nouveau, l'impressionnisme naissant, effacera tous les efforts du *passé*, et détruit l'*avenir* en représentant un Idéal tordu.

La solution mallarméenne, pour sortir de cette impasse, est le renouvellement éternel qu'il a déjà évoqué dans son poème de jeunesse *Le Carrefour des demoiselles* et développé ensuite dans l'article sur l'exposition de Londres, à savoir de s'inspirer d'un passé oublié et mystérieux pour ensuite faire renaître un idéal inexpérimenté et recomposé. De cette manière, l'« Art idéal » reste impérissable et l'innovation du goût Moderne ne reste qu'un renouvellement de *perspectives* sur l'Éternel. Ainsi selon le poète, la crainte du jury, que l'« Art idéal » sera rejeté par le public à cause de l'impressionnisme reste « infantine » et « puérile » et « n'est absolument déplacées (eu égard à mille choses) ».

D'ailleurs, cette vision du temps – le fait que l'art laisse voir les traces du passé et promeut un avenir naissant – fait écho à cet effet inachevé des tableaux impressionnistes de Manet qui, par une « simplification » volontaire, laisse voir des traits bruts, les couleurs tracées et leur mélange laisse, en un mot, un état d'un inaccomplissement voulu (voir l'Annexe 4). Le spectateur est ainsi à la fois exposé au passé de l'œuvre – il y voit comment l'artiste y procède – et est invité à imaginer lui-même son avenir. « Comme la sagesse la plus profonde ne prévoit pas tout et que ses desseins manquent toujours par quelque point. »²⁷⁵, son inaboutissement

²⁷⁵ *Ibid.*

devient ainsi sa propre « séduction » car il rend ses desseins « riche[s] en suggestions »²⁷⁶. Alors que les impressionnistes tentent de saisir une réalité fugitive, Mallarmé y voit un songe permanent. Et cette « Fiction » volontaire, ce processus mobile et interminable de la reconstruction de l'avenir sera pour lui une nouvelle réalité, plus fidèle à l'élan du cœur et applicable à toutes procédures de symbolisation.

Je signalais une réserve, faite à un point de vue d'école par qui ne tiendrait aucun compte de quelques remarques précédentes : elle consiste, si l'on veut, en ceci que, pour parler argot « le tableau n'est pas assez poussé » ou alors qu'il y a entre tous ses éléments, un accord par quoi elle se tient, et possède un charme facile à rompre par une touche ajoutée ? Je pourrais, désireux de me montrer explicite, faire observer que, du reste, cette mesure, appliquée à la valeur d'un tableau, sans étude préalable de la dose d'impression qu'il comporte, devrait, logiquement, atteindre l'excès dans le fini comme dans le lâché : tandis que, par une inconséquence singulière, on ne voit jamais l'humeur des juges sévir contre une toile, insignifiante et à la fois minutieuse jusqu'à l'effroi.²⁷⁷

À travers le débat sur le style de l'impressionnisme, on constate que l'attitude mitigée de Mallarmé vis-à-vis de la « démocratie » et de l'« aristocratie » n'est pas une indétermination défaillante, mais au fond la recherche pour un régime conciliant, plus adéquate et raisonnable. D'une part, il lutte contre les normes figées et despotiques et cherche un jury plus neutre et bienveillant, limitant son pouvoir dictatorial afin qu'il s'arrête de « me[nous] dict[er] au besoin mes[nos] appréciations », laissant s'épanouir par conséquent toutes sortes de « talents notoires de l'époque » ; d'autre part, il reconnaît la nécessité d'un guide fiable et juste, afin de piloter « le public, manquant de toute base pour asseoir sa conviction »²⁷⁸.

Dans un autre article consacré à Manet, « Les Impressionnistes et Édouard Manet », publié en 1876, Mallarmé va prendre l'impressionnisme comme le contre-pied du réalisme, et le qualifie comme « une de ces crises inattendues qui surviennent en art »²⁷⁹.

La crise ici n'est pas employée au sens péjoratif du terme, car les dessins impressionnistes sont munis d'« une qualité spéciale dépassant le simple réalisme »²⁸⁰. La crise est décrite par Manet comme nager dans un abyme inconnu, où l'on y plonge sans connaître par avance comment s'en sortir. On doit s'y perdre, vagabonder, se démener, avant de trouver un cheminement original, « une création nouvelle de l'esprit ». L'intérêt de la crise consiste à

²⁷⁶*Ibid.*, p. 412

²⁷⁷*Ibid.*, p. 413.

²⁷⁸*Ibid.*, p. 412-413.

²⁷⁹*Ibid.*, p. 447.

²⁸⁰*Ibid.*

sortir de ces normes conventionnelles, à ne pas « peindre un paysage et un portrait avec les mêmes procédés », à ne pas retracer « le même savoir », à ne pas répéter « la même manière ». La crise est donc non seulement une mort, mais aussi une nouvelle naissance. Manet, le leader dans ce nouveau courant qui cherche à dépasser le réalisme, s'efforce de donner une nouvelle définition de l'art et comprendre « quelles neuves destinées l'attendent ».

Manet, quand il rejette les soucis de l'art et bavarde avec un ami parmi les lumières de son atelier, s'exprime avec brio. C'est alors qu'il expose ce qu'il entend par peinture, quelles neuves destinées l'attendent encore ; ce qu'elle est, et par quel irrépressible instinct il peint, et peint comme il fait. Chaque fois qu'il commence un tableau, dit-il, il y plonge la tête la première à la manière de celui qui sait que la plus sûre façon d'apprendre à nager, si dangereuse qu'elle paraisse, est de se jeter à l'eau. Un de ces aphorismes habituels est ainsi qu'on ne devrait jamais peindre un paysage et un portrait avec les mêmes procédés, le même savoir, ou la même manière, ni même, plus étonnant encore, deux paysages ou deux portraits. Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécutions qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif.²⁸¹

Il s'agit ainsi d'oublier « toute habilité apprise » et de « faire abstraction de la mémoire », comme si l'on l'observait pour la toute première fois, atteignant ainsi enfin à une « abstraction impersonnelle »²⁸². L'oubli est donc sollicité, tout comme la remémoration, et on verra que l'abstraction impersonnelle devient un processus essentiel pour toute symbolisation chez Mallarmé, dans la peinture, dans la littérature tout comme dans le domaine social et économique.

Il voit ensuite dans les tentatives de Manet, une semblable inspiration du passé et de l'étranger (« c'est vers l'étranger et vers le passé qu'il se tourna pour des conseils d'amis susceptibles de remédier aux maux d son pays et de son temps. »²⁸³) – « Vélasquez et les peintres de l'école flamande », « la merveilleuse atmosphère qui enveloppe les compositions du grand Espagnol », « les tons brillants qui éclatent sur les toiles de ses pairs du Nord » – tout comme pour les bronzes français dans l'exposition de Londres. Mallarmé commence à théoriser sa vision temporelle en déclarant que « la Littérature s'écarte souvent de ses voies habituelles pour retrouver les aspirations d'une époque ancienne »²⁸⁴.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 447-448.

²⁸² *Ibid.*, p. 448.

²⁸³ *Ibid.*, p. 449.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 450.

C'est précisément ce passé qui permet ensuite d'emmener l'œuvre de Manet – le « paradoxe d'aujourd'hui » (« the paradox of to-day ») – à la « vérité » de demain (« truism of tomorrow »)²⁸⁵. Comme par hasard, l'article publié en anglais illustre une traduction parfaite de la vision temporelle de Mallarmé. On retrouve l'emploi archaïste « to-day » et « tomorrow »²⁸⁶, qui éloigne le « day » et le « morrow » par l'insertion de la préposition « to » : on s'approche du jour et du lendemain sans jamais pouvoir l'atteindre. L'œuvre demeure ainsi dans un constant avant-accomplissement, avant que le modèle s'institutionnalise.

Quant aux critiques qui disent que « tous ces procédés ont été plus ou moins employés dans le passé »²⁸⁷, Mallarmé réplique qu'ils ne sont jamais « poussé[s] si loin »²⁸⁸ – à « recouper les toiles de façon à produire une illusion »²⁸⁹ –, et que « la réunion pour la première fois de tous ces procédés relatifs en vue d'une fin »²⁹⁰ représente un vrai bouleversement. L'originalité « authentique », qui consiste en une invention totale, est peut-être introuvable maintenant, mais on peut quand même trouver une créativité véritable en poussant toutes ces techniques à « leurs extrêmes limites »²⁹¹, et créer par contre un effet inédit.

De même, on assiste également au « mystère » que Mallarmé a tant cherché dans les premiers tableaux de Manet, « captivants et repoussants à la fois », comme « une chose longtemps cachée, et subitement révélée »²⁹². Plus tard, ce « mystère » est illustré davantage dans ses tableaux par le jeu d'une « atmosphère lumineuse et transparente » : le jeu de lumière métamorphose des objets représentés en les enveloppant ; leurs contours « tremblent, se fondent, et s'évaporent », de telle manière qu'il devient inséparable avec les objets et s'incorpore dans ces derniers²⁹³. Le poète va parler d'une « lutte avec les formes, les vêtements, le feuillage », d'un estompage de la « couleur » à l'« air », d'une transformation de la « surface » à l'« espace », de deux dimensions à trois dimensions²⁹⁴. Autrement dit, Mallarmé cherche à estomper les frontières et les limites de formes précises et physiques, afin de voir une représentation plus complète et plus psychologique.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 452.

²⁸⁶ L'emploi de « To-morrow » continue jusqu'au début du XX^e siècle. *Tomorrow | Origin and meaning of tomorrow by Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/word/tomorrow>, consulté le 23 octobre 2019.

²⁸⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 458.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 459

²⁹¹ *Ibid.*, p. 458-459.

²⁹² *Ibid.*, p. 451.

²⁹³ *Ibid.*, p. 455.

²⁹⁴ *Ibid.*

Maintenant, l'« air règne, suprême et vrai »: « suprême » parce qu'il donne aux objets peints une allure sainte et « vrai » puisque cet ajout révèle leur « véritable aspect », aspect qui contient un espace plus imaginatif, où le sujet pensant et l'objet dans sa représentation artistique dialoguent²⁹⁵.

Ainsi apparaît la « sorcellerie de l'art » qui rend une « vie enchantée »²⁹⁶. Le « plein air », ce don de la nature permet à l'artiste de ne plus réduire la vie à une forme morte et limitée par sa propre nature, comme dans le courant du réalisme, mais de compléter et enchanter celle-ci en ajoutant un regard rêveur du sujet, attribué merveilleusement par le flou créé par l'« air » et la « lumière », un apparent vide mais riche de connotation et qui est fusionné avec les objets présents²⁹⁷. Ainsi, l'aspect songeur de l'objet, changeant et splendide, est illustré concrètement : l'impressionnisme transforme l'invisible en une « perpétuelle métamorphose » visible et théorise par ses pratiques ce processus de l'abstraction²⁹⁸.

L'espace imaginatif est par nature créatif et peut varier selon son admirateur, il garantit ainsi un lien avec le sujet pensant, mais grâce à ce vide, il offre d'infinis fantasmes et assure, par cette variété de possibilités d'interprétation, une parfaite impersonnalité (« une vie ni personnelle ni sensible »). Telle est la « quête de la vérité »²⁹⁹, complète et ontologique dans ses aspects disparates et phénoménologiques : de l'« air » autour de l'objet, on atteint l'« air » de l'objet ; de l'objet limité par son contour, on rejoint l'objet qui vit et qui se fond avec son espace.

Grâce à la conservation de cet « air » songeur, les impressionnistes font partie des « maîtres survivants de cette époque », qui suivent encore « la tradition romantique de la première moitié du siècle »³⁰⁰. Ils sont dans la transition entre l'artiste du passé, « voué à l'imagination et au rêve » et l'« énergique ouvrier moderne », qui cultive également la forme avec passion³⁰¹.

L'image de l'artiste-ouvrier apparaissant de nouveau, on assiste à la liaison évidente entre l'« art » et l'« industrie » cette fois-ci : l'artiste s'enracine dans le passé, dans la tradition romantique qui laisse travailler purement l'imagination à son apogée et ensorcèle les spectateurs avec le « mystère » rêveur, pendant que l'« ouvrier » du temps moderne n'hésite pas à « simplifier » et retravailler la tradition avec audace, la recomposant dans un concept esthétique d'aujourd'hui, et multipliant les œuvres dans une infinité.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 455.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 456.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 467.

³⁰¹ *Ibid.*

Ensuite, le poète va étendre le champ de la corrélation entre l'art et l'industrie, et parler du parallèle entre l'art et la politique. Avec la « démocratie », le peuple jusque-là ignorant de la vie politique en devient maintenant le participant principal. Ce n'est, selon Mallarmé, plus une possibilité envisageable mais déjà « un fait social » réel. Il a plutôt une haute estimation de cette mutation historique : la participation d'un peuple dans la vie politique « honorera l'ensemble de la fin du XIX^e siècle ». Dans le domaine de l'art, on retrouve un bouleversement semblable : avec le même esprit « démocratique », le public, qui a de la « rare prescience », a maintenant le droit de juger par rapport à sa propre préférence, et de décider la nouvelle tendance esthétique en restant « Intransigeant » avec son choix :

La participation d'un peuple jusqu'ici ignoré à la vie politique en France est un fait social qui honorera l'ensemble de la fin du XIX^e siècle. Un parallèle se découvre dans le domaine de l'art, où la voie a été préparée par une évolution que le public avec une rare prescience caractérisa, dès sa prime apparition, du terme d'Intransigeant, ce qui, en langage politique, signifie radical et démocratique.³⁰²

Mais comment entendre cette « Intransigeance » (en majuscule) du public ? Est-elle une inflexibilité opiniâtre et peu prévoyante ou bien un soutien ferme pour cette innovation esthétique ? Mallarmé va de nouveau montrer cette ambiguïté vis-à-vis de la « démocratie », exposée déjà autrefois dans le premier article consacré à Manet.

Auparavant, sous le règne de l'« aristocratie » mallarméenne, les « nobles visionnaires des autres temps » étaient les rois et les dieux dans l'âge rêveur de l'humanité, gouvernant et pilotant la « multitude ignorante »³⁰³. Leur travail est précisément de rendre les symboles écrits plus près des choses qu'on contemple (les « choses matérielles vues » « wordly things ») par les « yeux surnaturels » (« unwordly eyes »), qui enregistrent de manière symbolique plus que de manière photographique (« non les représentations réelles des vrais objets »)³⁰⁴. Effectivement, au lieu de continuer de parler de la peinture, Mallarmé parle ici des mots, ou plus précisément de la littérature.

Par ces figures visionnaires « solitaires » (« recluses »), Mallarmé cherche à dépasser le réalisme dans une ressemblance de la forme même de l'objet : il veut désormais prendre compte de l'état de conscience, qui constitue une réalité subjective. Remarquons que « recluse » est un terme anglais issu de l'ancien français, signifie précisément « se taire ». Ce silence, tout comme l'« air » et la « lumière » représentant l'espace vide derrière les objets peints, entre en rapport

³⁰²*Ibid.*

³⁰³*Ibid.*, p. 467.

³⁰⁴*Ibid.*

avec les « wordly things » – les simples « words », les traits de tableaux, les symboles ou les formes en général –, complète ceux-ci en y ajoutant un espace suggestif et méditatif. Dès lors, ce qui est visible et ce qui est non-visible communiquent et reposent l'un sur l'autre.

Aujourd'hui (« To day »)³⁰⁵, c'est la « multitude », avec la « rare présence », qui demande de voir par leurs « propres yeux ». Démuni de la prévoyance céleste, on aura peut-être un « art moderne » (« latter-day art »), un art du futur proche, « moins glorieux, moins intense et moins riche »³⁰⁶. Pourtant, ce n'est pas forcément un choix maléfique et absurde : on est compensé en « vérité », « simplicité » et « charme natif »³⁰⁷. Autrement dit, la « démocratie » tue l'espace imaginaire que créent les anciens prophètes, mais elle révèle pourtant une partie de « vérité », car elle révèle un choix sincère, instinctif et inconscient. On ne vise dès lors plus à un idéal mythique et fictif, mais à une « vérité » plus accessible et humaine dans un futur proche (« to-day »).

En confiant le choix directement à la « foule », l'arrivée de la « démocratie » annonce l'épanouissement du désir naturel et profond. Le poète déclare ensuite qu'on arrive enfin « à cette heure critique pour la race humaine où la nature désire travailler pour elle-même »³⁰⁸. La « nature » indiquée ici, sensible et intuitive, désigne sans doute la nature humaine. La « démocratie » mallarméenne est profondément liée à la « nature » humaine, dans la mesure où elle promet un choix instinctif et immédiat de l'être.

3) *De la « nature » à la « surnature »*

Comme le remarque Bertrand Marchal, un des profonds bouleversements idéologiques du XIX^e siècle consiste en la transition d'une religion institutionnelle à une « religion personnelle », qui se fonde sur « la pérennité d'un sentiment religieux inhérent à la nature humaine ».³⁰⁹ Hegel, en désignant Dieu comme L'Esprit absolu, transfigure la divinité chrétienne en un développement ultime de l'Esprit ; Marx, avec son matérialisme, tente de

³⁰⁵Ici, « To-day », aujourd'hui, n'est pas employé dans le sens français « le jour où l'on est » (étymologie : *au jour d'hui* ; *HUI*, qui signifie le jour présent), mais un futur proche « to the day arrive » comme l'indique l'étymologie anglaise *today*.

³⁰⁶*Ibid.*, p. 467.

³⁰⁷*Ibid.*, p. 468. Soulignons par nous.

³⁰⁸*Ibid.*

³⁰⁹Voir MARCHAL Bertrand, *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie*, Anrt., Lille, s.n., 1988., p. 13.

ramener l'homme de son monde religieux et sibyllin – ce qu'il nommera le monde dédoublé du monde réel, l'« objet de représentation » – à un monde terrestre et social, avec son État, hiérarchie et régime économique. Le changement radical est arrivé avec la psychologie : Hartmann va considérer Dieu comme l'équivalent de l'inconscience absolue, qui est, selon lui, la cause et la perfection de toutes les consciences individuelles. À la fin du siècle, l'expression « Dieu est mort » est rentrée dans l'ordre commun. Avec la découverte des mythologies et des religions des autres pays, la divinité est au fur et à mesure considérée comme une invention de l'homme, et est remplacée vers la fin du siècle par l'inconscient humain que théoriserait Freud.³¹⁰

Mallarmé participe grandement à ce changement. Le « mystère » qui enveloppe « toute chose sacrée », dont la religion, est tout d'abord attaché à l'art, devenant les arcanes laïques³¹¹ ; puis dans ses moments de crise, il ne va pas hésiter à mettre « Dieu et notre âme » sur le même plan, tout en les désignant comme des inventions artificielles ; enfin, ici, le poète va attribuer la source principale de ce « mystère » directement à la nature humaine. On y reviendra dans la partie qui suit.

L'épanouissement de la « nature » humaine est encouragé et devient le nouveau critère pour être parmi les « hommes nouveaux et impersonnels » : on revient à ces « unwordly eye » ; on oublie toutes les normes que l'éducation impose ; on « laiss[e] les mains et les yeux agir à leur guise » ; on laisse réagir la « nature » elle-même pour enfin qu'elle « se révèle » elle-même³¹². L'homme impersonnel est l'incarnation parfaite de cette « nature ». Bien plus, cette « nature » impersonnelle est renouvelée par chaque époque et chaque civilisation. Comme le dit Mallarmé, les hommes impersonnels sont « en communication directe avec le sentiment de leur temps »³¹³.

Il s'agit dès lors d'exprimer les intuitions, de les exposer de manière « calme, nue, et habituelle », comme si *l'expression et l'existence* ne devenaient qu'un ; et cela non pas pour son propre plaisir mais pour un avenir, que les gens de « demain » puissent mieux suivre. Cet avenir souhaité est basé sur une superposition exacte entre l'individu et le « suffrage universel », comme si l'ultime « suffrage universel » était une fusion parfaite entre la conscience personnelle, ou plutôt impersonnelle, et la conscience collective de l'époque. Le « suffrage universel » devient une abstraction par excellence pour synthétiser et exposer la nature humaine, qui s'avère des « Aspects » divers chez les différents individus ; par le suffrage, elle se révèle

³¹⁰Voir *Ibid.*, p. 13-16.

³¹¹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 360, « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens »

³¹²*Ibid.*, p. 468.

³¹³*Ibid.*

de manière plus visible, théorisée, et « succinct[e] », de façon que « ces nouveaux venus de demain » peuvent la voir clairement.

Pour le simple Plaisir d'agir ainsi ? Certes non, mais pour se manifester, calme, nue, habituelle, à ces nouveaux venus de demain, dont chacun consentira à être une unité anonyme dans le nombre formidable d'un universel suffrage, et pour mettre en leur pouvoir un moyen plus nouveau et plus succinct de l'observer.³¹⁴

On ne va pas retracer le débat si Mallarmé est réellement un lecteur de Hegel³¹⁵, mais on ne tarde pas à voir des liens entre les théories de ces deux grands hommes : ils cherchent tous deux à trouver dans les consciences des individus la Conscience du monde. Chez Mallarmé, la dernière s'assimile davantage à l'inconscient collectif que théoriserait plus tard Jung³¹⁶, insistant sur le caractère naturel et instinctif. Les hommes nouveaux et impersonnels pourront désormais *être en communion avec le sentiment de leur temps, suivre leur voix intérieure et agir instinctivement*. L'analogie parfaite de l'art, de l'âme humaine et de la société est dorénavant rétablie : L'homme se découvre dans un état idéal lorsqu'il s'épanouit dans la contemplation d'une représentation artistique qui fait écho à son élan, tout comme lorsqu'il se retrouve dans une société dont le fonctionnement politique lui permet d'agir et de s'exprimer spontanément et librement.

Il s'agit maintenant de prendre toutes les intelligences humaines avec la mienne, de les dépouiller toutes également de cette forme de l'individualité qui nous paraît essentielle ; mais qui ne l'est point, qui n'est qu'une forme, et défaire de toutes ces intelligences une seule intelligence, et de cette intelligence le principe de l'univers. [...] La donnée fondamentale de Hegel, c'est l'homme cessant de vivre comme homme individuel pour sentir le monde vivre en lui.³¹⁷

Chez Mallarmé, la nouveauté et la concision (« un moyen plus nouveau et plus succinct de l'observer »), tout comme la « simplification » impressionniste de Manet, sont étroitement reliées à la fonction même du symbole : un petit « vote » ou un billet d'achat *synthétise* ainsi tout avis esthétique. Par le calcul du « nombre formidable », on révèle délibérément une

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Voir CAMPION Pierre, *Mallarmé, Poésie et philosophie*, PUF, 1994, p. 10, « Guy Michaud pense pouvoir reconnaître ici l'influence de Hegel, que Mallarmé aurait découvert par son ami Lefébure. À vrai dire, quand on lit de près les lettres si importantes de ces années décisives, on ne trouve pas de fait qui atteste objectivement cette influence. ».

³¹⁶ JUNG Carl Gustav, *L'Énergétique psychique*, Georg., Genève, 1973., p. 99, « les instincts et les archétypes constituent l'ensemble de l'inconscient collectif. Je l'appelle "collectif" parce que, au contraire de l'inconscient personnel, il n'est pas fait de contenus individuels plus ou moins uniques ne se reproduisant pas, mais de contenus qui sont universels et qui apparaissent régulièrement. »

³¹⁷ Sherer, « Hegel et l'Hégélianisme », *art cit.*

tendance de son époque, qu'elle soit sociale ou esthétique. L'abstraction est d'autant plus forte avec les chiffres. La généralisation de la représentation de telle sorte est sans doute une des plus grandes nouveautés du siècle.

En effet, l'art, et surtout l'écriture, est pour Mallarmé intimement associé à l'esprit d'une époque, d'un peuple, car « le parler de tous les états sociaux est fixé par l'écriture »³¹⁸. Dans *Les Mots anglais*, publiés en 1877, Mallarmé va annoncer que la littérature résume non seulement « les traités abstraits de la politique », mais aussi ceux « de la religion », car dans le « parler », on retrouve une transcription fidèle des « mœurs intimes et publiques », et, dans la « poésie », on découvre « tous les *desiderata* qu'implique l'idiome »³¹⁹. Et qu'est-ce que l'Anglais ? « L'Anglais est un idiome composite »³²⁰, répond le poète. Tous les désirs sont ainsi gravés dans le langage, comme un inconscient qu'on oublie et refoule mais apparaît à tous moments où l'on réfléchit, car il est l'appui même dans toutes réflexions.

Ainsi, l'interprétation de l'« universel suffrage » a évolué : il n'est plus un simple effacement de l'hétérogénéité des hommes, mais un moyen de laisser respirer profondément le cœur humain. En d'autres termes, ce à quoi Mallarmé adhère ici est le lien direct avec le public que permet le « suffrage universel » ; il conteste plutôt son côté égalisateur et autoritaire. Malgré le cadre d'une sélection officielle et protocolaire, le « suffrage universel » permet de soustraire des jugements subjectifs et arbitraires, et de laisser exposer tous les goûts intuitifs et impulsifs d'une période ; l'impersonnalité qu'il garde en lui se réconcilie par conséquent avec l'abstraction des votes (« nombre formidable ») ainsi qu'avec la complexité de l'âme humaine.

Régie par une telle conscience impersonnelle, « l'art représentatif d'une période » ne pourrait pas « s'isoler de la politique et de l'Industrie également caractéristiques ». Le lien entre l'art, la politique et l'économie est assuré par leur origine, à savoir un esprit représentatif du temps moderne, qui retrouve sa racine dans la nature humaine. Avec l'insistance nouvelle sur le temps et le pays (« une période » « une phase générale de l'art » et « particulièrement manifestée en France »), Mallarmé rend la « nature » humaine non comme une chose figée ou normative mais il la présente fluctuante et vivante, elle qui varie selon l'époque et la civilisation – il nommera tous ces fragments les « Aspect[s] » de l'« Idée » humaine³²¹.

Telle, à ceux qui peuvent voir en cela l'art représentatif d'une période qui ne peut s'isoler de la politique et de l'industrie également caractéristiques, doit sembler la signification de

³¹⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 1094.

³¹⁹*Ibid.*

³²⁰*Ibid.*, p. 1093.

³²¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 469.

la manière de peindre que nous avons examinée ici, et qui, bien que marquant une phase générale de l'art, s'est particulièrement manifestée en France.³²²

Mallarmé conclut sa théorie en désignant « l'apparition des Impressionnistes » comme une « crise présente » pour les « véritables principes de la peinture »³²³. Selon lui, cette crise n'est pas isolée, unique ou exceptionnelle : elle est une de ces crises récurrentes, qui ont lieu dans toutes sortes de domaines dans des « époques d'extrême civilisation », tout comme ce que rencontrent les lettres, l'économie et la politique. Les crises sont même une nécessité ; leur apparition devient une fatalité à chaque fois où la pensée et l'art touchent presque à leur extrême limite. Maintenant, la pensée doit indispensablement retracer leur piste pour retrouver leur « source idéale » ; c'est la raison pour laquelle le préraphaélisme anglais revient à sa simplicité primitive dans l'âge médiéval. Et le but extrême de Manet est de se débarrasser radicalement de l'autorité dogmatique, et de rejoindre la cause initiale, qui est la « nature ».

Dans les époques d'extrême civilisation, où le développement de l'art et de la pensée a presque atteint ses dernières limites, il s'ensuit nécessairement que l'art et la pensée sont obligés de revenir sur leurs pas, et de retourner à leur source idéale, qui ne coïncide jamais avec le commencement réel. Le but (non proclamé avec l'autorité des dogmes, mais non moins clair) que se proposent Manet et ses disciples est que la peinture doit être retremée dans son principe, et dans sa relation à la nature.³²⁴

Mallarmé précise que le mot « nature » qu'il emploie ici n'est pas au sens classique du terme, à savoir un paysage mort et neutre. Au lieu d'une imitation précise de la « nature quotidienne », le poète privilège la représentation d'une impression ou d'un « souvenir » personnel, ou mieux encore, une *recréation de la nature*. En effet, l'intérêt de l'impressionnisme est non sa réalisation matérielle (« la portion matérielle qui existe déjà »), mais « le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche », permettant ainsi de mieux satisfaire l'« instinct artistique de création ».

Mais, si ce n'est pour décorer les plafonds de salons et de palais d'une foule de types idéalisés en de magnifiques raccourcis, quel peut être le but d'un peintre devant la nature quotidienne ? L'imiter ? Alors tous ses efforts ne peuvent égaler l'original et son inestimable avantage de vie et d'espace. – « Ah, non ! ce beau visage, ce vert paysage veilleront et se faneront, mais je les aurai toujours, aussi vrais que nature, beaux comme le souvenir, et impérissablement miens ; ou le mieux pour satisfaire mon instinct artistique de création, celui que je préserve à travers le pouvoir de l'impressionnisme, n'est pas la portion

³²²*Ibid.*, p. 468.

³²³*Ibid.* Souligné par nous.

³²⁴*Ibid.*, p. 469.

matérielle qui existe déjà, supérieure à toute représentation simple qu'on peut en faire, mais le plaisir d'avoir recréé la nature touche par touche. Je laisse la solidité massive et tangible à l'art qui la représente le mieux, la sculpture. Je me contente de réfléchir au clair et durable miroir de la peinture ce qui vit perpétuellement et cependant meurt à chaque instant, qui existe seulement par la volonté de l'Idée, mais qui constitue dans mon domaine le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect.³²⁵

On retrouve dans la création une fantaisie instinctive et un lien intime avec le sujet-créateur. Ainsi, *l'objet présent n'est plus à l'extérieur du sujet ; le souvenir et la récréation* de celui-ci à partir d'une abstraction impersonnelle réalisée par l'artiste contribue à une fusion de l'objet avec le sujet, du tangible avec l'intangible, de la « réalité » avec les « rêves »³²⁶, de ce qui « vit perpétuellement » avec ce qui « meurt à chaque instant », formant finalement une notion cruciale de la philosophie mallarméenne, l'« Idée ».

L'« Idée », tant évoquée par Mallarmé, constitue pour lui le seul mérite authentique et certain de la « nature » – elle représente un « Aspect » de celle-ci (« le seul mérite authentique et certain de la nature – l'Aspect »). La « nature » mallarméenne, qui se révèle à travers un estompement entre la subjectivité et l'objet, provoque un inévitable hermétisme, un « mystère », car la « nature » humaine représentée est ambiguë et incomplète – elle pourrait évoluer d'une représentation à l'autre, et varier selon la culture et l'époque. Ainsi, la « nature » qu'on entrevoit dans une œuvre artistique ne pourrait être qu'un « Aspect » de celle-ci.

Les « Aspects » se renouvellent en puisant dans différentes inspirations anciennes, composant ainsi la vision de l'art propre à Mallarmé : un art qui peut donner une vision distinguée et vivace, réveillée dans sa continuelle perfection.

C'est à travers elle, que, rudement jeté à la fin d'une époque de rêves en face de la réalité, je n'en ai pris que ce qui appartient en propre à mon art, une originale et exacte perception qui distingue pour elle-même les choses qu'elle perçoit avec le regard ferme d'une vision rendue à sa plus simple perfection.³²⁷

Ainsi la « nature » recréée est pour Mallarmé une « nature » *authentique* : elle représente l'objet non comme il est dans le monde matériel mais dans l'« Idée » même, et plus précisément, dans la perception d'un être impersonnel mais rêveur. Ce que le poète tente de chercher derrière la théorie des impressionnistes et du « suffrage universel », est au fond un mode de

³²⁵ *Ibid.*, p. 469-470.

³²⁶ *Ibid.*, p. 470.

³²⁷ *Ibid.*

représentation idéale – son art à lui reflète à la fois l'inconscient collectif et la faculté inventive de l'homme.

Le rôle de l'artiste est ainsi double. D'une part, il doit rester inventif et dépasse ainsi la barrière cognitive que la « foule » parfois se met tout seul. La volonté de surpasser la « démocratie » reste constante. On retrouve de nouveau l'allégorie de trompe-l'œil qui dépasse « les plafonds de salons et de palais », que l'on a déjà vu dans le premier article en honneur de Manet³²⁸). Ici, une « foule de types idéalisés en de magnifiques raccourcis » avec les magnifiques fausses perspectives décore « les plafonds de salons et de palais » ; l'illusion optique sur les plafonds fait apparemment allusions au même dépassement de la limite de la « foule ».

La perspective s'illustre également avec la métaphore de « toile », qui se trouve en haut du plafond :

Cette toile, qui sépare du mystère, a, selon de l'impudence, prématurément cédé — admis, en avance sur l'instant réglementaire, la cécité commune à surprendre le geste effarouché de comparses des ténèbres — exposé, dans une violation comme fortuite, pour multiplier l'angoisse, cela même qui paraissait devoir rester caché, tel que *cela* se lie par-derrière et effectivement à l'invisible : chacun scrute et dérange, parmi l'éclair, la cuisine du forfait, sans le chaudron futur aux ingrédients pires que des recommandations et un brusque au revoir.³²⁹

Il sépare l'espace commun de l'espace au-delà, une profondeur créée par la perspective de la « toile » représentant le « mystère », dont l'appréhension présuppose toujours un suspens, visant sur un avenir « en avance sur l'instant réglementaire ». Le mystère est plongé dans les ténèbres, impénétrables et opaques, dont la « cécité commune » effarouche et angoisse l'homme qui le contemple, mais le soudain « éclair », aussi éphémère qu'il soit, illumine l'homme et lui permet de faire une alchimie. C'est précisément grâce à cette alchimie, que l'on a l'accès à l'espace illusoire de la toile³³⁰.

Mallarmé caresse cette métaphore pour sa magie du rehaussement visuel par un effet virtuel, fantasma de la « foule ». Mais d'autre part, l'artiste a aussi un autre objectif, qui est de se retrouver avec la « foule » – car c'est dans l'homme de son temps et de son pays, qu'il découvre

³²⁸*Ibid.*, p. 411.

³²⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 480.

³³⁰La métaphore de « toiles d'araignées » revient régulièrement dans les écrits de Mallarmé, notamment le « Frisson d'hiver » (1867), où Mallarmé souligne la création de cet espace illusoire, nécessaire davantage à ce caractère de « la grâce des choses fanées ». Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 85-86.

la « nature », et la synthétise « touche par touche »³³¹ par ses propres expressions. Telle est la seule recreation possible de l'artiste aux temps modernes.

En d'autres termes, ce qu'il apprécie dans le « suffrage universel » est proprement cette liberté confiée à la « foule » même, et par leur choix, le lien entre la forme créée et l'âme humaine est renoué. On laisse paraître divers goûts instinctifs et abolit ainsi les normes anciennes et stériles. La forme créée n'est plus une abstraction morte et pâle, mais humaine et splendide, possédant une interprétation infiniment variable. À la place d'un « culte de la Forme », on revient à sa source, à son représenté. L'esprit démocratique rend non seulement l'art plus accessible, mais aussi plus humain.

L'objectif de l'artiste est ainsi double : il s'agit à la fois de s'imprégner totalement dans l'esprit de l'époque, à savoir une « démocratie » dans le domaine de l'art, du politique et de l'économie, qui renoue l'art avec sa source première, la « nature » de l'homme, et en même temps de rester « aristocrate » afin d'éviter la vulgarisation, de garder cette volonté de se dépasser, et de tirer la « foule » vers le haut, vers un rêve supérieur.

De l'intérêt que le poète montre vis-à-vis de la démarche démocratique dans le soutien à son ami Manet, à l'association de la « démocratie » et l'« aristocratie », Mallarmé vit en effet un passage délibéré de la « nature » à la « surnature », notamment avant et après la crise.

La « nature » est tout d'abord cet espace vert, qui occupe une place primordiale dans ses poésies. Depuis 1874, malgré ses difficultés pécuniaires, le poète loue une maison située à Valvins, en face de la Seine et près de la forêt de la Fontainebleau, qu'il voit comme un lieu de retrait et de repos, où il fait ses « Fugues », « aussitôt que pris de trop de fatigue d'esprit, sur le bord de la Seine et de la forêt de Fontainebleau »³³² : le « Poète ouvrier » se retire de la ville, se dévêt de ses haillons d'« ouvrier » et s'y ressourcement spirituellement en tant que « Poète » pur. La « nature » est également représentée dans tous les poèmes bucoliques que Mallarmé peint en revenant dans le paradis perdu, où se révèlent souvent les désirs les plus profonds.

De la théorie de *l'analogie de l'être*, dont Mallarmé pourrait potentiellement tirer de Poe comme toute une tradition littéraire et philosophique, de Cicéron au thomisme, de Fourier à Baudelaire³³³, il transforme d'une part, la « nature » réelle et extérieure en « nature » humaine

³³¹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p.469.

³³²Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 787.

³³³Empruntant aux stoïciens Panétios et Posidonios, Cicéron préconise une loi naturelle valable pour tous les hommes et en analogie avec l'ordre même du cosmos. Selon le stoïcisme, la nature ordonnée (cosmos) n'est qu'un miroitement de la Raison. On pourrait également trouver cet esprit analogique dans la médecine ancienne, dont la théorie des humeurs, selon laquelle les vicissitudes de la saison sont profondément reliées aux changements des humeurs intérieures. Dans le thomisme, on suppose que l'apprentissage de Dieu pourrait se réaliser à partir des

et intime. La « nature » se mue en « chose, mûrie, immuable », qui « devien[t] instinctive ; presque antérieure, et non d'hier ». ³³⁴ Dès lors, tout revient à cette « nature » antérieure et inconsciente : « un talent auquel l'instinct accorde un ensemble congénital d'impressions » ³³⁵. Elle est *la cause première et l'origine perdue* ; et le saisissement de cette impulsion profonde passe seulement par toutes les formes visibles et présentes, dont l'une des formes idéales est illustrée par l'art. Comme le déclare Victor Cousin : « Tout est symbolique dans la nature : la forme n'est jamais une forme seule, c'est la forme de quelque chose, c'est la manifestation de l'interne. La beauté est donc l'expression, l'art sera donc la recherche de l'expression... » ³³⁶

D'autre part, la mise en corrélation entre la Poésie, le séjour terrestre et l'univers suppose que *la « nature » inconsciente de l'homme devient un révélateur de « vérité »*. Comme ce qu'apprend Mallarmé avec sa lecture de Descartes, « en premièrement il n'y a point de doute que tout ce que la nature m'enseigne contient quelque vérité » ³³⁷.

La « nature » humaine suppose une « vérité », dont l'apprentissage aide à expliquer le séjour terrestre et l'organisation sociale : la « foudre d'instinct renferme[r], simplement la vie, vierge, en sa synthèse et loin illuminant tout. » ³³⁸ Selon Mallarmé, la « nature » consiste en « une loi naturelle et générale » ³³⁹, qui fait écho au séjour terrestre et s'incarne dans la Beauté idéale à laquelle Mallarmé aspire artistiquement, et qui retrouve dans « l'Univers entier ses phases corrélatives » ³⁴⁰. « Tu vois que j'imite la loi naturelle », dirait Mallarmé en expliquant sa propre « résurrection » lors de son écriture poétique à Théodore Aubanel en 1886 :

Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle. A moi maintenant de l'ouvrir en l'absence de toute impression empruntée et son mystère s'émanera en un fort beau ciel. Il me faut vingt ans, pendant lesquels je vais me cloître en moi, renonçant à toute autre publicité que la lecture à mes amis. Je travaille à tout à la fois, ou plutôt je veux dire que tout est si bien

choses visibles. Quant à Fourier, il suppose une Attraction passionnée, qui se base également sur l'attraction universelle de Newton, comme la théorie de Poe, selon laquelle tout comme l'attraction entre les planètes, chez les êtres existe une attirance forte pour certaines choses ou entre certaines personnes. Quant à Baudelaire, on se rappelle son fameux poème « Correspondance », dans lequel il définit la « Correspondance » comme « une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité ». Comme le constate Foucault, épistémologiquement parlant, le XIX^e siècle ressuscite l'esprit analogique de l'Antiquité et du Moyen Âge.

³³⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 762.

³³⁵*Ibid.*, p. 693.

³³⁶COUSIN Victor, *Cours de philosophie*, Hachette., Paris, s.n., 1836., p. 260-261.

³³⁷DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009., p. 194.

³³⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 659.

³³⁹*Ibid.*, p. 450.

³⁴⁰*Ibid.*, p. 717.

ordonné en moi qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure, et va d'elle-même se caser dans tel livre et tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. — Tu vois que j'imite la loi naturelle.³⁴¹

Une fois atteint un esprit « bien ordonné » en soi, c'est-à-dire avoir enfin « une vue très-une de l'Univers », le poète déclare que « je suis véritablement décomposé », comme si son corps ne tenait plus cette tension mentale. La résurrection, la seule possible, consiste en une transfiguration de cet état, proche d'une transcendance parfaite, en « tel livre et tel poème ». Suite à la négation de cette correspondance tant aspirée, on fait naître au final des signes, dans lesquels on restaure en partie la « vérité » : « toute vérité acquise ne naissent que de la perte d'une impression »³⁴². La dissolution de l'idée et la naissance des signes correspondent donc parfaitement à la loi naturelle selon laquelle « toute naissance est une destruction, et toute vie d'un moment, l'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu »³⁴³. En d'autres termes, si les vicissitudes de la société n'est qu'une illustration de la « loi naturelle », l'écriture illustre parfaitement cette loi dans une représentation littéraire, dans la transcription de l'idée.

À la différence de Descartes, qui peut avoir encore la garantie de cette *nature-révélatrice* chez Dieu³⁴⁴, Mallarmé retrouve cette garantie chez l'homme : « tout homme a un Secret en lui ». Il adhère plus à Whistler, en traduisant ses écrits du « Ten o'clock » : « votre instinct même est proche de la vérité — votre esprit à vous, un guide bien plus sûr, que les insinuant hardiesses d'Apollons à talons lourds. »³⁴⁵ Si avec la mise en parallèle de « Dieu et notre âme », l'estompement de la frontière entre l'esprit humain et Dieu reste encore peu apparent, il devient plus évident lorsque Mallarmé déclare volontairement que l'« on est ce mage appelé Dieu » ; et ce « mage » en l'occurrence est précisément la capacité de créer et de comprendre le « signe ». Par les signes, on délivre un « sens » à l'« humanité » entière.

Ah ! Le signe par excellence ; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu, dont l'honneur est de n'être pas soi, mais jusqu'au dernier qu'il s'agit de résorber, au pur Simple pour se redevenir : d'où ce n'est pas même à la foule d'un jour tout entière, qu'il faut avoir livré le sens de cette lettre absconse (qu'on a tiré elle, après tout, de

³⁴¹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 701.

³⁴²*Ibid.*, p. 716.

³⁴³Selon le poète, la représentation totale de l'esprit, divin ou humain, suppose une mort de tout représentant matériel et terrestre, car leur finitude et leurs vicissitudes les contraignent dans leur tentative de représenter l'esprit infini et atemporel. Inversement, la naissance de toute création matérielle et visible, qui consiste à ressusciter en partie cet esprit fuyant et impénétrable, présume une disparition de cet état idéal où l'homme est en parfaite correspondance avec le « Mystère ».

³⁴⁴Puisque la définition cartésienne de la nature humaine consiste en « un assemblage ou une complexion de toutes les choses que Dieu m'a données », voir R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, p. 198.

³⁴⁵Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 849.

ce qu'elle meurt et ignore) mais à l'humanité. Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art, et l'on reste un filou. L'Art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations.³⁴⁶

Dès lors, l'homme est essentiel dans la représentation de la « nature » : plus que ses facultés physiques, la « nature » est également révélée dans sa capacité d'imaginer et de représenter la loi naturelle. Cette « magie » artificielle, qui va au-delà de la nature, fait désormais également partie de celle-ci.

En effet, « la fusion de l'art et de l'industrie » révèle une évolution importante dans la compréhension mallarméenne de la « nature ». Dans un monde, où l'homme de la ville doit prendre le train, traversant la verdure de Valvins « à toute vapeur », « pour arriver autre part », on doit avouer amèrement l'« insuffisance » de la « nature » et l'impossibilité de la restauration totale de cette « nature » vierge et édénique. Mais à la différence du « paradis artificiel » de Baudelaire, dans le dictionnaire de Mallarmé, l'artifice est non seulement une création industrielle ou artistique mais également *l'invention d'un esprit idéologique de son époque*.

Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous. Un sourire ! Mais il circule déjà, à peine formé, dans les salles aux lourdes portières, attendu, détesté, béni, remercié, jaloué ; extasiant, crispant ou apaisant les âmes ; et c'est en vain que l'éventail, qui crut d'abord le cacher, éperdu maintenant, tente de le ressaisir ou de dissiper son vol. Pardon ! L'épanouissement de vos deux lèvres, j'en noterai la grâce, à laquelle d'autres lèvres, suivant tout bas la lecture de cette chronique, déjà s'essaient. Ainsi les choses, et justement : le monde n'a-t-il pas comme un droit de remise sur la manifestation la plus profonde de nos instincts ? Il provoque, il l'affine. Tout s'apprend sur le vif, même la beauté, et le port de tête, on le tient de quelqu'un, c'est-à-dire de chacun, comme le port d'une robe. Fuir ce monde ? On en est ; pour la nature ? Comme on la traverse à toute vapeur, dans sa réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieux, pour arriver autre part : moderne image de son insuffisance pour nous !³⁴⁷

« Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous », dit Mallarmé dans « La Dernière Mode ». Dans un monde industriel où le factice s'insinue de partout, pare et transforme les habits, les décorations, les livres vendus, « *le port de la tête* » est comme un choix de mode de l'époque et devient l'équivalent du « port d'une robe ». L'artiste est comme cette dame, qui, « seule », « dans son isolement de la Politique », choisit soigneusement sa « toilette » parmi la mode de son époque, la recompose à son gré, et s'adonne entièrement à la

³⁴⁶Mallarmé, *Œuvres complètes*., t. I, p. 785-786.

³⁴⁷*Ibid.*, p. 489.

Beauté, afin de satisfaire ses « besoins de se parer aussi l'âme »³⁴⁸. L'art ne se distingue plus des autres objets factices, ou industriels, et constitue un moyen matériel de représenter « notre âme » tout en suivant une semblable loi de « mode ».

La réconciliation entre l'industrie et l'économie que Mallarmé réalisera après ses crises passe d'abord par cette évolution de vision, à savoir les vicissitudes du « monde », qu'elles soient esthétiques économiques ou politiques, comme un changement de mode. L'âme n'est pas visible que par ses parements, et tous ces revêtements matériels, qui ne sont plus un simple par-dessus, mais qui configure et renouvelle la forme même de l'âme. « Le monde n'a-t-il pas comme un droit de remise sur la manifestation la plus profonde de nos instincts ? Il provoque, il l'affine », déclare ainsi Mallarmé. Le « monde », l'« époque », ainsi que toute artifice qu'on y crée, remet à jour constamment et inéluctablement la notion de « nature », car il en manifeste un « Aspect »³⁴⁹ de « la plus profonde de nos instincts »³⁵⁰.

Dès lors, « l'Art », qui cherche l'immuable (« toujours »), mais « la vie » reste « immédiate, chère et multiple ».

Livres, théâtre et simulacres obtenus avec la couleur ou les marbres : l'Art, toujours, mais la vie, immédiate, chère et multiple, la nôtre avec ses riens sérieux, n'en sera-t-il, dans votre discours, pas question ?³⁵¹

Tous les « livres », le « théâtre », la peinture (« couleur ») ou la sculpture (« marbres »), les genres divers de l'« Art », obtiennent des « simulacres » de cet « Art » en majuscule. La question suprême que le poète pose consiste à faire entrer tous ces simulacres « dans votre discours », dans les « Lettres » idéales qu'il cherche, mais le syntagme interrogatif qui suit tout près – « pas question ? » – rend la réalisation de cet « Art » suprême douteuse.

« La Dernière Mode » est ainsi non seulement un moment où le poète se réconcilie avec le monde de l'emploi pour gagner sa vie, mais aussi un moment où il accepte toutes ces beautés artificielles, les toilettes, les meubles, les bronzeries, les machines et les trains, etc., comme les « riens sérieux ». Ces artefacts témoignent et reflètent la volonté et la faculté de l'homme, les seules qui permettent de faire une création au-delà de la « nature ».

Plus tard, Mallarmé annonce que la fusion entre la « nature » et l'artifice est un état universel et qu'elle gît également dans le langage, qui constitue le reflet parfait de la vie. Dans « Les Mots anglais », Mallarmé prend le « Langage » comme « une des manifestations de la vie » :

³⁴⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 495-496.

³⁴⁹*Ibid.*, p. 469.

³⁵⁰*Ibid.*, p. 499.

³⁵¹*Ibid.*, p. 498.

« Ce qu'est, pour la Philologie : le Langage, une des manifestations de la vie. Procédés de formation, naturel et factice, ou instinctif et savant : n'en est-il pas un, mixte ? »³⁵²

Dans la vision de Mallarmé, les mots sont créés essentiellement par deux éléments, à savoir « les Règles et les Vocables »³⁵³. Les « Vocables » dévoilent des liens anciens révélés par les rapprochements de la prononciation, même si parfois, l'on ne reconnaît plus maintenant avec la modification de l'orthographe. Les exemples sont illustrés par Mallarmé dans la liste des « ALLITÉRATIONS », présentée à l'ordre alphabétique. La signification commune de ces mots qui ont les mêmes vocables illustre les réminiscences de leur corrélation ancienne. Elle est issue d'un processus naturel dans le nuancement des sens : la précision d'un sens demande la dérive d'un mot, qui a souvent une prononciation semblable à son origine. La « Règle » repose sur le « nombre suffisant de fois » qu'un mot ou un usage soit répété : à force de répéter, l'expression devient fixe et une norme s'avère et se stabilise. Autrement dit, si les « Vocables » sont l'enregistrement de la filiation naturelle, qui révèle une évolution spontanée de l'usage des langues, la « Règle » est un artifice que l'homme crée à partir de ses coutumes et ses habitudes, et reste normative et stable.

Mais le mot, anciennement prêté par nous, s'était chez nous perdu ?

Division alors du travail en deux parties. L'une comptant les Changements, à l'Intérieur du mot ou à la Fin, répétés d'une langue à l'autre un nombre suffisant de fois pour qu'il y ait motif à faire une Règle ; l'autre qui aligne les mots, non seulement tombés ici en désuétude tandis qu'ils survivent là, mais dont l'orthographe même se modifia, avec le temps, au point de rendre malaisée une comparaison entre leur double forme contemporaine, ici et là.³⁵⁴

L'artifice n'est plus séparable de la « nature ». Les habits, les décorations et le langage même, constituent tous une Artifice qui définit, modifie et crée l'identité de l'être en même temps, renouvelant sa compréhension du monde, et redéfinit de nouveau sa nature. *L'Art, qui représente l'artifice le plus sublime, dépasse la « nature »* ; il l'embellit tout en y puisant de la force et crée à partir de là des éclats inconnus : « Et puis pourquoi prendre pour éternel modèle de l'Art l'inconsciente nature, et dire “ soyons sales ! ” parce que l'océan écume ? Est-ce assez absurde, la nature a souvent des ardèches, l'Art n'a que des Parthénons. »³⁵⁵ Autrement dit, l'Art glorifie la « nature » et rend une région morne « Ardèche » – en un temple divin. La

³⁵²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 940.

³⁵³*Ibid.*, p. 951, « La philologie qu'on va lire, devra, comme toute philologie, contenir plus tard ces deux choses, les Règles et les Vocables : et de deux volumes traitant chacun leur part dans la double question, en voici un de fait, celui qui concerne les Mots. »

³⁵⁴*Ibid.*, p. 1028.

³⁵⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 656.

composition des affixes, l'« art » et « dèches », résumerait la vie de Mallarmé comme il le dit lui-même amèrement³⁵⁶. L'emploi intentionnel de minuscule et du pluriel des « ardèches » illustre parfaitement la vision de Mallarmé sur une « vie » de petitesse et sa méfiance contre la « multiplication ».

La « nature », qui accorde une sensibilité commune pour comprendre l'art et qui rend l'*être* un trésor inépuisable à découvrir, conduit à un autre problème causé par l'« influence fascinante » de la « masse », à savoir la « Vulgarité ». En empruntant les mots de Whistler, Mallarmé redit sa thèse des « Hérésies artistiques » :

Cette unique corde qui avec tous vibre — cette « touche unique de nature » qui réclame un écho de chacun — qui explique la popularité du « taureau » de Paul Potter — qui excuse le prix de la « Conception » de Murillo — cette unique sympathie tacite qui pénètre l'humanité, est — la Vulgarité !

La Vulgarité — sous l'influence fascinante de qui la « masse » a coudoyé « l'élite » et la sphère exquise de l'Art fourmille de la cohue ivre des médiocrités, dont les meneurs jasant et conseillent, haussent le ton, là où les dieux autrefois chuchottaient [*sic*] pour parler.³⁵⁷

Toutefois, après les crises, l'attitude mallarméenne vis-à-vis de la vulgarisation évolue : bien que le regret de la vulgarisation persiste, elle est maintenant attendue comme un processus inéluctable voire nécessaire après tous les rehaussements et les consécrationes de l'Art.

Tout cela, sûr un peu, l'était sans qu'on insistât ; quand un exemplaire de l'édition primitive, laquelle voulut jusqu'à se faire à Paris, du reste à l'approche du typhon révolutionnaire, abîmée et dispersée, m'advint, après recherches. Le calquer page à page, selon ses format, papier et la typographie de l'autre siècle, soudain je m'y employai en toute piété, parce qu'aussi, et manies d'amateur à part, la lecture m'avait enchanté : pour répartir la trouvaille dans de consécratrices bibliothèques, qui en notifiassent l'existence et des droits à la vulgarisation ensuite.

Quelques années maintenant postérieurement, le cas se trouve de mettre l'œuvre en circulation, avec confiance ; et d'initier à cet ancien don inaperçu d'un étranger filial, pour qu'on accepte, le Public : il fallait, aidant au service avec gré rendu aux Lettres nationales, l'appoint d'une librairie, comme ayant un cachet traditionnel, et prompte à populariser.³⁵⁸

La vulgarisation a son droit d'exister : (« des droits à la vulgarisation ») ; elle est prévisible et naturelle : « comme ayant un cachet traditionnel, et prompte à populariser ». Après une étude minutieuse et véhémement, l'édition primitive est ensuite répartie dans « de consécratrices

³⁵⁶*Ibid.*, p. 662. Mallarmé vivait en Ardèche : « Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie — Art, dèche »

³⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 847.

³⁵⁸*Ibid.*, p. 3.

bibliothèques » et mise en circulation, « avec confiance », « pour qu'on accepte, le Public ». La démocratisation de la littérature devient maintenant une nécessité. Elle est considérée comme une manière de répartir la nature nouvellement acquise grâce à l'art au Public.

L'art se situe « au faite d'une tour », il est comme un oiseau qui s'envole d'abord vers le « firmament » et atterrit au final sur le « souterrain enchanté » (« L'histoire du Calife Vathek commence au faite d'une tour d'où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté »)³⁵⁹. L'atterrissage sous-terrain n'est plus douloureux, mais « enchanté ». La ligne parabolique a sa propre valeur car elle permet d'aller momentanément au-delà de la « nature » qu'on connaît actuellement.

En effet, l'art et son apparition supposent qu'une chose a *lieu* et mais il dépasse la « nature » dans sa capacité de dépasser *le lieu commun*. Qu'il soit le fait de se lancer vers le firmament comme la tour, ou bien le fait de créer une illusion optique sur le plafond du palais³⁶⁰, le dépassement consiste à transgresser le seuil où la « foule » plane afin de le rehausser vers un « mi-lieu », où l'on entrevoit ce que Mallarmé appelle la « surnature » après ses crises. Ce « mi-lieu » se retrouve dans l'éclat d'argent qui enrobe les vieilles bronzeries, dans l'air créé par le contour estompé des tableaux impressionnistes, dans le « Mystère » qui « enveloppe » « toute chose sacrée ».

L'art consiste précisément pour Mallarmé en une des meilleures manières d'atteindre à ce « mi-lieu ». Tout en étant une faculté naturelle, l'art permet de toucher le « mystère », dont la beauté est ressentie par tous – donc profondément liée à la nature humaine –, mais reste encore inconnue et ésotérique – donc « surnaturel ». La métaphore de cet état est illustrée par Mallarmé comme l'homme qui rame désespérément : « Aussi le plus sage serait-il de filer en yole sur la rivière et d'échapper par chaque coup de rame à la hantise de l'arbre de la forêt descendant vers l'eau. »³⁶¹ En ramant dans la hantise de cette illusion, l'homme passe de la « nature » à la « surnature », avance dans son temps, et tous ses efforts traduits par les coups de rame, consiste à illustrer son interprétation du même « mystère ».

« L'Art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations »³⁶². L'« Art » toujours et éternel de Mallarmé est donc le lieu où l'on culte et ranime une « vérité » complète, qui est non seulement *une nature inconsciente*, mais également *un art conscient et lucide* qui

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 411.

³⁶¹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 786.

³⁶² *Ibid.*

cherche à embrasser la « nature » tout en la rehaussant. Des « générations » passent pour tenter d'illustrer un « Aspect » de la « vérité ».

En tant qu'homme, sa « nature » a bien cette faculté de « se pensant [se penser] ». Mallarmé compare volontairement cette « nature » pensante à la « Musique » et à la « Poésie », comme si le corps entier est fait pour ces arts. Par cette faculté spirituelle, il dépasse ce qui l'est actuellement, et s'efforce d'entrevoir et saisir la « surnature » :

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, — qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles. En effet, je ne me rappelle plus aucune de ces idées subites de l'an dernier. — Me sentant un extrême mal au cerveau le jour de Pâques, à force de travailler du seul cerveau (excité par le café, car il ne peut commencer, et, quant à mes nerfs, ils étaient trop fatigués sans doute pour recevoir une impression du dehors) — j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression), — et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon. Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, « Je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s'y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait — se fait. Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très-une de l'Univers ! Autrement, on ne sent d'autre unité que celle de sa vie. Il y a dans un musée de Londres « la valeur d'un homme » : une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon— du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée. Je suis un homme semblable.³⁶³

Le corps humain – toute son existence matérielle – devient la boîte creuse du violon, accompagnant tous ses nerfs, comme les cordes, qui dans leur tension extrême, concourt à une création, à « une vibration » qui produit un son musical. La « valeur d'un homme », n'est pas limitée au corps matériel, qui n'est qu'une composition amalgamée de produits chimiques (« une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon— du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée. »). Elle consiste désormais en cette « alchimie » qui crée un or spirituel. Ainsi, la « Musique » et la « Poésie » sont nées par la « nature » de l'être, tout en ayant le but d'atteindre

³⁶³ *Ibid.*, p. 720-721.

à la « surnature » : le fait que « j[’aille] travailler du cœur » qui fait sentir « mon cœur », n’est pas un « serrement de cœur réel », mais le lieu de « l’amour ».

L’analyse scientifique et matérielle de l’être n’est pas suffisante pour illustrer son existence, car l’être est également un « Verbe », qui pense et crée d’autres valeurs, non *ex nihilo*, mais à partir de ce « rien », le petit *res* de l’existence humaine.

Tout mon être spirituel, — le trésor [arabesque] profond des correspondances, l’accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe, — est requis, et tout entier s’émeut, sous l’action de la rare poésie que j’invoque, avec un ensemble d’une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité.³⁶⁴

En effet, pour Mallarmé, l’« être spirituel » où l’on retrouve « le trésor [arabesque] profond des correspondances », est décidément « la science mystérieuse du Verbe ». Cette idée se renforcera après sa lecture de Descartes au début de 1869-1870, selon laquelle, l’être est surtout un être pensant (le fameux « je pense donc je suis »). L’action de l’être constitue tout ce qu’on est, et sa pensée est la seule possibilité de dépasser l’être physique et change complètement ses comportements.

La volupté de la « Poésie », constituée par la pensée d’être, répond à l’appel de l’« âme » et rendent l’« âme » visible et intelligible. De fait, la « Poésie » indique souvent un idéal de l’homme et constitue le « lieu de l’amour », en indiquant son aspiration et sa volonté pour l’avenir : « La nature dit : Joie, et l’écho chante : Amour ! »³⁶⁵ Cet « Amour » qui attire naturellement vers un état de « correspondances » parfait est fécond et producteur : il permet de faire naître une œuvre, bien que le « Grand Œuvre » reste définitivement non-réalisable et inatteignable.

— Pour moi la Poésie me tient lieu de l’amour, parce qu’elle est éprise d’elle-même et que sa volupté d’elle retombe délicieusemen[t en] mon âme : mais j’avoue que la Science que j’ai acquise, ou retrouvée au fond de l’homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j’entrerais dans la Disparition suprême, si je n’avais pas fini mon œuvre, qui est l’Œuvre, le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres.³⁶⁶

Ce passage du physique à la métaphysique, de la « nature » au « surnaturel », constitue le sujet principal de ses crises mentales. Le terme « surnaturel » apparaît la première fois dans le « Démon de l’analogie », après ses crises. En employant ce terme, Mallarmé met

³⁶⁴*Ibid.*, p. 713. Les crochets sont ajoutés par l’éditeur.

³⁶⁵*Ibid.*, p. 204.

³⁶⁶*Ibid.*, p. 713. Les crochets sont ajoutés par l’auteur.

volontairement l'état transcendantal non comme un état divin mais plutôt comme un état profondément lié aux facultés humaines que l'être développe lui-même, car tout ce qui est « sur-naturel », au-delà de la « nature » humaine connue, hors de la portée intellectuelle de l'être, constitue ce lieu merveilleux, où l'être se retrouve mais où il n'y connaît rien.

Je ne discontinuai pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique : la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment. Harcelé, je résolus de laisser les mots de triste nature errer eux-mêmes sur ma bouche, et j'allai murmurant avec l'intonation susceptible de condoléance : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », croyant par là satisfaire l'inquiétude, et non sans le secret espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie quand, effroi ! — d'une magie aisément déductible et nerveuse — je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique).

Mais où s'installe l'irrécusable intervention du surnaturel, et le commencement de l'angoisse sous laquelle agonise mon esprit naguère seigneur, c'est quand je vis, levant les yeux, dans la rue des antiquaires instinctivement suivie, que j'étais devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et, à terre, des palmes jaunes et les ailes, enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens. Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième.³⁶⁷

L'opposition entre la « nature » et l'état « surnaturel » (déclenché par la « Poésie » et la « Musique ») est illustrée spatialement par l'opposition de « nature » à la fin du poème en prose : les instruments musicaux en haut, pendus au mur, et en bas, « des palmes jaunes et les ailes, enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens », « à terre » – la hauteur que l'on a auparavant atteint par les vols d'oiseaux est définitivement perdue, devenue ici une bassesse, la « triste nature », enterrée à terre. Ainsi dans « la rue des antiquaires instinctivement suivie », se retrouvent l'art et la « nature », le premier au-dessus de l'homme (« je vis, levant les yeux »), le dernier au-dessous. Pendant que le poète murmure avec un ton mélancolique, exprimant ses condoléances pour cet art bientôt enterré : « La Pénultième est morte, elle est morte, bien morte, la désespérée Pénultième », on entend une autre voix venant de l'« irrécusable intervention du surnaturel », à savoir la voix « première qui indubitablement avait été l'unique »³⁶⁸. Comme

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 87.

anciennement la voix divine, cette voix représente le « mystère » originel que Mallarmé cherche tant.

En effet, l'usage du terme « surnaturel » est fréquent dans les écrits de Mallarmé après les crises. Alors que dans « Le Démon de l'analogie », le lien entre la « nature » et l'« intervention surnaturelle » reste équivoque et métaphorique, dans « Le Spectacle interrompu », on constate une illustration parfaite de cette découverte surnaturelle par une démarche ontologique propre à l'homme.

Le petit théâtre des Prodigalités adjoint l'exhibition d'un vivant cousin d'Atta Troll ou de Martin à sa féerie classique la Bête et le Génie ; j'avais, pour reconnaître l'invitation du billet double hier égaré chez moi, posé mon chapeau dans la stalle vacante à mes côtés, une absence d'ami y témoignait du goût général à esquiver ce naïf spectacle. Que se passait-il devant moi ? rien, sauf que : de pâleurs évasives de mousseline se réfugiant sur vingt piédestaux en architecture de Bagdad, sortaient un sourire et des bras ouverts à la lourdeur triste de l'ours : tandis que le héros, de ces sylphides évocateur et leur gardien, un clown, dans sa haute nudité d'argent, raillait l'animal par notre supériorité. Jouir comme la foule du mythe inclus dans toute banalité, quel repos et, sans voisins où verser des réflexions, voir l'ordinaire et splendide veille trouvée à la rampe par ma recherche assoupie d'imaginaires ou de symboles. Étranger à mainte réminiscence de pareilles soirées, l'accident le plus neuf ! suscita mon attention : une des nombreuses salves d'applaudissements décernés selon l'enthousiasme à l'illustration sur la scène du privilège authentique de l'Homme, venait, brisée par quoi ? de cesser net, avec un fixe fracas de gloire à l'apogée, inhabile à se répandre. Tout oreilles, il fallut être tout yeux. Au geste du pantin, une paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts, je compris, qu'il avait, l'ingénieux ! capté les sympathies par la mine d'attraper au vol quelque chose, figure (et c'est tout) de la facilité dont est par chacun prise une idée : et qu'ému au léger vent, l'ours rythmiquement et doucement levé interrogeait cet exploit, une griffe posée sur les rubans de l'épaule humaine. Personne qui ne haletât, tant cette situation portait de conséquences graves pour l'honneur de la race : qu'allait-il arriver ? L'autre patte s'abattit, souple, contre un bras longeant le maillot ; et l'on vit, couple uni dans un secret rapprochement, comme un homme inférieur, trapu, bon, debout sur l'écartement de deux jambes de poil, étreindre pour y apprendre les pratiques du génie, et son crâne au noir museau ne l'atteignant qu'à la moitié, le buste de son frère brillant et surnaturel : mais qui, lui ! exhaussait, la bouche folle de vague, un chef affreux remuant par un fil visible dans l'horreur les dénégations véritables d'une mouche de papier et d'or. Spectacle clair, plus que les tréteaux vastes, avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps : pour le parfaire je laissai, sans que m'offusquât l'attitude probablement fatale prise par le mime dépositaire de notre orgueil, jaillir tacitement le discours interdit au rejeton des sites arctiques : « Sois bon (c'était le sens), et plutôt que de manquer à la charité, explique-moi la vertu de cette atmosphère de splendeur, de poussière et de voix, où tu m'appris à me

mouvoir. Ma requête, pressante, est juste, que tu ne sembles pas, en une angoisse qui n'est que feinte, répondre ne savoir, élané aux régions de la sagesse, aîné subtil ! à moi, pour te faire libre, vêtu encore du séjour informe des cavernes où je replongeai, dans la nuit d'époques humbles ma force latente. Authentiquons, par cette embrassade étroite, devant la multitude siégeant à cette fin, le pacte de notre réconciliation. » L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un des drames de l'histoire astrale élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre ! La foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène : dispensateur moderne de l'extase, seul, avec l'impartialité d'une chose élémentaire, le gaz, dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente.³⁶⁹

Le poète interprète volontairement un accident, arrivé lors d'un tour du cirque, comme une confrontation entre la nature et le surnaturel, entre lequel l'homme bascule. L'entraîneur, qui s'enveloppe d'un éclat mystérieux (qui brille avec la « haute nudité d'argent »), symbolisant le « surnaturel », montre sa « supériorité » et « rail[l]e » l'ours, étant le représentant par excellence de la « nature » primitive. En même temps, l'homme-« gardien » qui croyait apprivoiser cette « nature » animale, sans se rendre compte qu'il est en effet un « clown », car il « joui[t] comme la foule du mythe inclus dans toute banalité », sans comprendre réellement cette « nature » riche et mythique, jusqu'au moment où l'accident, « le plus neuf », se produit par hasard.

Le « pantin » trahit sa docilité habituelle, et met sa « paume crispée dans l'air ouvrant les cinq doigts », « attrape au vol quelque chose », et pose « une griffe » « sur les rubans de l'épaule humaine ». Cette bête sauvage, comme « un homme inférieur, trapu, bon », tente de rivaliser l'homme, et d'« apprendre les pratiques du génie », afin d'être égal au dernier, même si en réalité il en est qu'« à la moitié » du « buste de son frère brillant et surnaturel ». La bête, avec une impulsion naturelle et mythique, s'efforce de se rapprocher du « surnaturel ».

La scène accidentelle sur le plateau du théâtre représente pour Mallarmé le lieu de l'art par excellence (« ce don, propre à l'art, de durer longtemps ») : l'air est gelé, tout le monde retient le souffle pour la scène. La « bouche folle de vague » de l'ours chante le silence, avant que ce mystère soit traduit en mots (« une mouche de papier et d'or »).

Alors que l'« Homme » montre son « privilège authentique », dans sa multitude, en créant d'habitude à partir de ce « rien » entre les deux mains des « nombreuses salves d'applaudissements décernés », claires et résonnantes, l'ours, cette « nature » dans son état encore plus primitif et original, montre une force potentiellement supérieure, en séparant ses

³⁶⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 420.

deux griffes d'une distance plus importante, en créant un silence qui est plus parlant que le bruit des applaudissements.

La confrontation entre la « nature » et la civilisation saute aux yeux : la culture moderne et « orgueill[euse] », qui se contente de la « mainte réminiscence de pareilles soirées », s'étonne devant cette « nature » plus féroce et redécouvert sa génie, et retient désormais automatiquement son souffle sous son influence, se plongeant dans un silence pareil à celui de l'ours.

Une « force latente », une force qui demeure l'« aîné subtil » dans « les régions de la sagesse », est réveillée chez l'ours comme chez les spectateurs. Ce souvenir de l'ancien devient l'inspiration d'aujourd'hui. Le poète n'hésite pas à renforcer tout de suite cette posture par un « Authentiquons » : l'« authenticité », le sujet qui le tourmente revient.

J'avoue que, devant ces reproductions admirables, le mot d'*authentique*, fréquemment prononcé par le collectionneur exige[a]nt, perd singulièrement de sa valeur à nos yeux.³⁷⁰

Je le prédis : le mot d'*authentique*, qui fut, pendant maintes années, le terme sacramentel de l'antiquaire, avant peu n'aura plus de sens.³⁷¹

Authentiquons, par cette embrassade étroite, devant la multitude siégeant à cette fin, le pacte de notre réconciliation.³⁷²

Alors que dans les lettres de l'exposition internationale, l'« authentique », qui révèle l'originalité du modèle premier, est perdu de sens, ici, avec « Authentiquons », l'« authenticité » est retrouvée dans cette « embrasse étroite » de la « nature » primitive et originale et la vulgarisation moderne et collective. Pendant que l'ours représente l'homme impersonnel et singulier commence le spectacle par sa propre impulsion, la « multitude siége[ant] à cette fin ». En endossant la fourrure « du séjour informe des cavernes où je replongeai », le poète accomplit son art en s'inspirant de cette « nature » originelle et insoumise. De cette manière, il signe enfin « le pacte de notre réconciliation », comme si à travers cette réconciliation, le poète retrouvait l'« authentique » perdu.

D'ailleurs, l'« authentique », la forme subjective évolue vers la forme verbale, « authentiquons », illustrant ce que Mallarmé appellera la « science mystérieuse du Verbe », qui, par l'action de réfléchir, constitue tout l'« être spirituel »³⁷³. D'ailleurs, ce n'est pas un

³⁷⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 374.

³⁷¹*Ibid.*, p. 386.

³⁷²*Ibid.*, p. 420.

³⁷³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 711.

hasard que Mallarmé utilise la première personne du pluriel, elle est utilisée comme un « nous » inclusif où tous les hommes sont également compris, et non pas un « nous » personnel car il utilise ensuite le « je ». L'« authenticité » gît dès lors dans un acte commun, inséparable aussi de la multitude.

L'acte de retrouver l'« authenticité » est l'effet produit du spectacle chez la « foule » contemporaine, avec la réapparition d'une « nature » ancestrale et imprévisible, dans une époque où cette « nature » est complètement ignorée. Pour atteindre le « surnaturel », la multitude doit ensuite se dissoudre devant la découverte de cette nouvelle force du génie, réalisant le « Verbe » (« Authentiquons ») et plongeant dans le « mystère » : « la foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène », et tout ce qui reste c'est un « gaz » impartial, qui enveloppe tout le monde en les estompant. Il flotte « dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente ». Le nombre s'efface, et on s'imprègne de nouveau dans Un, le mystère représenté par le gaz. Le « souffle » retenu de la « foule » devant cet incident imprévu, engendre un silence absolu, qui sonne pour Mallarmé comme « un bruit lumineux d'attente ». Le public charmé par la scène magique est comme le lecteur dompté par le poète, qui reproduit en effet aussi ce que fait l'ours, qui suit l'habit brillant de son éleveur.

Bien que l'apparition de l'accident du cirque soit inattendue, elle n'est nullement anodine. La volonté de s'approcher à ce qui est « surnaturel » est constante dans les écrits de Mallarmé : elle est à ses yeux naturelle et inéluctable. On verra dans la suite des analyses des autres textes mallarméens.

La pièce du cirque intitulée « la Bête et le Génie », mais le rôle du « Génie » et celui de la « Bête » restent pourtant volontairement équivoques et inversibles.

Le charme se rompit : c'est quand un morceau de chair, nu, brutal, traversa ma vision dirigée de l'intervalle des décors, en avance de quelques instants sur la récompense, mystérieuse d'ordinaire après ces représentations. Loque substituée saignant auprès de l'ours qui, ses instincts retrouvés antérieurement à une curiosité plus haute dont le dotait le rayonnement théâtral, retomba à quatre pattes et, comme emportant parmi soi le Silence, alla de la marche étouffée de l'espèce, flairer, pour y appliquer les dents, cette proie. Un soupir, exempt presque de déception, soulagea incompréhensiblement l'assemblée : dont les lorgnettes, par rangs, cherchèrent, allumant la netteté de leurs verres, le jeu du splendide imbécile évaporé dans sa peur ; mais virent un repas abject préféré peut-être par l'animal à la même chose qu'il lui eût fallu d'abord faire de *notre image*, pour y goûter. La toile, hésitant jusque-là à accroître le danger ou l'émotion, abattit subitement son journal de tarifs et de lieux communs. Je me levai comme tout le monde, pour aller respirer au dehors, étonné

de n'avoir pas senti, cette fois encore, le même genre d'impression que mes semblables, mais serein : car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie.³⁷⁴

La « Bête » a du potentiel pour être « ingénieuse » et s'évertue à « apprendre les pratiques du génie ». La « Bête » redevient « bête » ensuite : « le charme se rompit » avec « un morceau de chair ». L'appât, qui fait penser à notre besoin économique, fait vite oublier l'effet magique de la scène. L'ours « retomba à quatre pattes », coupant enfin le « Silence ». Et le premier soupir produit est comme le mot prononcé : il met fin à ce rêve commun et sacré. Dès lors, la contemplation de la scène se fait à travers les « verres », « les lorgnettes », passant par une « représentation », qui comme dans la « Poésie », une fois symbolisée en mots, devenant réductrice : le « mystère » transcendantal devient une représentation biaisée et vulgarisée.

La scène qui plonge les spectateurs instinctivement dans un commun silence disparaît ; à travers les « verres », on ne voit qu'« un repas abject préféré peut-être par l'animal à la même chose qu'il lui eût fallu d'abord faire de *notre image*, pour y goûter ». Le soulignement du prototype du mimétisme – « *notre image* » – illustre clairement que la figure de l'ours ne représente pas juste une bête féroce, mais une « nature » primitive qui est inhérente à l'homme même. L'art sublime qui présente la « toile » parfaite de « *notre image* », ne doit pas être juste une simple reproduction de la réalité, mais un art apte « à accroître le danger ou l'émotion » et se réduit « subitement » ensuite à un « journal de tarifs et de lieux communs ». On y voit d'abord l'effet du rêve et de la « fiction », qui constitue une amplification des sensations et émotions. Ensuite apparaissent toutes les défauts des symboles pour Mallarmé, à savoir une littérature industrialisée (« journal »), les chiffres réducteurs insipides et utilitaires (« journal de tarifs »), et les « lieux communs » que la foule se contente d'avoir.

Seul l'auteur du poème en prose, lucide et sagace, voit le spectacle autrement : « car ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie ». Saisissant le moment « surnaturel » et le traduisant en un poème en prose, l'auteur-spectateur accomplit une représentation non commune : elle n'est pas dans une simple description anecdotique de l'accident produit – comme les faits-divers dans le journal – mais dans une interprétation allégorique et mentale, par laquelle l'auteur donne un sens plus profond et significatif à la scène, portant ainsi la « nature » vers quelques choses de « supérieur » et de plus « vrai ». Telle est la « surnature » mallarméenne, constituée dans un lieu vierge de la pensée, jusque-là jamais atteint, mais qui s'inspire d'un instinct gravé déjà dans l'être.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 422.

La même scène présente ainsi deux différentes interprétations, à savoir d'une part, la représentation à travers les « lorgnettes » de la « foule », qui veut voir plus clairement la « nature » (« allumant la netteté de leurs verres ») ; et d'autre part, l'écrivain, qui par ses yeux propres et ses réflexions, apporte un regard symbolique, et voit la scène volontairement dans un « gaz », qui aide à plonger dans une rêverie et une spéculation, apportant par conséquent une perspective « surnaturelle » tout en réfléchissant sur la « nature » de son être.

Selon Mallarmé, seule la rêverie solitaire donne l'accès aux « vérités importantes », car « la masse des gens » ne cherche pas :

Si discrète que fût cette participation au moment, elle ne s'accusa presque point davantage par la mise au jour d'heureuses parodies du *cant* fashionable en honneur : *The Elegant Enthusiast* et *Amezia, rhapsodical, descriptive and sentimental romances, intermingled with pieces of poetry* ; (note de l'auteur : *L'Élégant Enthousiaste et Amezia, romans poétiques, descriptifs et sentimentaux, mêlés de vers*, etc.) je les détache de cette veine sarcastique et personnelle qui au garçon de dix-sept ans fournit une *History of extraordinary painters*, mystification à l'usage des visiteurs campagnards de la galerie paternelle ; ou devait, dans un futur encore lointain, produire un *Liber veritatis* (ce titre presque changé en celui de *Book of Folly*) pamphlet héraldique sur les prétentions à une ancienne noblesse de force membres du parlement, resté manuscrit. Tous opuscules privés, mais de verve brillante et faits pour se lire à haute voix dans un cercle de familiers, la conversation venant à languir ; le cas est rare dans le salon d'un causeur à la vivacité duquel échappaient des saillies. Écoutez un mot au hasard : *Les vérités importantes, sans en excepter une, ont été le résultat d'efforts isolés — nulle n'a été découverte par la masse des gens et on peut bien supposer qu'aucune ne le sera jamais — toutes viennent du savoir, joint à la réflexion d'esprits hautement doués : les grands fleuves sortent de sources solitaires.*³⁷⁵

Pendant que la masse désacralise l'œuvre par d'heureuses parodies, l'artiste cherche à restaurer les parfaites correspondances et à « produire un *Liber veritatis* », qui par une symbolisation (« pamphlet héraldique »), restituer « une ancienne noblesse de force membres du parlement, resté manuscrit ». La préférence pour cette « aristocratie » solitaire est de nouveau annoncée par Mallarmé³⁷⁶, et cela non seulement parce qu'elle est enveloppée d'une rêverie qui rehausse et sublime ses réflexions, mais aussi parce que par ce rehaussement, on retrouve l'état « enthousiaste », qui signifie étymologiquement inspiration ou possession par le divin.

³⁷⁵*Ibid.*, p. 10. Souligné par Mallarmé.

³⁷⁶D'ailleurs, dans ce texte consacré à Beckford, ses constants louanges l'attache solidement à la catégorie des intellects aristocratiques. Voir « le dandy fascinateur de l'époque l'emporte peut-être l'amateur Beckford, à cause de son faste solitaire. » et « Beckford ait abordés ; et la société française qui l'accueillait au passage se restreint à des cercles de haute aristocratie. »

Alors qu'à l'origine dans l'état « enthousiaste », la passion de Dieu communique avec l'âme, maintenant Mallarmé retrouve cet état « surnaturel » dans la résurrection de la « nature » humaine, de son origine oubliée et gommée, afin de développer un être plus riche et complet, réalisant enfin la « RESTITUTION À NOTRE LITTÉRATURE », et tout cela dans une réflexion totalement isolée (« moi seul, non, ni à deux »)³⁷⁷. Cette restitution individuelle permet d'avoir l'accès à des « vérités », à savoir une connaissance de soi-même dans sa totalité, de ses facultés existantes et de celles à développer. Le grand dessin de la « LITTÉRATURE » est restauré ainsi dans la « réflexion d'esprits hautement doués » et « les grands fleuves sortent de sources solitaires ».

Chez Mallarmé, le « surnaturel » est un état où « la fraîcheur de scènes naturelles », est poussée « jusqu'au malaise » – afin de connaître la « nature » inexplorée.

L'autre qui aligne les mots, non seulement tombés ici en désuétude tandis qu'ils survivent là, mais dont l'orthographe même se modifia, avec le temps, au point de rendre malaisée une comparaison entre leur double forme contemporaine, ici et là.³⁷⁸

Une poésie (que l'origine n'en soit ailleurs ni l'habitude chez nous) bien inoubliablement liée au livre apparaît dans quelque étrange juxtaposition d'innocence quasi idyllique avec les solennités énormes ou vaines de la magie : alors se teint et s'avive, comme des vibrations noires d'un astre, la fraîcheur de scènes naturelles, jusqu'au malaise ; mais non sans rendre à cette approche du rêve quelque chose de plus simple et de plus extraordinaire.³⁷⁹

Dans « cette approche du rêve », on retrouve à la fois « quelque chose de plus simple et de plus extraordinaire », « simple » parce qu'elle fait déjà partie de l'être, « extraordinaire » parce qu'on réussit à dépasser enfin la « nature » qu'on a déjà découvert. En effet, ce point de « malaise », est le moment propre de la création.

Dans « Les Mots anglais », la comparaison « malaisée » de la « double forme contemporaine, ici et là » des mots qui provenaient anciennement d'un même vocable, constitue le moment même de la séparation, où les deux mots rompent leur lien avec leur ancienne forme « en désuétude », et constituant deux mots nouveaux et indépendants, avec leurs sens et prononciations respectifs³⁸⁰.

Le poème en prose écrit par l'auteur est précisément une manière de pousser la scène dans un point de « malaise ». Devant la scène du cirque, se joue le théâtre mental de l'auteur-

³⁷⁷Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1578.

³⁷⁸*Ibid.*, p. 107-108.

³⁷⁹*Ibid.*, p. 7.

³⁸⁰*Ibid.*, p.1018. Souligné par nous.

spectateur. Ses interprétations de la scène deviennent au final totalement à part et n'ont plus rien à voir avec la réalité passée. Toutes ses spéculations gardent un effet ultra fictif et remettent tout dans une perspective métaphorique, qui permet de rehausser les tréteaux de la scène vers le « gaz », « dans les hauteurs de la salle », réalisant le dépassement vers le « surnaturel » par une symbolisation de tous les acteurs et de tous les objets de la scène. Le sens nouveau que l'on accorde aux symboles permet de développer une réflexion plus riche et originale.

Cependant ces spéculations restent « authentiques » pour Mallarmé, car elles s'enracinent dans une « nature » primitive et s'inspirent d'une scène réelle. Désormais, on apprend le monde dans une réalité non seulement matérielle mais aussi phénoménologique, qui par l'interprétation artistique, substitue une réalité subjective et représente une vérité plus absolue pour Mallarmé. D'ailleurs, cette faculté de rêver et spéculer est elle-même gravée dans la « nature » humaine. En un mot, la « surnature » mallarméenne constitue un développement extrême de toutes les facultés naturelles de l'être, et en les développant, c'est l'être en soi, qui se dépasse et évolue, car il découvre une partie de lui-même jusque-là inexplorée. Ce dépassement de soi devient le seul moyen d'explorer le « mystère », d'amplifier et rehausser son propre être.

Le terme « surnaturel » revient ensuite dans les « Dieux antiques », publié en 1880, quand le poète décrit la divinité latine, indiquant qu'elles ne sont qu'une copie du grec³⁸¹. La divinité et les personnages mythiques deviennent alors explicitement une invention humaine. Désormais, le « surnaturel » n'est autre chose qu'une rêverie ontologique.

La prétendue mythologie latine du siècle de Virgile et d'Horace est une pure copie du grec, et à peine peut-on en conséquence la regarder comme latine. Toutefois il y a une mythologie latine qui ne résulte en rien d'un emprunt de ce genre. Avant que les tribus latines aient eu des relations avec les tribus grecques, elles possédaient leurs propres déités et des êtres surnaturels dont le caractère dénota le culte d'un peuple occupé principalement à labourer la terre. Ces déités avaient leur nom, avec certaines qualités ou dispositions qui leur étaient inhérentes, mais il ne se racontait d'elles que peu ou pas de légendes. Aussi, quand les tribus latines se mêlèrent de colons grecs, fut-on tenté d'identifier d'abord les dieux latins avec les dieux grecs, et de transporter de bonne heure chez les déités latines toutes les légendes que les Grecs relaient de leurs propres personnages mythiques. Ce

³⁸¹Pour Mallarmé, les mythologies grecques ou latines constituent une véritable religion. La frontière entre la religion et la fable s'efface. *Ibid.*, p. 1460, « Grave question, la Mythologie est-elle la *religion* des Anciens ? Oui : en tant qu'une religion peut ne pas fournir certaines impressions religieuses nécessaires et que seront obligés de puiser autre par ses adeptes, soit dans les maximes des poètes, des philosophes, avant sur la vie l'influence morale et sacrée que n'a pas, en principe, la théogonie grecque. Il se formera, avec l'aide de la conscience humaine, de cette façon, deux courants idéals distincts : l'un situé entre la religion et la fable, est la mythologique proprement dit ; un autre serait celui qu'aujourd'hui nous appellerions simplement le religieux. »

faisant, on introduisit quelques nouveaux traits : fort rarement. On se contentait d'ordinaire d'attribuer toutes les légendes latines aux dieux grecs, avec lesquels, dans bien des cas, ils n'avaient de commun ni le nom ni la qualité. Ainsi les histoires racontées d'Hermès, chacun les rapporta également à propos de Mercure. Mais dans un cas ou deux, le caractère de la déité grecque est altéré en mauvaise part.³⁸²

Les personnages galants de la fable *ont été transformés en phénomènes naturels.*

*L'absence de tout Traité, contemporain et définitif, vient de ce que les ouvrages composés selon la routine n'osent depuis longtemps se produire. Constatons, d'un autre côté, une hésitation pareille, dans l'apparition d'un recueil résumant les connaissances modernes.*³⁸³

*Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros devient tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : La Tragédie de la Nature.*³⁸⁴

Les déités sont avant tout un « nom », inventé volontairement par l'homme et auquel on ajoute « certaines qualités ou dispositions » selon la culture, la civilisation et les époques. Ainsi, de la « surnature », on passe à une « signature », qui compose des « signes » et de la « nature », signée communément sous un nom, par un peuple entier.

La relation entre ces noms, latins ou grecs, va au-delà d'une simple reprise : les « légendes » grecques modifient les traits des dieux latins et inscrivent leur représentation dans une constante évolution. Autrement dit, c'est la démocratisation de « la Littérature d'un peuple »³⁸⁵ (« légendes »), qui sculpte et définit les caractères des dieux. Les dieux sont ensuite mémorisés en signes, sous des noms reconnus par tous.

Alors que les mythologies sont étudiées dans les lycées, Mallarmé a donc l'occasion de lire *Le Manuel de mythologie* de Cox, paru en 1867. « Les Dieux antiques » reprennent une grande partie de ce manuel, qui est lui-même une vulgarisation des *Nouvelles Leçons sur la science du langage* de Max Müller³⁸⁶, fondateur des mythologies comparées. La thèse principale consiste à illustrer que le *numen* (dieu) est issu de *nomen* (nom) : « les noms ont tendance à

³⁸²*Ibid.*, p. 1472.

³⁸³*Ibid.*, p. 1447. Souligné par Mallarmé.

³⁸⁴*Ibid.*, p. 1461. Souligné par Mallarmé.

³⁸⁵*Ibid.*, p. 1094.

³⁸⁶Voir Marchal, « une théologie des lettres », *La Religion de Mallarmé*, p. 461-467.

devenir des choses, les *nomina* se changèrent en *numina*, les idées en idoles »³⁸⁷. Le « surnaturel » est donc non seulement une invention de l'homme, mais une invention qui s'inscrit dans les noms. Les mots ont donc une capacité de représenter le « surnaturel » et de l'enregistrer dans ses propres évolutions étymologiques.

Max Müller trouve que la mythologie est une « maladie du langage », car toutes étymologies des dieux se retrouvent dans des phénomènes naturels et météorologiques : le sens réel de la divinité est vidé. Les divinités ne restent que des formes variantes avec l'ajout de l'imagination humaine. Mallarmé prend distance avec Max Müller sur ce point, préfère la richesse de l'attribut que l'homme ajoute aux sens étymologiques, et voit au final ces noms comme les véhicules d'une conscience collective.

Selon le poète, la « divinité », « notre être » et le « nom » coexistent dans une logique analogique, et se relie profondément dans un rapport représentatif : alors que la divinité est « inscrite au fond de notre être », les mots, qui consistent véhicules des pensées et reflet de l'existence humaine (*Cogito ergo sum* de Descartes), est l'invention parfaite pour symboliser la divinité. Cette dernière est créée d'une part *par la connaissance humaine sur la « nature » réelle et sur l'inconscient collectif*, qui est la « nature » de soi, et d'autre part *par l'imagination collective, par quoi on crée le « surnaturel » et l'histoire du « surnaturel »*. Autrement dit, le nom devient une « forme » qui représente la pensée des êtres, alors que l'être comporte en lui l'invention imaginaire de la divinité.

Mais plusieurs chez les Anciens demeurèrent satisfaits de savoir que Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être ; nom incapable absolument d'en exprimer (comme l'était l'esprit de la concevoir) l'infinie perfection. Zeus était pour eux le *représenta tant de la divinité*. Le nom de Zeus a passé par plus d'une autre forme, car il est dérivé de la même racine que le grec *theos* et le latin *deus*, qui tous les deux signifient un dieu ou le Dieu.³⁸⁸

Le langage devient alors une illustration parfaite de la fusion du « naturel » et du « factice », car il combine d'une part les réminiscences anciennes, où sont gravées notre « germe barbare » et le « legs antique », et où se trouvent « tous les *desiderata* qu'implique l'idiome »³⁸⁹, d'autre part, l'intellect et la rêverie d'une époque, qui se retrouvent « dans les traités abstraits de la politique ou de la religion, dans les esquisses prises par le romancier ou le dramaturge sur le

³⁸⁷MÜLLER Max, *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, traduit par Harris et Perrot, Durand, 1868., p. 187-188.

³⁸⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 1476. Souligné par Mallarmé.

³⁸⁹*Ibid.*, p. 1094.

vif des mœurs intimes et publiques, ou dans la poésie aux cent nuances »³⁹⁰. Cette « Littérature » est donc non seulement esthétique, mais également religieuse et politique.

Qu'est-ce que l'Anglais [...] L'Anglais est un idiome composite.

Naturel, factice et naturel à la fois, factice, il est tout (car le fait du scandinave introduit par deux fois, ou du vieux Celte, ou de la double couche classique de la Conquête Romaine et des Missions chrétiennes, oblige à fuir l'un et l'autre de ces qualificatifs) : comme encore ou artificiel et instinctif ou savant et populaire, cela dans des combinaisons aussi nombreuses que celles de la rose des vents, sud-sud-ouest, est-nord-est, etc. Les yeux un instant fermés à trop de complexité et de distinctions pour trouver place, non seulement aux pages d'un Traité élémentaire, mais dans les quelques phrases qui le finissent, laissez se produire chez vous la synthèse de toutes les lois, les règles et les observations en composant comme le dessin principal. Que le plan de l'ouvrage, simplement, reviennes dans sa netteté.

Ce parler contemporain, l'anglais, offre une fatale et merveilleuse alliance du germe barbare, d'où naquit le monde moderne, avec le legs antique, qui en a fait l'éducation.³⁹¹

En inscrivant l'idée dans les mots, ce processus de symbolisation est incarné dans la manière de penser, et se retrouve donc également dans toute organisation sociale. Ce processus résume tout artifice de l'homme et demeure à la fois « savant et populaire », car l'invention solitaire et artistique ainsi que la démocratisation des lettres sont toutes les deux nécessaires et inévitables pour réaliser cet « idiome composite ».

La naissance et la disparition des dieux sont comme celles des symboles. Pendant ses crises, on voit que toute forme matérielle se décompose à cause de la tension de ses pensées, et les symboles ne conservent et représentent que des « vestiges » existants : « Tout, jusqu'à la disparition même du sens ne laissant que vestiges abstraits et nuls acceptés par la pensée, n'est qu'alliage de vie et de mort et double moyen factice et naturel. »³⁹² Tout ce qui est factice, est né de cette destruction, mais elle est au fond comme la source d'*éros*, qui renouvelle sans cesse les nouvelles idées, et surpasse la « nature » ; la « nature » est comme une constante vulgarisation et un anéantissement inéluctable, mais qui compose également une source inépuisable comme inspiration. Les deux constituent un cycle infini qui renouvelle constamment la réflexion de l'être.

Ainsi, l'usage fréquent du « surnaturel » après les crises de Mallarmé va au-delà d'une simple préférence des mots, il constitue une réelle reconnaissance de la faculté artificielle de

³⁹⁰*Ibid.*

³⁹¹*Ibid.*, p. 1093.

³⁹²*Ibid.*, p. 1099.

l'être comme le nouveau « mystère », la seule ressource maniable. Comme on l'a marqué au début du chapitre présent, l'idée de la sublimation de la « nature » apparaît déjà dans les poèmes de jeunesse de Mallarmé. Prenons encore un exemple typique, le poème « Pan », écrit en juillet 1859 :

Venez, où dès l'aurore épand ses harmonies
L'oiseau pur, cette voix qu'aux arbres Dieu donna!
« Voilà l'ostensoir d'or... il se lève sublime ! »
À genoux, à genoux, entonnez l'hosanna
Qu'aux mers change alcyon, l'aigle fauve à sa cime !
Voilà le psaume saint !... à chacun accessible,
Puisqu'un flot le murmure et qu'il parle d'amour !...

Gravis ce mont neigeux : jette ton œil autour :
Vois le ciel ! Vois la terre ! Homme c'est là ta bible !³⁹³

On y voit Pan, le Dieu-Nature, qui essaie pourtant lui aussi d'ennoblir et de transformer les créatures naturelles. Il lui donne la voix, qui est dotée de la même fonction de « l'ostensoir d'or » dans la religion chrétienne, à savoir lui permettre de lancer une communication transcendantale avec le Dieu-Nature. « L'oiseau pur » « se lève sublime » et se métamorphose momentanément en oiseau mythique, l'« alcyon ». L'oiseau qui donne naissance au milieu de la mer symbolise parfaitement la fécondité littéraire par son étymologie formée de *αλς* / *als* (« la mer ») et de *κύειν* / *kýein* (« être enceinte, concevoir »). Pendant sept jours Zeus accorde un temps paisible et l'oiseau pond et couve ses œufs. Néanmoins, après les sept jours alcyoniens, son nid devient saccagé, comme l'indique la mythologie, frappée par la mer rageuse. Toutes ses créations étant ravagées, l'oiseau légendaire se retransforme en « l'aigle fauve », devenant de nouveau l'oiseau réel et naturel. Mais l'aigle reste toutefois « à sa cime », à cette hauteur qui lui permet d'être perché loin de la Terre.

La légende d'« alcyon » représente parfaitement le poète qui crée. Les sept jours de grâce divine, accorde une fécondité d'idées, qui se réduit au moment de la composition réelle, quand les inspirations se fixent aux mots. L'analogie entre la transformation des oiseaux et le dépassement de la « nature » vers la « surnature » saute aux yeux. D'ailleurs, le poème précède la pièce perdue intitulée « Prière à la nature ». Cette « prière » est selon nous, sûrement lié à ce dépassement magique.

³⁹³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 11.

Mais Mallarmé reste à ce moment-là dans le cadre de Dieu-nature ou de la nature-Bible, dont l'inspiration pourrait venir de *Contemplations* de Hugo³⁹⁴. En effet, la mort du Dieu chrétien substitue au fur et à mesure la figure de Dieu chez Mallarmé par la « nature ». À la différence d'un simple « nom » factice comme il le dévoile dans « Les Dieux antiques », le Dieu Pan ici a un réel pouvoir ; il reste mythique grâce à sa force et constitue une volonté en-dehors de l'être, incontrôlable et insurmontable (C'est « Dieu » qui « donna » « cette voix » à l'« oiseau »), qui manœuvre l'homme et l'aiguillonne.

Après la crise, le « surnaturel » devient pourtant essentiellement ontologique. L'homme est désormais conscient de sa capacité de transformer la « nature », qu'elle soit une « nature » substantielle ou sa propre « nature » à lui. La montée vers l'épaule de l'homme est initiée par la bête même, tout comme, parallèlement, la réflexion de l'écrivain est une volonté consciente de la transfiguration de la scène réelle.

La définition mallarméenne du « surnaturel » devient de plus en plus claire après sa déclaration du « double état de la parole » en 1885. Ses caractères ontologiques deviennent évidents et le dépassement se réalise toujours à travers une « fiction ».

Nul, que je me rappelle, ne fut par un vent d'illusion, engouffré dans les plis visibles tombant de son geste ouvert qui signifiait : « Me voici », avec une impulsion aussi véhémence et surnaturelle, poussé, que jadis cet adolescent ; ou ne connut à ce moment de la jeunesse dans lequel fulgure le destin entier, non le sien, mais celui possible de l'Homme !³⁹⁵

Il est clairement « une impulsion » véhémence de l'être, qui se réalise par « un vent d'illusion » qui porte toute la « foule » vers la hauteur. C'est cette élévation éphémère qui dépasse la « nature », en donnant un sens (« signifiait ») à l'existence (« Me voici »). Par l'impulsion surnaturelle que l'individu perçoit, c'est le destin entier de l'« Homme » qui se révèle sous ses yeux. Le « surnaturel » reste impersonnel et impacte l'« Homme » dans sa collectivité, redéfinissant par conséquent son propre être en renouvelant la définition de la « nature ».

D'ailleurs, le « surnaturel » s'inscrit toujours dans la recherche de « la trace de surnaturels ancêtres » : les « jeunes » du présent doivent toujours creuser dans une mine ancienne et trouver l'« argent » caché, afin d'apporter, avec ses propres interprétations et ses modifications, un sens nouveau qui décrit leur avenir et leur destin. La réalisation du « surnaturel » est passée

³⁹⁴*Ibid.*, p. 1236. Voir les remarques de Bertrand Marchal.

³⁹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 31.

par une « illusion ». L'« adolescent » doit ensuite traduire, à travers cette « Fiction », l'héritage de la « filiation naturelle » en « lignée par l'esprit ». Le lien vertical et diachronique entre le patrimoine de l'« idée » se transforme dans les lignes de mots horizontales et atemporelles.

Comme si l'écrivain avait antérieurement à sa vertu, ou d'une généralité, dérivé un bien, notre coutume, singulière et belle, pourvu que complétée, en coupe à court délai la transmission : avec cette vue, que l'héritage, passé le temps, se reporte de la filiation naturelle à la lignée par l'esprit. Ou, que ceux, jeunes, à leur tour et à leur péril, recherchant la trace de surnaturels ancêtres, si argent il y a, aient qualité à le savoir là : en raison de la signification de ce patrimoine, le seul, pour eux, convenable.³⁹⁶

Comme le montrent « Un spectacle interrompu » et « Les Dieux antiques », la « fiction » idéale est une symbolisation. Ainsi, pour Mallarmé, le lieu par excellence de la métamorphose « surnaturelle » est sans doute le « vers ». La « transfiguration en le terme surnaturel » se réalise à travers les « vingt-quatre lettres comme elles se sont », au moyen d'une infinie composition, qu'elle soit « leurs symétries, action, reflet ». Par ces agencements, on fixe les règles d'une « langue » et donne « un sens », créant finalement le « vers », qui, est lui-même « le miracle de l'infinité ». Le « vers » est doté du « civilisé édénique », l'état originel de l'être, et lui transpose ensuite vers la « recreation » des mots. Le « surnaturel » est donc aussi une « transfiguration » par les « lettres ». Dès lors, l'« Azur », la divinité absolue et unique perdue, celle qui ne répond pas à l'appel du poète³⁹⁷ se transforme en multitude, les « divers ciels », révélés par la « foule ». On accepte le « surnaturel » qui s'enracine dans « notre passion » humaine, et qui s'illustre par ses réflexions et ses rêveries faites en mots et symboles :

Deux remarques ou trois d'ordre analogue à ces ardeurs, à ces intempéries par où notre passion relève des divers ciels : s'il a, recréé par lui-même, pris soin de conserver de son débarras strictement une piété aux vingt-quatre lettres comme elles se sont, par le miracle de l'infinité, fixées en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel, qu'est le vers ; il possède, ce civilisé édennique, au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée.³⁹⁸

Le passage de la « nature » au « surnaturel » chez Mallarmé reflète une évolution élémentaire de la pensée mallarméenne. En remplaçant la « divinité » par le « surnaturel », Mallarmé reconnaît les facultés intellectuelles et sensibles de l'être comme seule source

³⁹⁶*Ibid.*, p. 59.

³⁹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p.15. « *Je suis hanté. L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur !* »

³⁹⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 66.

« authentique » et manipulable qui constitue le nouveau « mystère ». La « nature » de l'être devient la source même du « surnaturel ». Tout homme peut être le juge en s'appuyant sur ses propres intuitions. À partir de ce principe, Mallarmé change son attitude sur la « démocratie » : d'un rejet total de la vulgarisation, il admet la nécessité et la valeur de la « démocratie », tout en revendiquant de l'associer avec l'« aristocratie », qui l'attire vers la hauteur. Toute invention matérielle et spirituelle de l'homme devient la seule possibilité de s'élever de sa propre « nature » afin d'atteindre au « surnaturel ». Dès lors, tout ce qui est factice a sa valeur d'être et l'idéal peut exister dans « une fusion de l'Art et d'Industrie ». Bien plus, en découvrant la théorie linguistique sur le « surnaturel », Mallarmé apprend que le « surnaturel » existe tout d'abord dans les mots, qui pénètrent la spiritualité de l'homme par un mélange d'imagination et d'inconscient collectif. La « Poésie » devient le lieu par excellence de la transcendance, où par les mots, on peut recréer et renouveler sans cesse cette spiritualité surnaturelle.

Deuxième Partie

Théorisation de la relation entre
l'esthétique et l'économie politique

*I should be able to trade in just the ideas
rather than the physical presence.³⁹⁹*

– Edward Kienholz

³⁹⁹KIENHOLZ Edward, *Kienholz : 17.10-10.11: Galerie Christel*, Helsinki, Finland, 1974, p. 420.

Plan de la deuxième partie

A.	« Double état de la parole » : fondement de tout système de représentation servi par la « Fiction ».....	202
B.	Mise en application du « double état de parole » dans des domaines divers : la « Musique » et les « Lettres », le « Théâtre » et la « Danse », l'« Industrie » et la « Finance », la « démocratie » et l'« aristocratie »	250
C.	La « Fiction » : le changement radical derrière la double fonction des symboles	319

Introduction de la seconde partie

Après la longue méditation pendant et après les crises mentales de Mallarmé, le poète commence à avoir une théorie complète sur les symboles, « le double état de la parole », publiée dans l'*Avant-dire au « Traité du verbe »* – envoyé à l'éditeur la même année, le 13 août 1885. La théorisation du « double état de la parole » marque une maturité de ses pensées sur les symboles.

Les mots ayant en eux une part de « mystère », le symbole génère un intérêt certain chez Mallarmé. Il devient un savant moyen en mélangeant le « naturel » et le « surnaturel » en représentant l'invisible et l'intangible. La puissance du symbole trouve ainsi son écho dans « le double état de la parole » qui existe dans tout système de représentation, esthétique, économique ou politique, au point d'initier des parallèles comparatifs entre la « Musique » et les « Lettres », l'« Industrie » et la « Finance », ou la « démocratie » et l'« aristocratie ».

Pour autant, la vulgarisation des mots et des symboles est inéluctable ; et, à la différence d'une attitude hostile contre la « foule » présente dans « l'Art pour tous », Mallarmé souligne l'importance d'« une fonction de numéraire facile et représentatif »⁴⁰⁰.

À partir de ce chapitre, on abandonne l'ordre diachronique qui illustre mieux l'évolution de la pensée mallarméenne, et l'on aborde directement la théorie des symboles de Mallarmé, qui mûrit à partir de l'année 1885, de manière synchronique. L'année 1885 est une étape clé dans les réflexions de Mallarmé : l'ambivalence de ses discours est moins sensible et son point de vue sur l'analogie entre l'économie, le politique et l'esthétique évolue radicalement.

⁴⁰⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 213.

Autour de l'année 1885, un ensemble de changements personnels et sociaux s'entrecroisent. La publication d'*À Rebours* de Huysmans en 1884 a fait croître la notoriété de Mallarmé et l'amène à se démarquer des courants littéraires contemporains. Esthétiquement, comme le confirme Pascal Durand, le poète prend distance avec le Parnasse en 1885⁴⁰¹.

C'est également vers 1885 que le rapport que Mallarmé entretient avec la « Musique » change : « C'est vers 1885, a écrit Geneviève Mallarmé, que la magie de la musique s'ouvrit pour mon père. Jeune, il la dédaignait. On disait alors : la musique est dans le vers. Il ne voulut jamais que j'apprenne le piano »⁴⁰². L'étude musicologique des années 1870 donnent place à une appréciation de la « Musique » mélodique⁴⁰³ : la « Musique » n'est plus représentée comme une *écriture* énigmatique (« signes sévères, chastes, inconnus »⁴⁰⁴), elle est une mélodie mystérieuse et instinctive, comme les premiers sons qui plaisent miraculeusement aux oreilles de l'homme, et pénètrent ensuite dans l'âme humaine avant qu'ils ne deviennent les pensées et les mots, cristallisés dans une « Poésie » *cantabile*.

À part ces évolutions idéologiques et personnelles, les accidents sociaux politiques jouent également un grand rôle dans la transformation de ses pensées. Le 22 mai 1885, Hugo est décédé. La mort de la personnification même de l'autorité en lettres provoque la « *Crise de vers* », qui lance de nouvelles règles poétiques : le vers libre, par exemple, dont les premiers modèles apparaissent dans *La Vogue* en 1886.

Enfin, le pouvoir politique est dispersé et mis à mal par différents mouvements contradictoires entre les tentatives de Mac Mahon pour restaurer la monarchie, l'opposition des républicains, la vacillation des opportunistes, la crise des boulangistes, la révolution revendiquée par les groupements radicaux, etc. De cela, naît la forte instabilité politique de la Troisième République. Difficile pour le peuple de donner sa confiance à quelque idéologie que ce soit.

⁴⁰¹Voir DURAND Pascal, *Crises. Mallarmé via Manet*, Peeters Vrin., Leuven, 1998, p. 133-136.

⁴⁰²SUZANNE Bernard, *Mallarmé et la musique*, Paris, Nizet, 1959, p. 21, qui cite Geneviève Mallarmé de la Nouvelle Revue Française, novembre 1926, p. 521. Voir également p. 23 de la même ressource : « Chaque dimanche d'hiver il laissait — pour cela seul — un après-midi de travail afin d'aller au concert Lamoureux. « Je vais aux Vêpres », nous disait-il en partant. »

⁴⁰³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 743. « Je te rassurerai au sujet des deux heures que je donne par semaine à la musique, avec Marie et Geneviève, en te disant que l'étude de ses notes et de ses combinaisons a été destinées par moi à fortifier ma mémoire un peu affaiblie, qui est si nécessaire à l'exécution de notre grand projet d'examens que tu sais. » Une autre lettre de Eugène Lefébure témoigne l'intérêt de Mallarmé pour les signes musicaux de la même époque : « Je crois que vous avez une excellente idée en quittant toute lecture qui pourrait réveiller votre glorieux mal, et en étudiant la musique », lui écrit son ami le 2 mai 1869.

⁴⁰⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 360.

En mars 1885, la nouvelle du renversement du second ministère Ferry (308 voix contre 149)⁴⁰⁵ vient aux oreilles du poète grâce à son ami Paul Margueritte⁴⁰⁶. Cette instabilité propre à une crise sociale interpelle Mallarmé, qui l'ajoute à sa crise esthétique. À la suite de Ferry, en moins de cinq ans, se succèdent sept gouvernements (Brisson, Freycinet, Goblet, Rouvier, Tirard, Floquet et Tirard de nouveau). Le renouvellement ministériel constant encourage le boulangisme et plus particulièrement avec l'antiparlementarisme qui influence la population⁴⁰⁷. Les crises politiques troublent et désorientent le peuple :

Les radicaux ont été portés en avant aux élections de 1885.

Courant patriotisme face à une République opportuniste qui, par sa mollesse, manifeste son incapacité de satisfaire le désir de revanche, d'apporter des solutions à la crise sociale et de fonder une république authentique ancrée dans des racines populaires.⁴⁰⁸

Quant au plan économique, les crises économiques deviennent de plus en plus visibles, et le poète s'y intéresse personnellement. La dette publique de la France augmente considérablement suite au paiement de l'indemnité de la guerre franco-prussienne. Les crises économiques deviennent cycliques : 1847, 1857, 1866, 1873, 1882, 1890, 1900, 1907, ... Le Krach de l'Union générale en 1882 génère une grande désillusion sur la spéculation, déclenche une crise industrielle et sociale, et cause par la suite la grande grève des mineurs d'Anzin en 1884. La faillite de la Compagnie de Panama en 1888 emmène Mallarmé à publier le poème en prose l'« Or », qui porte une réflexion sur la crise économique et la nature des symboles monétaires.

⁴⁰⁵« Constitué le 20 février 1883, le cabinet de « concentration républicaine » de Ferry avait mis fin à une longue période d'instabilité ministérielle marquée par la succession au pouvoir de huit ministères éphémères en 4 ans. » BAREL Jacques, *La chute du ministère Ferry et la presse marseillaise*, Thèse., Aix-de-Provence, p.62.

⁴⁰⁶Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. 10, Novembre 1897-septembre 1898*, Paris, France, Gallimard, 1984. Voir la note de p. 242 et p. 243 : « Mallarmé répond à cette lettre inédite de Paul Margueritte “ Un nouveau Président à qui il faudra faire connaître la vérité ! Sera-ce Mr Forichon ? Ne le connaissez-vous pas, & votre grande amie, Madame Normand ? Si c'était lui, je sais, cher Stéphane, que vous m'aideriez de plein cœur. Songez, la situation, vraiment, tragique. ”

“ Je sens à l'amertume de notre déception, [...] mais croyez bien que si Forichon il y avait, vous avez son oreille. Lui est, déjà, tout édifié en votre sens, avant même son intronisation ; par les entretiens avec Madame Normand, fréquents, sympathiques. Je ne possède rien de précis à son sujet ; que des bruits de journaux et du *Cris* notamment, jusqu'ici officieux. ”

Émile Forichon fut effectivement nommé premier président, mais Paul Margueritte n'eut pas gain de cause. *Le Cris de Paris* du dimanche 18 décembre 1898 annonça : “*Divorce littéraire.* / La première Chambre de la Cour d'appel, malgré une enquête absolument probante, malgré l'admirable plaidoirie de Me Poincaré, et les conclusions formelles de l'avocat général Bulot, a rejeté la demande en divorce intentée par M. Paul Margueritte contre sa femme ”».

⁴⁰⁷Démier, *La France du XIX^e siècle : 1814 - 1914*, p. 348.

⁴⁰⁸*Ibid.*

Avec les poèmes en prose de Baudelaire, *Spleen de Paris*, qui inspirent l'écriture des *Divagations*, la versification, progressivement assouplie depuis le début du XIX^e siècle est remise en question. En 1886, sont publiés les *Illuminations* de Rimbaud, représentant le recueil des vers libres. En 1897, Mallarmé sort la « Crise de vers », dans lequel il parle longuement de l'impact retentissant des vers libres par rapport à la « Poésie » traditionnelle.

La « crise » devient une notion-clé de sa théorie des symboles. La crise des vers, la crise économique et spéculative, et l'instabilité politique menée par de nombreuses élections révèlent un monde dont les symboles traditionnels s'écroulent et appellent à de nouvelles règles. Avec la généralisation des symboles, les réformes et les révolutions se représentent au sein même des symboles, dont les lois et les usages se renouvellent constamment. Le contre-effet à ces *révolutions symboliques* est la *crise systémique*, impactant ceux-là mêmes qui en font usage.

Les crises naissent-elles de l'opacité des symboles, ou d'un écart de représentation avec la réalité sociale et économique ? Les lois des symboles dénaturent-elles et réduisent-elles une réalité ? Ou bien sont-ce précisément elles qui construisent une réalité nouvelle, différente, mais plus fidèle à la réalité humaine et intérieure ? Quels repères dans ces crises esthétiques et sociales ? Et en quel symbole placer sa confiance dans cette explosion d'idéologies ? 1885 est une année clé : Mallarmé pense désormais les symboles en deux états, en identifiant le changement radical de la *croyance absolue* en un *crédit relatif et humain*, et rend le symbole *non un lieu de reproduction, mais un lieu de questionnement et d'exploration*.

A. « Double état de la parole » : fondement de tout système de représentation servi par la « Fiction »

L'*Avant-dire au « Traité du verbe »* signale l'évolution de la pensée mallarméenne et la première théorisation de ses réflexions sur les symboles. Deux états se sont distingués clairement pour différencier les fonctions des symboles : d'une part l'état « brut ou immédiat », qui a pour fonction de « narrer, enseigner, même décrire », constituant l'« universel reportage », et d'autre part, l'état « essentiel », le langage du « Poète », qui cherche à « refai[re] un mot total, neuf, étranger à la langue » à partir des « vocables » de sens connus et fixés, dressant avec cette création de mot « un art consacré aux fictions, sa virtualité »⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 677-678.

Autrement dit, l'état « brut ou immédiat » constitue un usage conventionnel, qui suit les définitions et les règles courantes, et exerce par la représentation une reproduction des informations. Il correspond aux critiques de Mallarmé sur la réduction des symboles aux besoins utilitaristes. L'« état essentiel » qui façonne la composition poétique, en revanche, accorde un sens nouveau au mot, en suivant une loi radicalement différente : les « Lettres » prennent forme une « Fiction », qui, projection subjective, rend le symbole poétique davantage humain et imaginaire.

Le passage du premier état au deuxième constitue précisément ce que Mallarmé appelle la « Transposition »⁴¹⁰ dans la *Crise de vers* : il s'agit d'un changement de « Structure » au sein du système symbolique : « Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre »⁴¹¹. Le changement s'opère à l'intérieur du symbole même. Pour réaliser ce changement, deux étapes sont essentielles :

1. Il faut distinguer les deux états de la parole au sein du symbole ;
2. Un changement structurel de système de représentation – soit la loi des symboles – doit être mis en place, pour réaliser la « Transposition ». L'usage des symboles repose ainsi sur une création, à la fois des règles et des sens.

La « Transposition » n'est pas unilatérale et ne va pas seulement de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel ». Quand c'est le cas, il s'agit seulement de la vulgarisation du symbole. Ainsi, un sens symbolique est inventé par le « Poète » et est transmis à la « foule », qui, par son usage, le vulgarise et le diffuse à grande échelle. Ce phénomène transforme et simplifie le sens symbolique. Vivement critiqué par Mallarmé dans sa jeunesse, ce phénomène est considéré comme une étape inévitable mais nécessaire dans l'alternance permanente des deux états. La vulgarisation et la réduction du symbole sont compensées par la créativité et l'enrichissement permanent de l'état « essentiel », qui corrige et oriente les symboles dénaturés ou corrompus par l'industrialisation.

Les deux états ont un rapport intime et sont dépendants l'un de l'autre. Tout ce qui est dans l'état « essentiel », « en haut » doit pouvoir « se réfléchir » et inversement dans l'état « brut ou immédiat », « au bas »⁴¹². Le dernier est à la fois sa ressource et son reflet. L'état « essentiel », ayant « peu » d'« indicat[eur] », inclut en lui la « Fiction » et reste suggestif et allusif ; mais la « Fiction » doit provoquer un écho « au bas », réveiller des profonds désirs de l'âme de la

⁴¹⁰*Ibid.*, p. 211.

⁴¹¹*Ibid.*

⁴¹²*Ibid.*, p. 264.

« foule », qui sont oubliés à force d'un usage machinal et répétitif des symboles⁴¹³. Ces deux états sont appliqués par Mallarmé dans de nombreux domaines représentatifs, et constitue ainsi une théorie de représentation propre au poète.

1) Le « Double état de la parole » : deux niveaux de représentation dans le processus de la symbolisation

La première action pour concevoir autrement le symbole est la distinction des états du symbole. L'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » présentent différents styles de langage. Le premier ressemble pour Mallarmé au « bavardage ». Par ce terme, Mallarmé entend que premièrement, il s'agit d'une accumulation de mots, « un courant de volubilité »⁴¹⁴, qui va dans le sens contraire de la concision ; deuxièmement, les interlocuteurs s'engagent dans un échange superflu juste pour se plaire mutuellement (« le prétexte d'échange »⁴¹⁵) et le sens réel du dialogue n'a peu d'importance ; troisièmement, il dicte la pensée dans son état instinctif, qui est immédiat, continu et hasardeux, et se produit dans un mécanisme automatique ; quatrièmement, les mots entrent dans les « moules de la syntaxe »⁴¹⁶ et suivent une loi normative et conventionnelle du langage, sans chercher à la remettre en cause et à créer une « prosodie » plus aboutie.

La familiarité de confrères, mène à constater qu'il en est — personne, dans une situation qui relève du génie, plus que partout et à meilleur droit, ne néglige de se croire l'exemplaire. Ridicule fondamental ; aussi, latente évidence. Même entendre autrui, les devants pris, sommairement réduire l'art à sa conformation et à des dons, où exulte toute dissertation, entre plusieurs, technique, vaut-il de fréquenter, sinon par envie subite d'insinuer qu'il n'y a que soi et jouir du retrait poli de dénégations voilant leur stupide désespoir. Ce soin, alterné, reste le prétexte à société et échanges d'opinion : car je n'augure pas, non plus, qu'on se plaise inconsidérément et pour le bavardage, à livrer l'acquis particulier de combien d'échecs contre une réussite, elle suffit, c'est vrai, à l'armure debout de notre énigme : ni expliquer ou répandre des moyens, en vue d'une gloire moindre jamais que le mystère.⁴¹⁷

⁴¹³*Ibid.*

⁴¹⁴*Ibid.*, p. 277.

⁴¹⁵*Ibid.*, p. 333.

⁴¹⁶*Ibid.*, p. 277.

⁴¹⁷*Ibid.*, p. 156-157.

À la différence du « bavardage » qui demande à des interlocuteurs de « réserver » « obstinément », avec « plusieurs mots durant », l'« intégrité » de leur « objet » commun du dialogue, qui est pourtant un radotage et une digression vide du sens, l'état « essentiel » assure l'« affinement » des « Lettres » en passant par une « soustra[ction] »⁴¹⁸, qui refuse d'ailleurs de révéler directement la « pensée »⁴¹⁹. Pour dépasser l'état de « bavardage », « les cassures du texte » sont nécessaires, pour rompre l'état automatique d'une syntaxe conventionnelle. La scission permet de laisser respirer les syntagmes dans un *silence* qui les entoure, afin de s'échanger avec le nouvel espace nu et imaginaire. En même temps, elle ordonne une nouvelle « prosodie » qui *ne suit pas un automatisme du « bavardage » continu mais les « rythmes immédiats de pensée »*. Cette « pensée » n'est plus innocente et automatique, elle est plus poussée, maîtrisée, remaniée, plus rêveuse et plus inventive, teintée des « lueurs diverses de l'esprit » :

Les cassures du texte, on se tranquilliserait, observent de concorder, avec sens et n'inscrivent d'espace nu que jusqu'à leurs points d'illumination : une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique. Mobiliser, autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases : ou comme, vraiment, ces moules de la syntaxe même élargie, un très petit nombre les résume, chaque phrase, à se détacher en paragraphe gagne d'isoler un type rare avec plus de liberté qu'en le charroi par un courant de volubilité. Mille exigences, très singulières, apparaissent à l'usage, dans ce traitement de l'écrit, que je perçois peu à peu : sans doute y a-t-il moyen, là, pour un poète qui par habitude ne pratique pas le vers libre, de montrer, en l'aspect de morceaux compréhensifs et brefs, par la suite, avec expérience, tels rythmes immédiats de pensée ordonnant une prosodie.⁴²⁰

Pour lutter contre le « bavardage », le cadrage poétique permet en effet de mieux traiter un nouvel agencement. Dans le cadre du « Discours », la « poursuite de musique » qui reflète la fluidité du « Discours » aussi libre et mélodique que la musique ne laisse pas de temps à la réflexion, à l'opposition du « Vers », qui déjà « scand[é] » laisse le silence nécessaire. La « versification » est un « jeu officiel » soumis au « rythme fixe », et par ce jeu, il est devenu le « dispensateur » de l'or poétique : en ordonnant l'espace de la page, on décide par la disposition spatiale du vers, les « marges » et le « blanc » par exemple, qui est l'espace de l'imagination

⁴¹⁸Sur les méthodes de « soustraction » et d'« isolement », voir BADIOU Alain, *Conditions*, Le Seuil, 2014., p. 119-145.

⁴¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 260.

⁴²⁰*Ibid.*, p. 277.

par excellence chez Mallarmé. L'imbrication du blanc et du noir fait arrêter les mots aux bonnes syllabes, laisse le temps d'imaginer, et crée un rythme poétique inhérent au vers même. Toutefois, l'« ébat inné » de l'âme ne consent pas toujours à la cadence figée de la versification officielle, comme l'octosyllabe ou l'alexandrin (« toujours les mêmes »). De même, la « Prose », tout en restant « vague », « commun[ne] » et « fruste », pourrait laisser flâner l'âme pleinement et à son gré. L'adoption du « poème en prose » est ainsi une tentation de Mallarmé pour résoudre ce dilemme proposé dans la *Crise du vers* :

Tandis qu'il y avait, le langage régnant, d'abord à l'accorder selon son origine, pour qu'un sens auguste se produisît : en le Vers, dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre. Visiblement soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc ; ou qu'il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c'est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours.

Or je n'interromprai un dessein, de discerner, en le volume, dont la consommation s'impose au public, le motif de son usage. Qui est (sans le souci que la littérature vaille à cet effet, mais pour l'opposé) incontinent de réduire l'horizon et le spectacle à une moyenne bouffée de banalité, scripturale essentielle : proportionnée au bâillement humain incapable, seul, d'en puiser le principe, pour l'émettre. Le vague ou le commun et le fruste, plutôt que les bannir, occupation ! se les appliquer en tant qu'un état : du moment que la très simple chose appelée âme ne consent pas fidèlement à scander son vol d'après un ébat inné ou selon la récitation de quelques vers, nouveaux ou toujours les mêmes, sus.⁴²¹

Ainsi, l'état « essentiel » n'est pas seulement le vers, mais aussi *tous les syntagmes scindés*. Il s'agit maintenant de tailler consciencieusement des phrases prosaïques, afin de perturber le mécanisme automatique du « bavardage », comme « Igitur » qui luttait contre le hasard par un acte conscient. L'acte *conscient* de couper les syntagmes est engagé pour retrouver le rythme de l'*inconscient* et du *mysticisme*. On ne cherche plus une représentation exacte de l'« idée », mais une représentation « à distance voulue », car elle comporte « les lueurs » du « mystère », diverses et mouvantes, qui entourent cette « idée ». La transcription de l'« idée » n'est plus stéréotypée et codifiée par des signes déjà définis, mais créative et mobile, « autour d'une idée », à travers les syntagmes reconfigurés. Le nouvel ordre des mots des « poèmes en prose » fait naître un nouveau rapport intérieur, qui crée un rythme poétique au sein de la prose.

Dans le dictionnaire de Mallarmé, les trois mots – le « rapport », le « rythme » et la « syntaxe » – se relient intimement et s'approchent l'un à l'autre. La « syntaxe » inattendue suite aux « cassures des textes » et à la dislocation du paragraphe, crée une nouvelle mise en

⁴²¹ *Ibid.*, p. 220.

« rapport » des mots qui les redéfinit, remplaçant le sens du dictionnaire, commun et figé, par le sens symbolique, un sens jusque-là inexistant. Le seul moyen de redéfinir un mot consiste à changer son « rapport » avec les autres mots, qui le redéfinit en retour. La création du sens symbolique demande ainsi le renouvellement de la « syntaxe », qui est le changement de la loi des symboles. La cassure engendre en même temps un « rythme » nouveau, qui est à la fois un « rythme » métrique recréé par le « vers libre », ainsi que le « rythme » syntagmatique intégré dans le « poème en prose ». Le changement de « rapport » entre les symboles est ainsi manifesté par une *modification rythmique et syntaxique des signes*, qui est au fond *une remise en question des lois des symboles existants* et qui a un impact sur *la manière de réfléchir*.

Le refus du « rapport » conventionnel du symbole se traduit directement dans la formation identitaire de son usager. On peut le constater dans la « Solitude », où Mallarmé confirme le même rejet contre le verbiage en déclarant que « les gens d'idéal doivent très peu [...] causer »⁴²². L'« idéal » est un facteur déterminant de l'état d'« essentiel », dérivé de la « Fiction ». Le pratique de l'état « essentiel » est donc une pratique qui impacte en retour le sujet pensant.

Adeptes de Descartes, Mallarmé rejoint l'idée que l'existence du sujet dépend de sa pensée. On peut retrouver cette tendance dans sa déclaration de jeunesse : « Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement »⁴²³. L'œuvre, le sujet pensant ainsi que la loi de l'Univers doit être unis en une « Synthèse ». La volonté d'incarner tout le mystère de l'« Univers » cède à une représentation partielle mais continue du « mystère ».

L'obstination mallarméenne de l'« identité » peut également être vue dans le poème en prose intitulé le « Nénuphar blanc ». Le poème entier peut être vu comme *une recherche de l'identité du « Nénuphar »* ; son blanc inviolable est une métaphore du « mystère » qui, découvert, révèle son identité. Cette transposition retrace le saisissement de l'identité du « symbole » en tant que tel.

La répétition de la loi conventionnelle des mots dans l'état « brut ou immédiat » génère des symboles, dont le sens est partagé par tous, et de ce fait, donne à leurs usagers des identités similaires, agrégées en « foule ». Cette loi conventionnelle emprisonne l'identité des êtres dans des sens connus et limite toute évolution. L'incarnation du « mystère », de l'inconnu et de

⁴²²*Ibid.*, p. 259.

⁴²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 714.

l'indicible permet de faire évoluer l'identité de manière concrète. Le « mystère » devient un lieu d'exploitation, où on puise sans cesse une nouvelle possibilité de soi. L'état « essentiel » reconstruit la loi des symboles, incorpore ce qui est indescriptible dans le sens symbolique des mots, et par l'évolution de la portée des mots, déclenche une recherche continue de la nouvelle identité du sujet pensant.

Le refus de la causerie est un refus de banalité : le sens symbolique n'est pas une transformation des « besoins ordinaires » en d'autres *objets*, mais une transformation de la « vocation » de l'objet⁴²⁴. Les « besoins ordinaires » sont réfléchies différemment : elles s'inscrivent dans leur lien profond avec l'être. Le « Poète » peut trouver ainsi son inspiration partout, car toutes sortes de « besoins ordinaires », une fois pourvues d'une nouvelle « vocation », deviennent des symboles à interpréter et à développer. Toutes les choses autour ne sont plus dans une simple relation de signifiés-signifiants, elles sont sans cesse redéfinies, au-delà même des définitions communes. Les symboles traversent le processus de la symbolisation en passant de l'état « brut » à l'état « essentiel », et ont des caractères plus originaux et humains, car inséparables du sujet :

Je rejeterai toujours toute compagnie, pour promener mon symbole partout où je vais, et, dans une chambre pleine de beaux meubles comme dans la nature, me sentir un diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même — ce à quoi on est toujours obligé de revenir quand on accueille les hommes, ne serait-ce que pour se mettre sur sa défensive.⁴²⁵

Le sujet même devient le « diamant qui réfléchit », qui permet d'observer les symboles sous des perspectives diverses. Même les anecdotes les plus insignifiantes pourraient faire connaître des révélations essentielles sur l'être. On y repère soigneusement quelques « thèmes essentiels », autour desquels on « dissert[e] »⁴²⁶. Les anecdotes deviennent sources d'inspiration pour le poète même, comme en témoigne le recueil de poèmes en prose nommé « Divagations » où dans les digressions s'animent des scènes quotidiennes, des sujets essentiels à exhumer⁴²⁷. La dissertation mallarméenne, scandée en poème en prose, est organisée d'un « rythme » à part, qui dessine le symbole avec des syntaxes inhabituelles et hétérogènes, donnant l'accès à une nouvelle perspective de la réalité à travers les anecdotes quotidiennes.

La dichotomie du « bavardage » et du vers prend en compte l'opposition des styles des phrases et un rapport avec la loi des symboles. Ce que Mallarmé nomme « prose » est

⁴²⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 259. Souligné par nous.

⁴²⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 720.

⁴²⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 259.

⁴²⁷*Ibid.*, p. 277.

caractérisée par des fonctions pragmatiques : « narrer, enseigner, même décrire »⁴²⁸ et suit, comme le « bavardage », davantage l'usage conventionnel du langage, sans vouloir le remettre en question. Il a comme seul objectif de transmettre les informations et de traduire l'existence de l'objet, exerçant ainsi le « reportage universel »⁴²⁹. De même, Mallarmé entend par le mot « *Poésie* », un sens large du terme, à savoir *tout langage littéraire*, qui tente d'exercer des usages hors commun, qui voit le langage comme *un lieu d'essai*, qui va au-delà de l'*exposition* et entre dans le domaine de la *création*. Cette création est à la fois sur le sens du symbole, sur la loi des symboles ainsi que sur l'identité des sujets pensants. Il s'agit de défier la structure existante même du langage, et de changer le mécanisme de pensée.

Ainsi s'explique l'attitude ambivalente de Mallarmé sur le naturalisme. Dans un entretien où Mallarmé est questionné sur la « fin du naturalisme », le poète indique que « l'enfantillage de la littérature » consiste à croire que le fait de « choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier », « c'était *faire* des pierres précieuses »⁴³⁰. En même temps, Mallarmé n'hésite pas à louer Zola, quand il découvre dans le style prosaïque un « art évocatoire »⁴³¹, « un prodigieux lavis »⁴³² : on y trouve des symboles élémentaires, qui synthétisent le quotidien par la « réduction du trait fortuit suffisante »⁴³³.

Il regrette que les romanciers réalistes restent sur une narration des faits, où l'agencement des mots rentre dans un cadre plus conventionnel. Par le choix esthétique, le naturaliste est la caricature par excellence de l'« exposition ». Hormis le style prosaïque, leur conviction esthétique repose sur l'exhibition du monde tel qu'il est : la question principale consiste à choisir quelle scène de vie présenter, et non comment sublimer la scène ordinaire et donner à cette derrière un sens symbolique.

Pour Mallarmé, la création des symboles passe par la magie de la composition des mots existants (« un mirage interne des mots mêmes »). Il renverse la définition même du sens dans l'« emploi » des « signes convenus », qui voit la relation du signifié et signifiant comme une chose telle qu'elle est. Le sens symbolique revendique en premier lieu une négation, qui est « le rejet » des « signes convenus », afin de recréer au sein du signe un sens symbolique

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 677.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 701.

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² *Ibid.*, p. 702.

⁴³³ *Ibid.*, p. 296. « Un raccourci habile du héros qui le fasse dégager dans un coup de vent le secret de son habitude, c'est la manière du poète, s'il dramatise ; mais le romancier trouvera aussi dans une mise à point des types avec une sereine ampleur cette réduction du trait fortuit suffisante pour qu'on les revoie déjà et à jamais éclairés d'un jour populaire qui s'impose, immédiat, sans la préparation d'absurdes et lentes pratiques. »

inédit⁴³⁴. Le sens du « signe » n'est plus un résultat immobile et donné, mais un processus de symbolisation toujours présent, en train de se réaliser à chaque instant lorsqu'il s'inscrit dans la poétique. La symbolisation rend le sens plus « plastique », et est accessible à tout le monde qui veut faire sa contribution. Il touche non seulement le « noir », le sens sûr et visible, mais aussi le « blanc », la partie imaginaire et invisible, qui est rempli « de Rêve et de Vide ». Chaque usage qui redéfinit le sens symbolique, constitue à la fois une déconstruction et une reconstruction du sens, et participe à la recherche éternelle du « blanc », de l'incarnation du « mystère », qui n'a ni commencement ni fin. Le sens est ainsi dans une reconstruction constante, devenant souple et créatif, et pouvant être inscrit dans un usage commun et devenant un sens dérivé officiel.

J'extrait ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique. C'est confesser qu'il est peu « plastique », comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi « blanc et noir » que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide.⁴³⁵

Cette plasticité du sens est ainsi créée par un réagencement des signes existants et un rêve qui y glisse : les mots « noir[s] » avec un sens précis sont écartés intentionnellement et scrupuleusement par du blanc, l'espace attribué au sens symbolique qui consiste en un espace imaginaire et poétique. La création du sens symbolique est un pari, « un coup de dés » dont la réussite emmènera au « Rêve », et dont l'échec conduira au « Vide ». La « Transposition » de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » est de passer des mots connus, ordonnés et instinctifs, « clavier primitif de la parole », au « jeu officiel » qui est la « versification »⁴³⁶. Cette nature propre de la création du sens symbolique est déjà marquée par Baudelaire. Selon lui, le poète est le joueur excellent qui tente de défaire le « jeu de hasard » avec des compositions et des réagencements minutieux des mots, en maximisant la probabilité de réussite. Le mot n'est plus seulement la désignation d'une chose, mais également *l'évocation qui rappelle certains souvenirs, sentiments ou songes* :

Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie

⁴³⁴*Ibid.*, p. 258.

⁴³⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 731.

⁴³⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 33.

évocatoire. C'est alors que la couleur parle, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, représentants du laid et du mal, articulent leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque la pensée et le souvenir correspondants ; que la passion murmure ou rugit son langage éternellement semblable. Il y a dans le style de Théophile Gautier une justesse qui ravit, qui étonne, et qui fait songer à ces miracles produits dans le jeu par une profonde science mathématique.⁴³⁷

« Les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres », déclare Mallarmé, en tant qu'héritier de Baudelaire⁴³⁸. Dans un monde où la plupart des choses ont une désignation précise et où la taxinomie est déjà faite, la seule et la véritable création pour Mallarmé consiste en une évolution significative des signes existants : il faut ressaisir le mot et le conceptualiser, saisir le rapport derrière leur enchevêtrement, expérimenter une méditation inédite face à une scène de tous les jours en y incorporant un sens originel, avec les souvenirs, le rêve et le sentiment et le « mystère ».

Alors que les mots sont les véhicules de l'« Idée », remarquons que l'étymologie de l'« Idée », *idéa* en grec, signifie tout abord la forme, la vue, l'aspect. Ainsi, la création de l'« Idée » passe avant tout par des *mises en forme* différentes, dans une recomposition des mots et de leur rapport entre eux, illustrant les différentes perspectives de l'« Idée ». La symbolisation offre *une manière de voir différemment l'« Idée »* ; elle provoque volontairement la variation des mises en formes. Dans la représentation du « mystère », une partie échappe toujours à la compréhension. Les différentes formes permettent ainsi de le représenter sous différente perspective, afin de donner une image plus complète. La variation des perspectives devient dans le monde moderne la *création* même et demeure la seule évolution possible des pensées.

La « Poésie » de Mallarmé consiste à questionner sans cesse des conventions, des définitions classiques, de la structure syntaxique et rythmique, afin de saisir une « Idée » jusque-là inexistante. Le sens créé est donc non seulement une recreation des mots, mais également *un apprentissage renouvelable de l'existence* même : la symbolisation redonne un sens évolutif à la vie.

Dans la théorie de symbolisation de Mallarmé, le passage de l'état « brut ou immédiat » vers l'état « essentiel », constitue surtout une invention : ce qui importe n'est pas la forme des

⁴³⁷BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard., Paris, s.n., « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, vol. II/II., p. 117.

⁴³⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 702.

symboles de base, mais comment les symboles évoluent. Cela rappelle la déclaration du poète lors de l'exposition internationale : « toute invention ayant cessé » depuis le « siècle dernier », la créativité artistique du XIX^e siècle se révèle pour le poète surtout dans une à une *recomposition* des arts « exotiques » et « archaïques »⁴³⁹. Si dans sa jeunesse, Mallarmé conteste surtout la *reproduction*, qui vide de sens le mot, de son « authenticité » et de son originalité, dans sa maturité, il les retrouve dans la réorganisation et le réagencement de ces objets anciens ou inconnus. Dès lors, l'état « brut ou immédiat » est un cadre figé nécessaire pour garder une mémoire commune de l'héritage des pensées, à l'emploi immédiat ; l'état « essentiel » permet de recadrer le sens, dans une modification continuelle – comme l'indique la « différance » de Derrida – qui génère l'originalité en étendant la définition possible du symbole.

Dans l'âge classique, approfondir la connaissance, c'est de définir au mieux les mots existants. On découvre le monde en nommant les choses, et la vie est décrite au « sens taxinomique du mot ». Cette démarche est ensuite poussée à l'extrême par les encyclopédistes, qui s'efforcent d'expliquer la vie par la science des mots :

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, en effet, la vie n'existe pas. Mais seulement des êtres vivants. Ceux-ci forment une, ou plutôt plusieurs classes dans la série de toutes les choses du monde : et si on peut parler de la vie, c'est seulement comme d'un caractère — au sens taxinomique du mot — dans l'universelle distribution des êtres.⁴⁴⁰

Dans le XIX^e siècle, cette méthode, basée sur une conceptualisation explicative, commence à voir sa limite. Bien que les découvertes des nouveautés continuent, de nombreuses inventions se basent davantage sur une mise en rapport des choses connues. Toutefois, les mêmes mots sont distribués à ces inventions et de ces mises en rapport entre les choses connues sont nés des nouveaux concepts, dérivés des sens existants.

Dans le domaine scientifique, on a déjà découvert ce que c'est le courant électrique au XVIII^e siècle avec Benjamin Franklin, ainsi que tous les matériaux qui composent une ampoule, mais l'invention officielle de l'ampoule n'est réalisée qu'en 1878, issue de plus que 7000 essais d'une mise en rapport des matériaux et des sciences connues. On ne crée plus de nouveaux noms pour toutes les inventions nouvelles, et l'on préfère souvent l'attribuer à un nom existant par dérivation : le nom « ampoule », qui désigne au départ la fiole à ventre renflé, étend son sens à l'invention par comparaison ; l'image donne lieu au nom.

⁴³⁹*Ibid.*, p. 385.

⁴⁴⁰Voir Foucault, *Les Mots et les choses.*, p. 173.

De même, les constantes révolutions dans le domaine économique et politique donnent également des noms aux nouvelles organisations sociales, comme la « chambre » représentative, l'assurance « mutuelle », l'« assignat », etc., La dénomination repose sur l'avènement de nouvelles relations sociales. La création au XIX^e siècle est donc avant tout une mise en relation. Le mot désigne davantage par la dérivation que par une nomination radicalement nouvelle.

De surcroît, avec la naissance de la linguistique (sous la perspective comparatiste) au début du XIX^e siècle, le langage, au lieu d'être un simple moyen, devient lui aussi l'objet d'étude. Il est devenu le double de l'homme où l'homme se découvre. Les rapports internes des symboles mêmes intéressent les chercheurs : par la découverte de la loi linguistique, ils s'efforcent d'appréhender le mécanisme de l'entendement même.

Alors qu'à l'âge classique, les relations entre les mots reposent sur une vision logique et quasi-mathématique du monde, au XIX^e siècle, la mise en rapport des choses connues fait naître non seulement des concepts nouveaux mais également un concept où incarne davantage de perspective subjective : il est lié à l'imagination, à la croyance, à l'inconscient inexplicable de l'être, touchant un domaine incertain, mobile, et ombreux de l'être. En d'autres termes, de la mise en rapport des éléments connus est née la mise en relation entre l'être et le symbole. La définition du symbole, qui va dans un sens dérivé, est directement en lien avec l'imagination de l'être.

Lorsqu'il s'agit d'ordonner les naturels simples, on a recours à une *mathesis* dont la méthode universelle est l'Algèbre. Lorsqu'il s'agit de mettre en ordre des natures complexes (les représentations en général, telles qu'elles sont données dans l'expérience), il faut constituer une *taxinomia* et pour ce faire instaurer un système de signes. Les signes sont à l'ordre des natures composées ce qu'est l'algèbre à l'ordre des natures simples. Mais dans la mesure où les représentations empiriques doivent pouvoir s'analyser en natures simples, on voit que la *taxinomia* se rapporte tout entière à la *mathesis* ; en revanche, puisque la perception des évidences n'est qu'un cas particulier de la représentation en général, on peut dire aussi bien que la *mathesis* n'est qu'un cas particulier de la *taxinomia*.⁴⁴¹

L'évocation, l'analogie ou bien l'association des idées repose sur un mécanisme subjectif qui est essentielle à la fabrication des symboles. C'est également sur cette prémisse majeure que Mallarmé, qui porte un intérêt particulier à la linguistique, se permet d'aborder différents domaines par le prisme du symbole, qu'ils soient esthétiques, économiques ou politiques. Il suppose que tous les systèmes représentatifs se rejoignent leur ultime garantie de l'entendement

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 86.

humain qui est l'« Idée » et que le mécanisme de l'« Idée » permet de relier les différents domaines : « que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée »⁴⁴². La « Musique » et les « Lettres » qui correspondent à l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » sont attachées ainsi à la « Prose » et la « Poésie » par une analogie profonde, car elles composeront les deux états de la parole, et qui expriment au mieux l'« Idée »⁴⁴³.

Sous cette perspective analogique, la « Prose » mallarméenne n'est plus dans sa définition stricte et étend à tous les styles munis des caractéristiques de l'état « brut ou immédiat ». L'industrialisation des lettres promeut des nouveaux formats des lettres, dont le représentant est la « Presse », ou le « journal » pour Mallarmé. En effet, on retrouve dans le « journal » un écrit souvent « précipit[é] » et « oiseux »⁴⁴⁴, car par nature il est celui qui collecte inlassablement des « anecdote[s] énorme[s] et fruste[s] », contrairement à l'esprit « poétique », « imaginaire et abstrait »⁴⁴⁵. La « presse » et le « journal » est réalisée pour une durée limitée, comme le phénomène du « prêt-à-porter » qui est produit rapidement avant de devenir tout aussi rapidement le « prêt-à-jeter ». Les symboles, tout comme les idéologies émergentes du XIX^e siècle, sont confrontées à une consommation accélérée : ce qui importe n'est qu'ici et maintenant, omettant ainsi toutes les notions propres à la « Poésie » comme l'éternité ou l'absolu.

Toutefois, l'attitude de Mallarmé change dans cette époque, dans la mesure où cette forme de littérature n'est pas à supprimer définitivement. Les anecdotes racontées dans la « Presse » correspondent à une représentation minutieuse et totale du quotidien de la « foule » ; elles composent une « prescience »⁴⁴⁶ et un corpus qui prépare « une représentation théâtrale » plus synthétique. « Un journal reste le point de départ ; la littérature s'y décharge à souhait », dit le poète⁴⁴⁷. En effet, la représentation directe et immédiate du « journal » permet une « coulée d'un texte »⁴⁴⁸, permettant à son auteur de « se décharg[ent] » totalement et librement. Les anecdotes constituent une « Exposition »⁴⁴⁹, qui laisse apparaître tout, de manière amalgamée

⁴⁴²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 69.

⁴⁴³L'analogie entre les quatre domaines esthétiques est expliquée en détail dans la sous-partie suivante de la deuxième partie *Mise en application du « double état de parole » dans les domaines divers : La « Musique » et les « Lettres », le « Théâtre » et la « Danse », l'« industrie » et la « Finance », la « démocratie » et l'« aristocratie ».*

⁴⁴⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 224.

⁴⁴⁵*Ibid.*, p. 157.

⁴⁴⁶*Ibid.*

⁴⁴⁷*Ibid.*, p. 224.

⁴⁴⁸*Ibid.*, p. 225.

⁴⁴⁹*Ibid.*, p. 158.

et spontanée. Cet état « brut ou immédiat » constitue pour le poète un « outillage intellectuel »⁴⁵⁰, qui transcrit toutes ses vues et ses expériences à sa guise, avant de passer à l'état « essentiel », à la « Transmission de Pouvoirs »⁴⁵¹ qui exploite les anecdotes avec un regard plus réfléchi et conceptuel, qui les façonne dans une fiction artistique, et en leur accordant un sens symbolique⁴⁵². Les deux états se complètent et l'intérêt mutuel des deux états est davantage montré par Mallarmé depuis la théorisation du « double état de la parole ».

La relation entre les deux états est comparée aux fiançailles : « Exposition, Transmission de Pouvoirs, etc. : t'y vois-je, Brünnhild ou qu'y ferais-tu, Siegfried ! »⁴⁵³ Brünnhild cherche désespérément son amant Siegfried qui seul peut la sauver de son sommeil magique. Elle attend Siegfried pour extraire un état « essentiel » de cet état inconscient, pour lui donner un « Sens » nouveau (rappelons-nous encore de Monsieur « Sens habit noir »⁴⁵⁴). L'inconscient qui représente le potentiel de l'être est réveillé par les mots, qui réussissent à l'enregistrer dans le mot et le ressusciter dans la vie courante.

Toutefois, la malheureuse suite de la mythologie révèle la potentielle chute. Une fois éveillée, Brünnhild met à l'épreuve ses prétendants pour retrouver son époux, qui l'a oublié sous l'influence d'un philtre. Siegfried, qui a tout oublié, échange sa forme avec Gunnarr pour l'aider à conquérir Brünnhild. Une fois la tâche accomplie, la réunion du couple est pourtant fugace. Le saisissement de l'« état » essentiel ne peut malheureusement durer. Après avoir couchée avec Siegfried trois nuits, Brünnhild se trouve avec un époux qui reprend la forme de Gunnarr. On voit ici une allusion parfaite de la chute de l'état « essentiel » à l'état « brut ou immédiat » : la grande littérature, qui tente de retirer des « “ quotidiens ” achalandés » son essence, retombe dans une vulgarisation. Ainsi, les deux états exercent leur effet de manière alternative, et rend le symbole tantôt idéal et merveilleux, tantôt imparfait et vulgarisé.

⁴⁵⁰*Ibid.*, p. 221.

⁴⁵¹*Ibid.*, p. 157.

⁴⁵²*Ibid.*

⁴⁵³*Ibid.*

⁴⁵⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 51.

2) *La Traduction spatiale et temporelle du « double état de la parole »*

La différence entre le « journal » et les « Lettres » se traduit également sur le plan spatial et temporel. Sur le plan spatial, le « journal » est « la feuille étalée, pleine »⁴⁵⁵, qui se déploie horizontalement et traduit son « feuillet » en « rez-de-chaussée », où l'âme s'étend à son gré⁴⁵⁶. Sa platitude fait contraste avec l'épaisseur du livre, dont les feuilles ne sont pas pré-coupées, et dont le « déploiement » prend initialement la même forme qu'une « feuille imprimée grande » comme un journal. Le livre non-coupé se plie pourtant, en suivant un « rythme » choisi, et ses pliages composent son épaisseur grâce à ce « repliement »⁴⁵⁷.

La multitude des « tassement[s] » d'un livre, avec les pliages des feuilles non pré-coupées, sont comme les « minuscule[s] tombeau[x] » de l'« âme », qui enferme l'« âme » par le sens limité des mots et l'éteint en la transformant en quelques cendres noirs, qui deviendront l'encre imprimé⁴⁵⁸. Mais ce flétrissement a lieu pour mieux renaître : les pliages du livre s'épaississent au fur et à mesure, et la multitude des « tassements » des « tombeaux » crée une nouvelle élévation qui se révèle dans l'épaisseur du livre.

Le pliage non coupé est « quasi religieux », car il y « contien[t] un[le] secret », « le silence », et la « Fiction »⁴⁵⁹. L'épaisseur du pliage constitue l'élévation minimale mais cruciale que le livre littéraire apporte de plus par rapport à l'épaisseur du « journal »⁴⁶⁰. Ce n'est pas un hasard que Mallarmé parle de la tombe des « tassements » et du miracle du pliage. Cette métaphore qui illustre à la fois une fin pour le sens commun du signe et une renaissance animée par une nouvelle « Fiction » s'inscrit dans l'étymologie même du mot « signe » : *σημα* signifie en grec

⁴⁵⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 225.

⁴⁵⁶*Ibid.*, p. 157.

⁴⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 601-602, « – Il y a donc 5 lectures en un sens – déploiement du livre vulgaire à l'album manuscrit – et 5 en l'autre sens – de l'album ou manuscrit au livre, repliement. »

⁴⁵⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 224.

⁴⁵⁹*Ibid.*, t. II, p. 225.

⁴⁶⁰L'élévation peut aller plus loin, lorsqu'on prend une perspective nouvelle du livre, la largeur devient son épaisseur. Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 560. « ce bloc ne peut donc aucunement faire un carré que de façade, en voyant les dos, par exemple, soit debout soit couché – mais il ne l'aura pas *en profondeur ou* = en ce qui, quand on le considère d'en face, deviendra *épaisseur* (rapport de l'épaisseur du livre et de sa largeur par deux fois couché ou debout d'où la signaler d'or – elle reste la même trait d'or, en tracer en épaisseur et largeur donnée aussi exactement aussi serrée que possible. »

à la fois le « tombeau »⁴⁶¹, le « miracle » et le « présage »⁴⁶², où les mots commencent à jouer leur nouvelle magie.

De plus, les plis « intacte[s] » comportent également des allusions sexuelles, qui rappelle la liaison entre les symboles et leurs nouveaux sens non-incorporés : comme l'hymen d'une vierge, qui « convi[ent] » à ouvrir. Les plis tentent les curieux, tout en montrant sa « frêle inviolabilité », détruite plus tard par toute sorte de lectures, où leurs sens symboliques des mots cachés dans la blancheur sont enfin révélés⁴⁶³. Le livre est prêt à ce « sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes »⁴⁶⁴, qui signale l'accomplissement ultime de l'union entre les mots noirs et les sens symboliques décryptés dans la blancheur. Par la lecture, le secret latent, caché entre ces replis, se dévoile finalement, et les mots sont compris dans un sens symbolique précis, qui fixe le « mystère ». Le « journal » est « à l'abri de ce traitement »⁴⁶⁵, car tous les sens des mots s'exposent directement et instantanément sur une grande feuille étendue. Cependant, en perdant ces rites sacrificiels, il est privé de tout charme mystique.

Le journal « distribu[e] » « cent et cent fois » dans une typographie « monotone », tout sur sa seule feuille, quatre pages, avec son « insupportable colonne », uniforme et qui coupe la lecture dans des endroits inappropriés et aléatoires⁴⁶⁶. L'encadrement strict et répétitif de colonnes crée un « va-et-vient successif » qui fatigue incessamment le « regard »⁴⁶⁷. Le format du journal est conditionné par son « initiative », qui s'inscrit dans un « asservissement fastidieux » : il a pour fonction de distribuer des informations dispersées (la « notation fragmentée ») dans un langage facile et intelligible, accessibles à tous les lecteurs⁴⁶⁸. Ainsi l'étalement du journal brise le « mystère » en fragmentation, n'offre que des renseignements superficiels, et la vision que cette représentation primitive ouvre ne dépasse pas l'« écartement levé par le doigt »⁴⁶⁹.

⁴⁶¹GANDT (de) Marie, « Le signe au XIX^e siècle, entre littérature et économie » dans *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, PUV., Saint-Denis, 2007, p. 63-76. Voir p. 63. « À l'origine du signe, le sème grec signifie à la fois l'inscription et le tombeau. » En effet, le mot σῆμα, l'origine grecque du « signe », signifie à la fois le signe de présage et le signe auquel on reconnaît une sépulture.

⁴⁶²Signe : Etymologie de signe, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/signe>, consulté le 5 avril 2020. « Étymol. et Hist. 1. a) 2^e moit. du X^e s. signe « miracle » (*St Léger*, éd. J. Linskill, 209) ; fin X^e s. signa « chose remarquable, significative » (*Passion*, éd. D'Arco Silvio Avalle, 272) ; fin X^e s. signes « miracles » (*ibid.*, 457) ; 1535 les signes des temps « signes, miracles prédits par les prophètes annonçant que les temps ont changé (terme biblique) » (Olivétan, Bible, Mat., 16).

⁴⁶³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 227.

⁴⁶⁴*Ibid.*, p. 225.

⁴⁶⁵*Ibid.*, p. 227.

⁴⁶⁶*Ibid.*, p. 226.

⁴⁶⁷*Ibid.*

⁴⁶⁸*Ibid.*

⁴⁶⁹*Ibid.*, p. 225.

À l'inverse, le « livre » conserve le secret du « mystère » au sein du « repliement », et possède une « mobilité » bien plus « spacieu[se] »⁴⁷⁰. La typographie des livres peut être bien différent, surtout dans le cas de la poésie ou la partie blanche peut être un jeu à jouer par rapport au thème poétique⁴⁷¹. La phrase poursuit « un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi », suit une typographie qui pourrait être aussi libre que celle d'« Un coup de dés », et « institue un jeu » entre les mots, qui traduit l'émoi « par correspondances »⁴⁷². L'espace du « livre » est donc infini et indéfini, assez souple pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme et aux ondulations des rêveries. Le contraste typographique entre le « journal » et le « livre » fait également écho à leurs différents moyens de symbolisation des mots. Tandis que le « journal » « rédui[t] » un « miracle » « doué d'infinité » à « l'emploi » du « premier degré » des « quelque vingt lettres », le « livre » cultive une « expansion » des « lettres », à savoir, un rebondissement à partir des lettres et élargit les significations possibles⁴⁷³. Le lecteur est à la recherche du sens symbolique, qui compose le « mystère » de la conscience et de l'inconscient même de son auteur, dont les pensées sont infiniment riches et créatives. Les signes y sont « évocatoires », ancrés dans les souvenirs les plus anciens jusqu'aux instincts mêmes : tout le sens propre étant « aboli », les signes aspirent à traduire, bien qu'imparfaitement, le sommet de leur spéculation⁴⁷⁴.

Sur le plan temporel, le « journal » transcrit de jour en jour l'« actualité », se repose sur les « “ quotidiens ” achalandés »⁴⁷⁵, et accorde le trône à « aujourd'hui », tout en l'épurant et le ranimant (« avec une intégrité lavée ou neuve »)⁴⁷⁶. De surcroît, l'emploi des mots dans le journal a pour objectif de faire communiquer une immédiateté, de traduire un « quotidien » récent et « bout à bout »⁴⁷⁷. L'instantanéité du langage journalier favorise l'« improvisation » et « apporte des commodités à l'écrivain », car tous ces quotidiens ainsi déchiffrés, ce corpus parfait constitue la ressource première de « la fiction proprement dite »⁴⁷⁸. Avec cette traduction immédiate et instinctive, les écrits sont comme les « cris inarticulés »⁴⁷⁹, se rapprochant de la « Musique », dont le son disparaît aussitôt prononcé (au jour le jour dans le

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁷¹ C'est le cas du « Serpent qui danse » de Baudelaire par exemple.

⁴⁷² Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 226.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 225.

cas du « journal »). On comprend mieux le lien entre la « Musique » et la « Prose » chez Mallarmé.

En plus, le « journal » constitue à l'échelle sociale « le texte politique », devenant ainsi le média de la « démocratie »⁴⁸⁰. La « démocratie » demande également l'amplification de la distribution de la « Presse », dont la prospérité est confirmée par une croissance exponentielle des journaux et magazines imprimés et l'augmentation du nombre de « boutique[s] » où ils se vendent⁴⁸¹. Mais l'accroissement quantitatif de la « Presse » « ne tire pas à conséquence », car la « Presse » n'est qu'une accumulation de trivialités et de renseignements, et n'inclut que rarement de vrais trésors spirituels ou philosophiques⁴⁸². Mais il constitue une « prescience »⁴⁸³, où se déploie toute la théâtralité de la société.

Le « Livre », pourtant, représente dans la notion de Mallarmé une « vérité » éternelle comme la Bible, qui vise à une révélation continue de l'être et qui se complète à l'infini. Sa fonction principale consiste en un présage, qui dirige la « foule » vers un Idéal commun. Sa temporalité porte sur une analyse basée sur l'immédiateté, mais qui va au-delà de l'immédiateté. De surcroît, le « Livre » est composé par l'artiste, dont les hypothèses se font dans un cadre aristocratique, pendant que l'enseignement est destiné à tous les lecteurs, à savoir la « foule », afin de mieux la guider et l'inspirer.

Pour le passage de la « Presse » au « concours de la fondation du Poème populaire moderne », on aura l'exemple par excellence de « *Mille et Une Nuits* », un récit prosaïque qui reprend une bonne quantité d'anecdotes mélangées de légendes⁴⁸⁴. Le titre *Mille et Une Nuits* n'est plus un simple chiffre, il est employé dans un sens symbolique qui étend la fantaisie à l'infini. Les anecdotes sont soigneusement choisies comme pour le journal : « l'intensité de la chauffe » dépasse « notoirement » la trivialité du journal, rend le contenu légendaire et fantastique, et « émerveille[ra] » le public avec ces rêves fabuleux et extravagants⁴⁸⁵. En effet, *Mille et Une Nuits* façonne le quotidien en y incarnant une « Fiction » grotesque, afin de l'amplifier et de rendre l'évènement même un symbole. Il creuse dans la nature humaine pour extraire une idée, transformant l'histoire passée en l'indice pour l'avenir.

Comme pour le « livre », dont l'élévation intellectuelle traduite par l'épaisseur du volume lie ses fantaisies par ses pliages, le passage de la « Prose » à la vraie « Poésie » restitue

⁴⁸⁰*Ibid.*, p. 221.

⁴⁸¹*Ibid.*, p. 222.

⁴⁸²*Ibid.*

⁴⁸³*Ibid.*, p. 157.

⁴⁸⁴*Ibid.*, p. 222.

⁴⁸⁵*Ibid.*

également sur le plan spatial un changement de l'horizontalité vers la verticalité. La « Poésie » se tient en hauteur (« précieux et haut ») « immensurablement », car sa forme verticale la plonge dans une élévation transcendante qui s'allonge dans la marge blanche entre les strophes, qui prolonge la rêverie⁴⁸⁶. Tandis que l'envergure des journaux avec des anecdotes dispersés restitue « un encanaillement très subtil nuage du format sacré, le volume »⁴⁸⁷ : la verticalité de la « Poésie » fait écho à la transcendance, auparavant divine, devenant de plus en plus humaine sous la forme du « mystère ». Par la symbolisation, c'est l'homme qui puise dans sa propre compréhension du « mystère » et invente ensuite le sens symbolique, employé dans les mots versifiés. Au lieu de chercher la « facilité ordinaire ou à la portée », on cherche dans la « Poésie » la notion qui « tourbillonne ou s'élève par une force propre »⁴⁸⁸.

Le changement vertical de la « Poésie » se différencie radicalement des « combinaisons mercantiles » et transversales de la « Prose », qui tente d'obtenir des informations par l'échange horizontal sur le même plan, et qui ne provoque aucun changement radical des mots échangés⁴⁸⁹. Ce que la « Poésie » occasionne de plus par rapport à la « Prose », est aussi le « gaz », le rêve nébuleux, qui l'entoure. Mais ce rêve a pour origine la « Prose » car il s'inspire naturellement des « “ quotidiens ” achalandés »⁴⁹⁰. Plus particulièrement, le « gaz » signifie étymologiquement le « chaos », traduit par le « cri aux journaux », avec une « langue à nu, vulgaire, dardée sur le carrefour »⁴⁹¹. La tâche de la « Poésie » consiste à tirer du « chaos » quelques traits intelligibles et compréhensibles, convainquant enfin le hasard chaotique.

La transcendance du vers est discutée dans les « Notes sur le théâtre », parues dans « La Revue indépendante » (1886-1887), et les paragraphes concernés sont mêmes repris dans *Pages et Divagations*. Le « Vers » prend le rôle du « dieu jaloux », donne des ordres au « songeur », tente de « ressuscite[r] au degré glorieux ce qui, tout sûr, philosophique, imaginaire et éclatant que ce fût, comme dans le cas présent, une vision céleste de l'humanité ! »⁴⁹² Par conséquent, cette transcendance est au demeurant bien humaine, même si la vision complète de l'« humanité » est « céleste », et donc difficilement atteignable. Mais l'« aile initiale » emporte les lecteurs vers là, avant son « heurt » : le symbole rappelle une humanité oubliée dans les mots, et l'emmène vers son idéal supérieur grâce à la « seule

⁴⁸⁶*Ibid.*, p. 221.

⁴⁸⁷*Ibid.*

⁴⁸⁸*Ibid.*, p. 222.

⁴⁸⁹*Ibid.*

⁴⁹⁰*Ibid.*, p. 221.

⁴⁹¹*Ibid.*

⁴⁹²*Ibid.*, p. 200.

dialectique du Vers »⁴⁹³. De cette manière, il transpose l'état de la « prose », qui consiste en « des matériaux naturels de la pensée sis habituellement chez nous », à l'état poétique, où les lettres « atteign[ent] toute leur vertu »⁴⁹⁴.

Avant le heurt d'aile initial et l'emportement, on a pu, cela est même l'occupation de chaque jour, posséder et établir une notion du concept à traiter, mais indéniablement pour l'oublier dans sa façon ordinaire et se livrer ensuite à la seule dialectique du Vers. Lui, par lui seul en dieu jaloux auquel le songeur céda la maîtrise, il ressuscite au degré glorieux ce qui, tout sûr, philosophique, imaginatif et éclatant que ce fût, comme dans le cas présent, une vision céleste de l'humanité ! ne resterait, sans lui, que les plus beaux discours émanés de notre bouche : il y a recommencement sublime à travers un nouvel état, pur, des conditions ainsi que des matériaux naturels de la pensée sis habituellement chez nous pour un devoir de prose, comme des vocables eux-mêmes, après cette différence et l'essor au-delà, atteignant toute leur vertu.⁴⁹⁵

Mais quelle est la « vertu » des lettres poétiques ? Elle est le doute permanent du « moyen général »⁴⁹⁶. Du « journal », qui utilise des mots courants pour traduire l'« occupation de chaque jour », on passe à la recreation d'« une notion du concept », dont le sens peut se renouveler sans cesse par le processus de la « symbolisation », établissant l'« essor » par le « recommencement sublime à travers un nouvel état »⁴⁹⁷. On questionne également le contenu, afin de passer du « journal », qui est l'exposition du quotidien dans le présent immédiat, à la « Poésie », qui est la symbolisation du quotidien, mélangée avec la « Fiction », qui apporte une vision potentielle de l'avenir. La symbolisation du quotidien reconnaît l'imperfection et le désordre de la réalité, la filtre et en tire une conceptualisation, incarnant le rêve qui va au-delà du quotidien.

Dans le même texte, il met en filigrane l'idée que, malgré les « échafaudages » de la « Poésie », une « architecture » doit être mise en place pour se différencier du « désarroi de hasard » de la « trace journalière », qui dans son premier brouillon est décrit comme des « journaliers tiraillements »⁴⁹⁸. Non seulement le passage en « concept » poétique gît dans une idéalisation par l'incarnation des rêves et des mises en doute du sens commun, mais il est avant tout une structuration et une coordination de ce chaos quotidien. Si la vie est un désordre total, vaincre le « Hasard », comme le montrent *Igitur* et *Un coup de dés*, devient le seul moyen de

⁴⁹³*Ibid.*

⁴⁹⁴*Ibid.*

⁴⁹⁵*Ibid.*, p. 297.

⁴⁹⁶*Ibid.*, p. 264.

⁴⁹⁷*Ibid.*

⁴⁹⁸Voir *Ibid.*, p. 44 et la note p. 1594.

le dépasser et de se dépasser. Et le moyen par lequel on vainc le « Hasard » est précisément une « organisation » réfléchie et structurée⁴⁹⁹. Cette élévation, quoique minime est importante, et va au final se poser comme le « seuil », sur lequel on peut examiner « extérieurement » le monde en le synthétisant et le sculpter sous tous les angles⁵⁰⁰.

La symbolisation est donc une réorganisation, qui met en doute le « quotidien », subvertit le sens ordinaire qu'on attribue aux mots, et rompt le mécanisme automatique de bavarder. Pour la réaliser, le poète questionne et réagence le rapport entre les mots, la syntaxe, la prosodie, la typographie, voire la représentation matérielle de l'œuvre même (l'envergure du « journal » et l'épaisseur du « volume »). La restructuration est ainsi totale, comme s'il voulait révolutionner le symbole.

La traduction spatiale et temporelle n'est pas un cas isolé entre la « Prose » et la « Poésie », ou le « journal » et le « Livre », mais un phénomène constant dans la description mallarméenne de l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel ». La « Transposition »⁵⁰¹ de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » suppose tout d'abord un déplacement. Ce qui intéresse les lecteurs ou le poète n'est plus le « ici » présent du symbole, mais un « là-bas » qui subsiste dans un temps lointain et caché. Le représentant, qui est vêtu du passé, vise à un futur créatif : « la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une clairvoyante atmosphère »⁵⁰². En un mot, l'état « brut ou immédiat » constitue la présence et le présent, le ici et maintenant, alors que l'état « essentiel » marque l'absence et l'abscons, l'ailleurs et au-delà, dans lequel le temps s'efface et où le passé et le futur se rencontrent.

Ainsi, ni l'ordre des mots ni le rythme composé par des qualificatifs n'est choisi par hasard dans l'énonciation « brut ou immédiat ici, là essentiel »⁵⁰³. Le resserrement des syllabes multiples du premier syntagme, « brut ou immédiat ici », illustre un verbiage prolix dans le premier état, comme si l'on n'avait jamais suffisamment de temps pour finir le « bavardage »⁵⁰⁴. L'antéposition de « là » suppose que l'existence du « mystère » et de la « Fiction » précède et prévaut la création des symboles. Après la prononciation précipitée du premier syntagme, le laconisme des mots et des syllabes dans le deuxième syntagme prolonge spontanément le temps de prononciation entre « là » et « essentiel », comme si le suspens symbolisait le temps du

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ *Ibid.* Dans la note, on lit le syntagme supprimé « nous ne pouvons juger qu'extérieurement et comme situés au seuil ».

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 678.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 232.

voyage vers un là-bas lointain, avant qu'on trouve enfin le mot d'ici-bas pour le qualifier (« essentiel »).

Quant à la traduction spatiale, on constate une élévation supérieure dans l'état « essentiel ». Elle est fréquente dans les écrits de Mallarmé, illustrée soit directement sous forme de l'exhaussement spirituel, soit par *une élévation et une rechute*, qui assurent qu'après la vulgarisation de l'état « brut ou immédiat », *la hauteur de l'état « essentiel » reste au-delà de la hauteur initiale*.

L'exemple parfait pour le premier cas est le nouveau « diadème » intellectuel, qui est métamorphosé par le chapeau « haut-de-forme », constituant un « Signe », par lequel l'homme se dépasse verticalement pour accéder au « surnaturel »⁵⁰⁵. Pour le deuxième cas, on peut prendre l'exemple des descriptions que Mallarmé accorde à Villiers, qui habite « à Paris, une haute ruine inexistant »⁵⁰⁶. Les yeux de l'auteur quitte « le coucher héraldique du soleil », « descend » dans le tumulte de la vie, caractérisé par sa « vulgarité » et son « agitation », tout en gardant une hauteur vis-à-vis de la « ruine », qui est avant tout une ruine mentale et culturelle⁵⁰⁷.

L'écart entre les deux états n'est pas si immense ; souvent il ne consiste qu'en un petit « pas », qui commence par la négation des sens existants et finit par la création du sens symbolique. Cependant cette différence difficilement remarquable pourrait créer ensuite un rebondissement important : ce que l'état « essentiel » rajoute par rapport à l'état « brut ou immédiat » sont des « hautes fondations », qui par la « Fiction » interne, ajoutent une « ombre sérieuse » qui « augmente le soubassement », tout en « confond[ant] » et « attach[ant] »

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 665. « Vous m'effrayez de toucher à un sujet tel. Ainsi vous avez remarqué - il ne vous a pas fui - que le contemporain portât, sur le chef, quelque chose de sombre et surnaturel. Ce mystère, vous prenez la belle audace de l'épuiser, peut-être, dans la colonne d'un quotidien : moi, il fournit, presque seul, voici des temps, ma méditation, et je n'estime à moins que plusieurs tomes d'un ouvrage compact, nombreux, abstrus, la science pour le résoudre et passer outre. On pourrait, croyez, omettre ici toute philosophie, inquiétante, de l'engin ou de la parure ou de quoi que ce soit que présente le ténébreux météore et se restreindre à un propos de chapellerie, comme l'indique excellemment le questionnaire ; par exemple, suggérez-vous, si ce complément moderne, dit haut de forme, hantera l'aurore du vingtième siècle. Quoi - il commence, seulement, dans sa diffusion furieuse, à faucher les diadèmes, les plumes et jusqu'aux chevelures : il continuera !

Monsieur (j'ajoute bas), du fait que c'est, à une date humaine, sur les têtes, cela y sera toujours. Qui a mis rien de pareil ne peut l'ôter. Le monde finirait, pas le chapeau : probablement même il exista de tous temps, à l'état invisible. Aujourd'hui, chacun ne passe-t-il pas à côté sans l'apercevoir ?

Néanmoins je dois dire que je le considère, chez autrui, avec qui il me semble faire un - et, me salue-t-on, je ne le sépare, en esprit, de l'individu ; je l'y vois, encore, pendant cette politesse. Immuablement.

Apparu, l'objet convient à l'homme, évident autant qu'inexpliqué, ni laid ni beau, échappant aux jugements : Signe, qui sait ? solennel d'une supériorité et, pour ce motif, institution stable. »

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 24 et p. 1583. « Il habitait, à Paris, une haute ruine inexistante, avec l'œil sur le coucher héraldique du soleil (aucun ne l'y visita) ; et en descendait à ses moments, pour aller, venir, en la vulgarité et ne s'y différencier de [l'agitation uniforme corrigé en l'agitation ou de l'uniformité] qu'à la vue d'un visage deviné ou connu. »

⁵⁰⁷ *Ibid.*

les fondations existantes⁵⁰⁸. Les hautes fondations sont d'ailleurs susceptibles de soutenir les « piliers » qui vont « vers le ciel », ainsi que les « arceaux ayant un jet d'audace dans la prière », avant de s'arrêter à une certaine « immobilité »⁵⁰⁹. Autrement dit, la fondation infime crée ensuite un rehaussement miraculeux, grâce aux vœux et à la croyance de la « foule », fascinée par l'effet de la « Fiction ».

L'oscillation entre l'état « essentiel » en hauteur et l'état « brut ou immédiat » en bas se traduit également par l'« événement »⁵¹⁰ de l'« éventail »⁵¹¹ ou l'écart des paumes de main entre celles de l'ours et celles des spectateurs au moment de l'applaudissement. (Voir notre analyse plus haut pour « Un spectacle interrompu ».) Les montées et les descentes constantes donnent l'impression de l'annulation de l'action même, mais ces fluctuations ont pour effet de lutter contre la « gravité » et produit une force « miraculeuse » : que la force « miraculeuse » soit, avec cet « éventail », un vent silencieux dont la puissance est infinie, ou bien, l'applaudissement, des « tonnerres grandiloquents », qui exprime une admiration commune, ou encore, la patte levée de l'ours (qui tente d'atteindre la même hauteur que son dresseur), soit l'ascension de la « nature » vers le « surnature »⁵¹². Ces tentatives de transcendance ont un effet majeur, bien qu'elles finissent par un plafonnement ou même une chute, qui efface l'effort en le ramenant à son point de départ.

Le « Coup de dés » jeté pour atteindre l'élévation est clé. Même si aucune élévation n'a pu être réalisée, ces mouvements de montée et de chute créent une autre force « miraculeuse », soit un changement dans l'existence. La tentative vers la hauteur seule permet de changer les conventions de la vie et provoque une innovation. En effet, l'aller-retour, la renaissance, l'oscillation sont des thématiques récurrentes chez Mallarmé, car fondamentales dans le choix des symboles : les oiseaux, la danseuse, l'horloge, les jeux de lumière et d'ombre, le jour et la nuit, le blanc et le noir, la vicissitude des saisons, etc. Ces mouvements forment des cercles continuels, le bas et le haut étant le motif principal du changement.

Ces mouvement circulaires se différencient radicalement de l'« éternel retour » de Nietzsche ou de l'effort ingrat de Sisyphe, car chaque tentative vers les cieux, réalisé à travers la symbolisation, a pour objectif de « signifier » « mieux ou différemment »⁵¹³. Autrement dit, le

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 143-144. « La Poésie, ou ce que les siècles commandent tel, tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure [...] pour, oui ! paraître, comme le couronnement railleur sans quoi tout serait vain. »

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 160.

⁵¹² *Ibid.*, p. 143-144.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 160, « puis d'une main vide de l'éventail : “Allons-nous-en (signifie-t-elle) cependant — on ne s'ennuierait même pas et je craindrais de ne pouvoir rêver autre chose. — L'auteur ou son pareil, ce qu'ils voulaient faire, ils l'ont fait et je défierais qui que ce soit de l'exécuter mieux ou différemment.” »

dialogue avec l'au-delà apporte à chaque fois des nouveautés, qu'il soit par une amélioration ou par une création. L'évolution de l'être à travers la symbolisation est donc avant tout une possibilité et une différenciation, avant que toute innovation redevienne une routine ou une convention.

En effet, Mallarmé résumera dans « Villiers de L'Isle-Adam » que la « Poésie », pour traduire « la plus parfaite symétrie d'âme », a besoin de ces deux caractères entre ce côté « songeur », qui circonscrit la « Fiction », et un autre côté « railleur », qui sait se méfier de tous les protocoles et du présent existant⁵¹⁴. Comme ce que résume Mallarmé dans la suite du texte, la « Poésie » se dédouble « de lyrisme et de satire », exerce la fonction du critique, tout en lui donnant une restitution poétique⁵¹⁵. La mise en question des normes existantes, qui est un résultat du « satire » promeut le « lyrisme » qui est un nouvel idéal esthétique. Après l'examen général du « double état de la parole », entamons maintenant une étude détaillée de la « Fiction », qui est le cœur même de la théorie de la symbolisation mallarméenne.

3) Des « Mythes » à l'« Idéal » : vers une « Fiction » mallarméenne plus humaine et hypothétique

Lorsque la loquacité est soumise à toute « restriction » des mots, elle « qui garde des interlocuteurs de rien livrer à fond et de prêter souci », la « Poésie » s'efforce, au-delà de ces restrictions, de « saisir, obstinément, autre chose »⁵¹⁶. Au lieu de reproduire tous les détails de la divagation pensive, elle cherche à « soustraire autant que révéler sa pensée »⁵¹⁷. Cette « autre chose » que la « Poésie » tente de saisir comporte précisément deux principes essentiels :

- 1) La représentation des « vérités » dans « leur intégrité », qui comprend des choses ou événements, ou la projection psychique et sentimentale du sujet ;
- 2) Une « ruse mutuelle » dont l'intention est de persuader son interlocuteur de croire à ces vérités⁵¹⁸.

Que la « Fiction » ait pour but d'intégrer l'imagination du lecteur ou de créer une zone de confiance, les interlocuteurs n'hésitent pas à utiliser la « Fiction », inhérente à la littérature,

⁵¹⁴*Ibid.*, p. 44.

⁵¹⁵*Ibid.*, p. 46.

⁵¹⁶*Ibid.*, p. 260.

⁵¹⁷*Ibid.*

⁵¹⁸*Ibid.*

pour intégrer dans le symbole un espace particulier, où gît le « mystère » de l'être, invisible et intangible.

En prenant compte les deux principes mentionnés, la représentation de la « Fiction », ne peut pas être réalisée par une traduction mot à mot ; elle doit être représentée dans un état suggestif et mobile : « je n'ai jamais vu un bateau plus légèrement posé sur l'eau que dans ses tableaux [les tableaux de Monet] ni un voile plus mobile et léger que son atmosphère mouvante »⁵¹⁹. Cette mobilité que l'on redécouvre dans la redéfinition libre du symbole permet de sortir du cadre conventionnel du sens propre des mots, et faire fluctuer et accorder les sens symboliques aux états subjectifs de ses usagers. Le contour indéfini et infini du symbole tisse un « voile » des « songes »⁵²⁰. Cette indéfinition n'est pas juste une nouvelle forme du style, qui promeut l'art de l'« éloquence », en donnant un plus beau discours, elle constitue surtout une « opinion esthétique » illustrée derrière le style, qui présuppose que la « vérité » est par nature dans un état indéfini et mobile, et que l'adoration irrésistible du « mystère » par la « foule » fait partie de la « vérité » humaine⁵²¹.

Le « songe »⁵²², la « Fable »⁵²³, la « Fiction »⁵²⁴, tous ces termes mallarméens s'enracinent dans le « mystère » et dérivent de l'ancienne notion de « religion »⁵²⁵. Le contexte du XIX^e siècle s'impose : avec l'effondrement de la religion chrétienne, le poète vit dans une époque où l'absolu disparaît ; la pensée abstraite et philosophique du siècle usurpe et dissout les « mythes »⁵²⁶. Comme dans sa jeunesse, le poète continue à condamner le goût de son époque qui est trop philosophique, pédant, abstrait.

Si la démocratisation du savoir ne réussit pas à réunir la grande « philosophie » et la connaissance vulgarisée (« les planchers »), c'est parce que le fruit qui en résulte reste une communication de connaissance, régie par le goût de l'époque « dissertat[eur] et neutre ». Il ne s'agit que d'une transmission unidirectionnelle de l'érudition, qui tente d'élargir la connaissance de la « foule » sans que la dernière l'accueille volontairement. Elle n'invente au fond rien de nouveau et enferme la « foule » dans des idéologies fixes et imposantes.

⁵¹⁹*Ibid.*, p. 462.

⁵²⁰*Ibid.* La découverte des symboles voilés marque un pas d'avance essentiel dans le cheminement spirituel de Mallarmé. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 726, dans la lettre adressée à François Coppée « Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Œuvre Pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières. »17/04/2023 14:51:00

⁵²¹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 228.

⁵²²*Ibid.*, p. 565.

⁵²³*Ibid.*, p. 1460.

⁵²⁴*Ibid.*, p. 67.

⁵²⁵*Ibid.*, p. 1460.

⁵²⁶*Ibid.*, p. 1463.

L'intention, quand on y pense, gisant aux sommaires plis de la tragédie française ne fut pas l'antiquité ranimée dans sa cendre blanche, mais de produire en un milieu nul ou à peu près les grandes poses humaines et comme notre plastique morale.

Statuaire égale à l'interne opération par exemple d'un Descartes ; et si le tréteau significatif d'alors avec l'unité de personnage, n'en profita, joignant les planches et la philosophie, il faut accuser le goût notoirement érudit d'une époque retenue d'inventer malgré sa nature prête, dissertatrice et neutre, à vivifier le type abstrait. Une page à ces grécisants, ou même latine, servait, dans le décalque. La figure d'élan idéal ne se dépouilla pas de l'obsession scolaire davantage que des modes du siècle.

Seul l'instinctif jet survit, qui a dressé une belle musculature de fantômes.⁵²⁷

De surcroît, l'abstraction philosophique crée un mécanisme procédural, qui facilite le « décalque ». La même abstraction se reflète dans les symboles qui prolifèrent en une répétition suite à l'échange en masse des symboles. La démocratisation des symboles devient au fond un processus de reproduction, qui reproduit sans cesse le même sens, la même locution et la même idée, les multiplie et les transmet à tout le monde en les échangeant avec ses interlocuteurs. En reproduisant « les grandes poses humaines », et en n'y incarnant rien d'autre que « notre plastique morale », on tente pourtant de recréer des « Descartes » !

Quand la religion disparaît, ce qui remplace la foi devient une simple autorité arbitraire et autoritaire. Le constat de Mallarmé correspond exactement au slogan de Guizot, reflet parfait de son époque, qui définit les « vraies innovations », comme *une abondance matérielle et une « amélioration » morale* : « éclairez-vous, enrichissez-vous, améliorez la condition morale et matérielle de notre France : voilà les vraies innovations »⁵²⁸. Pour Mallarmé, cela n'est nullement une « innovation », mais un emprisonnement des modèles anciens ou existants. En répétant les mêmes schémas, les mêmes processus, les mêmes usages des symboles, on fait accroître quantitativement le même mode de vie, et l'on encourage tout le monde à atteindre un idéal moral ou économique. Sous le joug d'une valeur incontestable, les écrits contemporains ne se distinguent pas au fond de la forme « grécisant[e] » ou « latin[e] », car le contenu ne reste qu'une copie du passé.

La répétition, le goût dissertateur et l'« obsession scolaire » sont peut-être les effets inéluctables de la généralisation des symboles, en les normalisant. Mais pour Mallarmé, on a besoin de « l'instinctif jet » pour donner le « fantôme » du passé à la chair (« une belle musculature ») et l'âme, afin que ces idées réanimées du passé soient plus humaines, vivantes

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 295.

⁵²⁸ GUIZOT François Pierre G., *Histoire parlementaire de France. Recueil complet des discours prononcés dans les Chambers de 1819 à 1848 par M. Guizot*, Michel Lévy Frères., Paris, s.n., 1864, vol. 4/4., p. 64.

et imaginatives. En d'autres termes, ce que demande Mallarmé est d'assouplir l'abstraction des symboles : au lieu de laisser l'abstraction des symboles *fabriquer le moule de la conscience*, il demande à *réintégrer la conscience autrement dans le système symbolique*, en donnant plus d'espace à l'imagination et au « mystère », comme partie insaisissable de l'inconscient.

L'injection de cet « instinctif jet » passe précisément, selon Mallarmé, par *mythos*, dont la signification – parole, discours, récit, légende – fusionne les « Mythes » et la « Fable », incarnant une fonction psychique et scripturale. En effet, au lieu de rester sur une « vérité » fondée sur le connu et vérifié, qui prétend être l'autorité absolue derrière le symbole, les « Mythes » garantissent un terrain inconnu qui est la source intrinsèque de la création. La « Fable » exerce ensuite un déplacement qui permet de parler d'un ailleurs intangible et spirituel dans un ici visible et imaginaire. Si Descartes propose la méthode universelle pour acquérir la connaissance, Mallarmé va proposer la méthode du *mytho*, où gît toute la force de « Fiction », pour constituer « la figure d'élan idéal »⁵²⁹.

À moins que la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode. Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire !⁵³⁰

Sous le patronage de l'« instinctif jet », l'état « brut et immédiat » garde davantage l'aspect intuitif, pendant que l'état « essentiel » puise dans cet élan intuitif et y incorpore davantage les « Mythes ». Il ne s'agit plus dans la deuxième moitié siècle du XIX^e siècle d'un « Mythe », mais « des Mythes » ; et la divergence des « Mythes » autoritaires est soumise à une dissolution. Des « Mythes » anciens doivent céder à des nouveaux : « le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! »

Le fait que la « Poésie » ici, à choisie l'« Ode », n'est nullement un hasard, car l'étymologie de l'« Ode » est le chant, qui est la « Musique » que Mallarmé attribue à l'état « brut ou immédiat ». L'« Ode » moderne inspire ainsi le chant, qui est son état primitif du passé, un don des « Cieux », et en retire une « interprétation » dans l'« Histoire » moderne. Ce rapport étymologique reprend la relation de la « Musique » et des « Lettres », illustrée déjà dans « Le Carrefour des demoiselles », à savoir la « Musique » primitive et intuitive précède les « Lettres » conceptuelles, pour ensuite fusionner avec elles.

⁵²⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 186.

⁵³⁰*Ibid.*, p. 157.

Le passage de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » est donc une usurpation de la nouvelle « Fiction » qui démolit l'ancienne. C'est pour cette raison qu'on se heurte constamment à un suspens lors du passage de l'état « brut et immédiat » à l'état « essentiel ». À titre d'exemple, le poème la « Pénultième »⁵³¹ fait l'objet de nombreuses analyses pour l'effort de traduction qu'il demande. L'épaisseur mythique du symbole, difficilement pénétrable, ralentit le déchiffrement. La dissipation des « Mythes » prend du temps : ainsi la « Pénultième »⁵³² est ce moment de crise où le désenchantement pour la foi perdue plonge le sujet dans la mélancolie, sans que l'espoir de la nouvelle croyance puisse le sauver.

C'est en ce sens-là que la « Fiction » exerce avant tout un « démontage impie » du passé à travers un « mécanisme littéraire »⁵³³. Les « Mythes » que Mallarmé tente de démonter et de remonter dans les symboles sont d'irrésistibles « leurre[s] » pour la « foule ». Ils sont régulièrement « captifs d'une formule absolue », qu'elle soit vraie ou fausse⁵³⁴. Si dans sa jeunesse, Mallarmé comprend que la généralisation des symboles influence la conscience, les relations fixes et usuelles de signifié-signifiant emprisonnent la conscience dans des moules immobiles. Maintenant il montre qu'avec le pouvoir de la « Fiction », la conscience déborde le langage et avec le sens symbolique trouvé, la révolution des véhicules de pensées exerce le *remodelage de la conscience*.

Si les lois des symboles sont formées par convention, les « Mythes » garantissent la validité de ces lois : par leur puissance, la croyance commune se développe et cautionne le lien entre le représentant et le représenté. Le système des symboles a ainsi reposé soit sur la religion (par exemple, le pouvoir absolu du roi est consacré par la religion), soit sur l'autorité étatique (l'élection est garantie par un contrat social tacite qui fait de l'homme élu, le représentant du peuple), soit sur l'autorité d'un individu (le poète représente la lumière du peuple selon Hugo).

Celui qui établit les « Mythes » et qui réussit à influencer la « foule », détient le pouvoir de l'orienter en usant des symboles ; et ce pouvoir pourrait être remanié, par un renouvellement des « Mythes ». Tous ces « Mythes » classiques, doivent céder la place à un « Mythe » plus humain, commun et renouvelable selon Mallarmé. Le « Poète », en tant qu'homme, dans sa quête de satisfaire l'insaisissable « manque » de la « foule », s'approche d'un inconscient collectif et impersonnel.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 86.

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ *Ibid.*, p. 67.

⁵³⁴ *Ibid.*

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.⁵³⁵

Mallarmé supprime ainsi l'opposition systématique entre l'apparence et l'essence, ce qui diffère de sa jeunesse où il critiquait le symbole. L'apparence y était toujours incomplète et fautive par rapport à l'essence souvent inaccessible et inintelligible. Il était tiraillé entre un « Azur »⁵³⁶ accablant et des symboles réducteurs. À présent, dans le cercle de l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel », l'« essence » n'est plus l'« Azur » incompréhensible⁵³⁷, mais « une vision céleste de l'humanité »⁵³⁸. Autrement dit, du « Mythe » céleste et inaccessible, on passe à l'exhumation de l'être.

Alors que l'apparence traduit la partie connue et fixe, l'essence, ou l'état « essentiel » devient la partie de l'être non inconnue, ou pas encore « connue » jusque-là. Plus précisément, il est ce que l'état « brut ou immédiat » oublie ou omet dans la « vulgarisation », à savoir un ancien sens symbolique endormi dans l'apparence des mots. L'apparence et l'essence ont ainsi un statut égal et semblable. Tout comme l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel », l'apparence et l'essence s'impacte continuellement : ce qui est incompréhensible et inconscient devient intelligible et conscient, et ce qui est saisi peut rester ignoré et incompris par l'apparence. L'apparence actuelle des symboles n'est pas forcément une transcription de l'essence, elle ouvre juste un nouveau prisme dans le reflet mobile de l'essence, et peut continuellement évoluer grâce à une réorganisation et manipulation des lois des symboles.

Séparés, on est ensemble : je m'immisce à de sa confuse intimité, dans ce suspens sur l'eau où mon songe attarde l'indécise, mieux que visite, suivie d'autres, l'autorisera. Que de discours oiseux en comparaison de celui que je tins pour n'être pas entendu, faudra-t-il, avant de retrouver aussi intuitif accord que maintenant, l'ouïe au ras de l'acajou vers le sable entier qui s'est tu !⁵³⁹

Si la symbolisation est un moment suspendu, c'est qu'il est le moment où on regarde sa propre conscience et son inconscient, où on se ressource dans cette eau de l'état « brut ou

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 200.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 100.

immédiat », et où dans un silence absolu, « mon songe attarde l'indécise ». L'état « brut ou immédiat », qui consiste en des « discours oiseux », reste davantage « intuitif[s] » et transparents, car tous les usages du discours issus d'un « intuitif accord » commun, sont connus de tous.

La « Fiction » mallarméenne s'enracine dans une communication directe avec le « jet intuitif », car celui qui réussit à manier la « Fiction », ce « Lui quelqu'un ! », ne doit faire qu'« un » avec la « foule ». La « Fiction » est comme un reflet de l'inconscient de la « foule », et en extrait un nouvel idéal qui satisfait le besoin latent. En effet, l'état « essentiel », qui incarne la « Fiction » n'est pas isolé, il est en constante interaction avec l'état « brut ou immédiat » : « Séparés, on est ensemble »⁵⁴⁰. Impersonnel et universel, le sujet reflété dans les symboles est « dégagé de personnalité », « résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis » et « compose notre aspect multiple ». Il sort du « fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule », tente de le dépasser et devient le « Saint des Saints ». Ainsi le geste mimique « prise par » la « Figure » représentative et impersonnelle « a un rythme inclus dans la symphonie », tout en étant le chef d'orchestre qui la dirige.

Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous.

Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental.. alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle a un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! Alors viennent expirer comme aux pieds de l'incarnation, pas sans qu'un lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie.⁵⁴¹

Remarquons que l'« intuitif accord » n'est maintenant plus contraint par une frontière géographique, ni par une civilisation spécifique : le poète corrige consciencieusement la première version publiée dans *La Revue wagnérienne*, le « sens latent de la présence d'un

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

peuple » précis, en « sens latent en le concours de tous »⁵⁴². La « Figure » derrière les symboles *n'est plus munie de caractères nationaux, mais de caractères impersonnels et universels*. Ce que Mallarmé met sur le tréteau, pour laisser mirer la « foule », est un homme impersonnel, par qui il tente de représenter l'humanité, sinon entièrement, du moins dans ses différents aspects (« dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple »). On retrouve ainsi la même idée des « VARIATIONS SUR UN SUJET », qui représente le « SUJET » dans une constante mobilité. L'être et sa « Fiction » devient le nouveau lieu du « Mythe » et toute représentation symbolique est avant tout un reflet du « SUJET ».

Dans le théâtre, l'homme impersonnel, qui est incarné dans la « Figure » métaphorique, devient le symbole vivant qui fait rêver le spectateur. Par sa démonstration, la fascination des spectateurs s'amplifie. Au lieu des nébuleux sentiments retrouvés dans les mots indéchiffrables, on est devant une illustration composée de ses messages vocaux et gestuels, du décor, des actions, des relations entre les personnages, etc. Tous ces éléments se mélangent et tendent communément à illustrer le « Mythe » caché, qui est dans la « Figure » du tréteau, et également dans l'être-même. L'union de la « Musique » et du « Théâtre » fait appel désormais à tous les sens des spectateurs et les submerge dans l'écho retentissant entre la « Figure » et eux-mêmes. Le passage de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » se traduit donc par l'écho qui résonne entre l'intuition de la « foule » et le « Mythe » illustré par l'artiste.

La « Fiction » prend deux sens : elle est l'illustration « prestigi[euse] » de l'homme impersonnel qui tente d'enchanter la « foule » ; et elle est aussi l'imagination, la projection de soi que la « foule » cherche dans l'« Art ». Le pouvoir de la « Fiction » permet de relier par conséquent les deux états, l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel », respectivement représenté par la « foule » et l'artiste. L'alliance des deux derniers accomplit ainsi le « fonctionnement national », à savoir une aspiration commune vers un idéal apporté par l'« Art ».

En effet, la « Fiction » est munie du pouvoir de diriger et d'orienter la « foule », car elle « exalte des fervents jusqu'à la certitude ». Ainsi, le « signe humain » n'est pas seulement celui qui accompagne et réalise les désirs du peuple, comme un « conducteur » de « foule ». Il est le dirigeant qui oriente « le voyage fini de l'humanité », c'est-à-dire la vie entière de la « foule », vers un « Idéal », qui est une « Fiction » au-delà des désirs conscients de la « foule ».

Voilà pourquoi, Génie ! moi, l'humble qu'une logique éternelle asservit, ô Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec

⁵⁴²*Ibid.*, p. 157 et voir la note concernée.

ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin. Il ouvre, cet incontestable portique, en des temps de jubilé qui ne le sont pour aucun peuple, une hospitalité contre l'insuffisance de soi et la médiocrité des patries ; il exalte des fervents jusqu'à la certitude : pour eux ce n'est pas l'étape la plus grande jamais ordonnée par un signe humain, qu'ils parcourent avec toi comme conducteur, mais le voyage fini de l'humanité vers un Idéal. Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos : c'est comme l'isolement, pour l'esprit, de notre incohérence qui le pourchasse, autant qu'un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule : au-delà et que personne ne semble devoir atteindre. Personne ! ce mot n'obsède pas d'un remords le passant en train de boire à ta conviviale fontaine.⁵⁴³

L'élévation de l'« Idéal » n'est plus un véhicule ou un moyen pour *atteindre* le but final de la « foule », elle crée une croyance, qui dirige la « foule » *vers une direction, utopique ou réelle* : le but n'est plus atteindre l'« Idéal », car de toute manière une chute s'en suit, mais s'approche de l'« Idéal ». L'« Idéal » proposé par un artiste qui est hypothétique au départ devient, grâce à la croyance de la « foule », une « certitude », qui modifie ensuite concrètement le monde terrestre. Il rehausse les désirs et les attentes de la vie et change la trajectoire de l'évolution en donnant une direction claire. En passant du « mystère » à l'« Idéal », la « Fiction » mallarméenne devient plus accessible et réalisable pour l'être, car il ne s'agit plus d'un « Idéal » divin, inaccessible et au-delà de la portée intelligible, mais un désir inconscient profond : l'« Idéal » est ce que *l'être n'est pas encore, mais qui lui manque désespérément*. L'« Idéal » n'est ainsi plus un avenir parfait mais celui que l'être veut devenir. L'« Idéal » devient l'éternelle motivation pour toute évolution de l'être.

Lorsque l'« Idéal » rejoint la « foule », c'est un moment de « fête », de l'enchantement, un « Idéal » fêté ensemble par le peuple entier, l'aristocrate ou la « foule ». « L'histoire du Calife Vathek commence au faite d'une tour d'où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté »⁵⁴⁴, disait le poète. Cela aura lieu dans un moment précis (« temps de jubilé »), où la correspondance parfaite s'établit entre l'« Idéal » créé par le « Génie » et le recueillement du peuple. L'oscillation de l'« Idéal » divin vers la « foule » est plutôt considérée comme une transcendance. Si la transposition vers l'« Idéal » ne pourra rarement aboutir à sa destination, c'est parce que d'un côté, malgré son « hospitalité », le « Génie » lui-même est limité par

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 158-159.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

« l'insuffisance de soi » ; d'un autre côté, le « Génie » se heurte devant « la médiocrité des patries ».

Suite à cette transmission doublement plafonnée, le modèle traditionnel de la communication divine et transcendante, qui se transcrit aux mots humains (le « firmament » au « souterrain »), est totalement transformé chez Mallarmé, remplacé par le passage de l'idée du « Génie » à sa vulgarisation chez la « foule » : d'un « Temple, à mi-côte de la montagne sainte » aux « gazons » du « parvis ». Ce qu'on retrouve à la fin, dans la pousse de l'herbe, reste une élévation naturelle, qui n'atteint pas au « mi-côte de la montagne sainte », mais dépasse l'horizon où se situe l'intelligibilité de la « foule ». Les « gazons » rehaussent la vision de la « foule ». Le « Génie » du « Temple » n'atteint pas à la « cime menaçante d'absolu », l'omniscience et l'omnipotence, mais il se permet de « devine[r] » les « nuées là-haut », « fulgurante[s], nue[s], seule[s] ». Le verbe « devine[r] » présuppose déjà une fausseté possible : à partir de maintenant, le « Génie » ne transmet plus des « vérités » absolues, mais des hypothèses. De la croyance absolue incontestable, on passe ainsi à des hypothèses ; la « foule » est consciente de la fausseté possible, mais choisit volontairement à croire ces hypothèses et à participer à la construction de l'« Idéal ». Même si elle sait que le projet peut potentiellement s'écouler, c'est le « coup de dés » à jeter.

Ainsi, le « Génie », est précisément la « personne » : ce terme qui est suivi de la négation « ne » – « personne ne semble devoir atteindre » à l'« au-delà » – pourrait être compris comme le « rien » mallarméen, qui garde son sens positif, tout comme la « personne » positive, reprise dans le mot-phrase avec point d'exclamation « Personne ! », avec la forme majuscule. La « personne » prend le sens de l'« Élu ». Grâce à ses tentatives de déchiffrer les cieux, l'« Élu » offre maintenant la « conviviale fontaine » à la « foule » passante.

Ainsi, le « Génie », qui n'est qu'un membre de la « foule » mais qui peut voir un peu plus loin que la « foule », tente d'illuminer ses confrères par une solidarité volontaire (« le concours d'une muette assistance »). Si Mallarmé promet une « aristocratie » intellectuelle, c'est parce qu'il suppose que dans la gestion politique, peu importent les régimes, on vend une sorte de « Fiction » : une « Fiction » personnelle, comme les légendes de Napoléon ; une « Fiction » divine comme dans la théocratie, ou bien une « Fiction » patriotique comme la montée du boulangisme. Le « Génie », qui tente de proposer la « Fiction » au nom d'un sujet impersonnel et universel, reste au fond la « Fiction » la plus désintéressée et innovatrice par rapport à toutes les autres autorités tiraillées dans des conflits politiques.

Alors que la « démocratie » peut conduire à une croyance en une « Fiction » manipulée, et que le peuple préfère les idées vulgarisées et brutes, la combinaison de la « démocratie » et de

l'« aristocratie » intellectuelle rassemble la « foule » et lui donne une direction plus claire et raisonnable vers l'« Idéal ». La création de ce mécanisme gît également dans un « concours » naturel, dont l'objectif consiste à passer de l'homme de la « foule » au « Génie », qui ose mettre en doute les symboles et les lois et qui propose un nouvel « Idéal ». Dans la politique comme dans l'esthétique, la « foule » ressent vaguement mais irrésistiblement le charme de l'« Idéal », et s'y soumet volontairement. De cette manière, on réalise une élévation pour la « foule » entière. L'attrance « inné[e] » de la « foule » pour l'« Idéal », qu'il soit artistique ou politique, est pour Mallarmé un domaine mystérieux et inintelligible, qui appartient à « dieu » et qui doit subsister « immortelle[ment] ».

En rapprochant la politique au « théâtre », Mallarmé dénonce qu'un semblable mécanisme de « Fiction » est toujours présent et nécessaire dans toute gouvernance représentative, passée par le vote ou par un roi. La représentation sera toujours mensongère, car d'une part la représentation exacte des opinions de tous n'est pas réalisable, et, d'autre part Mallarmé indique que la « Fiction » a sa raison d'être dans la représentation, car elle est inhérente à l'être, touche plus naturellement l'âme humaine, crée une cohésion exceptionnelle parmi la « foule », et dirige parfaitement le monde vers un « Idéal », difficilement atteignable mais réalisable pour l'homme. La « Fiction » derrière la représentation est essentielle dans la vie politique, car il mène une forme idéale de la parole. Ainsi la politique, comparée au « théâtre », s'apparente à « jouer la comédie », dans le sens positif du terme.

Mallarmé veut voir la « Fiction » comme la faculté clé de l'homme, prête à la servir à tout moment. L'« Idéal » fictif, qui exerce une attrance naturelle est désormais une faculté, tout comme la raison ou l'abstraction, mais elle dépasse les logiques rationnelles dans sa possibilité de rejoindre des émotions viscérales de tout homme et crée une liaison bien plus forte entre les hommes. En tant que système de représentation, la « Fiction » dans l'administration symbolise, comme la « monnaie », un « sceau universel », qui tente de garantir la validité du projet politique, tout comme une garantie étatique ou religieuse qui accrédite la valeur de la monnaie.

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel.

Quant à son peuple, c'est bien le moins qu'il ait témoigné du fait auguste, j'atteste la Justice qui ne peut que régner là ! puisque cette orchestration, de qui, tout à l'heure, sortit l'évidence du dieu, ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les

magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance.⁵⁴⁵

Par la même loi de représentation, Mallarmé va relier l'économie, la politique et l'esthétique, sous la même fondation de la « Fiction ». Plus particulièrement, tous les trois systèmes sont munis de deux états distinctifs : l'état « brut ou immédiat » constitue une représentation directe, qui traduit la volonté de la « foule » de manière plus instinctive et exhaustive, pendant que l'état « essentiel » exerce une « Transposition » de l'état « brut ou immédiat » vers un « Idéal » ensorcelant et séduisant, réalisant ainsi la représentation indirecte.

Mallarmé n'est pas le premier à examiner le caractère fictif du symbole. L'analyse pourrait, selon Todorov, dater de Saint-Augustin, car le dernier souligne la distinction entre le sens « propre » et le sens « transposé » des signes⁵⁴⁶. Le sens « transposé » s'inscrit dans l'interprétation chrétienne, qui transpose les mots en leur sens transcendantal : c'est de cette manière que la Bible sert de référence et exerce par la transposition, une illumination chrétienne.

Saint Augustin parle effectivement des caractères fictifs des signes dans la Bible, qui consistent souvent en des paraboles ou en des métaphores. Néanmoins, il souligne que cette rhétorique doit être différenciée du mensonge⁵⁴⁷. Les Saintes Écritures, par exemple, doivent être comprises dans le sens « figuré » et doivent s'écarter du sens « propre » sans pour autant être mensongère. Plus précisément, le sens « transposé » est une instruction divine : il révèle une « vérité » absolue qui n'est pas dans les mots, mais dans le déplacement de la spiritualité.

Quant aux exemples de mensonge tirés de l'ancien Testament, les partisans de cette dernière opinion affirment qu'ils n'en sont point ébranlés. Là, en effet, tous les faits, même réels, peuvent se prendre dans le sens figuré ; or, tout ce qui se fait ou se dit en figure, n'est pas mensonge. Car tout énoncé doit se juger d'après le but pour lequel il se produit ; et tout

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Todorov cite Saint Augustin : « Au fait, les signes sont ou propres ou transposés. On les appelle propres quand ils sont employés pour désigner les objets en vue desquels ils ont été créés. Par exemple, nous disons “ un bœuf ” quand nous pensons à l'animal que tous les hommes de langue latine appellent avec nous de ce nom. Les signes sont transposés quand les objets mêmes que nous désignons par leurs termes propres sont employés pour désigner un autre objet. Par exemple, nous disons “ un bœuf ” et comprenons, par ces deux syllabes, l'animal qu'on a coutume d'appeler de ce nom. Mais, en revanche, cet animal nous fait songer à l'évangéliste que l'Écriture, selon l'interprétation de l'Apôtre, a désigné par ces mots : “ Tu ne mettras pas de frein au bœuf qui foule le grain ” (*I Cor.* IX, 9) (*Doctrine*, II, X, 15). », Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*, Le Seuil, 2013., p. 49.

⁵⁴⁷ SAINT AUGUSTIN, *Œuvres de Saint Augustin*, Paris, France, Desclée De Brouwer et Cie, 1948. « Dieu nous garde de leur attribuer [aux paraboles tout en remarquant que certains signes pourraient s'il veut clairement le distinguer du mensonge, tout en et aux figures de la Bible] un caractère mensonger. Sinon il faudrait infliger la même épithète à la série si longue des figures de rhétorique, et particulièrement à la métaphore, ainsi appelée parce qu'elle transporte un mot de la chose qu'il désigne proprement à une autre chose qu'il désigne improprement. Quand nous disons, en effet, les moissons ondoyantes, les vignes emperlées, la jeunesse en fleur, les cheveux de neige, il n'y a certes dans les choses ainsi nommées ni ondes, ni perles, ni fleurs, ni neige ; faudrait-il donc appeler mensonge la transposition qui affecte ces termes ? »

ce qui se fait ou se dit en sens figuré énonce ce qu'il signifie pour ceux à l'intelligence de qui il est proposé.⁵⁴⁸

La pensée mallarméenne se rapproche effectivement de la pensée de Saint-Augustin. Mais avec l'effondrement du christianisme, le rôle de Dieu cède au fur à mesure à l'homme. Pendant que Saint-Augustin souligne la distinction entre le mensonge et le sens « figuré », afin que le dernier n'écarte pas de la « vérité » divine, Mallarmé prend conscience de l'inévitable fausseté dans la pensée humaine, de telle sorte que le sens « figuré » et le sens « transposé » composent tous les deux un déplacement. Ce déplacement est naturel et est incarné dans la manière de réfléchir de tous les hommes. La « Fiction » devient chez lui volontaire et utilisable, elle qui veut, par un « Idéal » retrouvé, conquérir ses adeptes. Par ailleurs, en considérant la « Fiction » comme une des facultés élémentaires de l'homme, le poète va élargir le domaine de la « Fiction » littéraire dans la représentation sociale et économique.

4) Un symbole humain : la naissance du symbole comme la condition humaine de l'existence

Le sens symbolique est créé au moment même où le « contour » de la définition courante des mots est effacé. Lorsque les mots « une fleur ! » sont prononcés, naissent des milliers d'interprétations dans l'imaginaire de la « foule ». La figure de la fleur est non-définie (« aucun contours »), et est transposée ensuite, « selon le jeu de la parole », en *concept* de fleur, avec toute sa charge poétique : « idée » « suave », « l'absente de tous bouquets »⁵⁴⁹.

Tout comme dans l'impressionnisme, l'évanouissement du « contour » des mots crée une ouverture aux possibilités infinies pour les mots. Si dans la peinture, l'« impression » qui relie l'objet peint à son atmosphère se fait par l'entassement des couleurs, dans la littérature, l'effet de transition se réalise par un jeu d'écho ou de reflets entre les mots. Ces nombreux miroitements s'entremêlent, de telle sorte que les mots « n[ont] plus [avoir] leur couleur propre, mais n[e sont] que les transitions d'une gamme ». En effet, les mots, par définition, sont définis selon les usages académique peu enclins à évoluer. Toutefois, les mots pourraient, par leurs recompositions, changer sans cesse leur « propre couleur » de sorte que leurs sens

⁵⁴⁸ SAINT-AUGUSTIN, *Œuvres complètes*, Rodez, France, Librairie catholique et religieuse de B. Sasserre, 1868, vol. 12., p. 198.

⁵⁴⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 677-678.

soient redéfinis perpétuellement. Telle est la nature de la composition poétique. Ainsi on voit dans la lettre à François Coppée :

Je crois que c'est bien là vous. 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.) Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose. Nous avons plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont 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. Sans qu'il y ait d'espace entre eux, et quoiqu'ils se touchent à merveille, je crois que quelquefois vos mots vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierres d'une mosaïque de bijoux.⁵⁵⁰

Les symboles poétiques, les traits des peintures impressionnistes et les notes musicales se rejoignent, dans la mesure où tous ces symboles peuvent composer « l'état de grammes », qui par les nuancements possibles revendique désormais l'intervention d'une vision subjective et traduit la mobilité de l'esprit. « La mélodie en est une ligne fine, comme tracée à l'encre de Chine, et dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême », déclare le poète⁵⁵¹. L'« encre de Chine » est une parfaite métaphore, car n'ayant que la couleur noire avec le papier blanc, l'« encre de Chine » exprime toutes les émotions par la nuance des lignes dans le jeu du vide et du plein, de la sécheresse et de la saturation, dans l'intensité et la dilution. Le « contour » d'un trait n'est jamais évident car il se fond dans un estompement continu, jusqu'à qu'il s'estompe totalement dans le blanc du papier, supprimant ainsi la frontière entre le blanc, l'espace imaginaire, et le noir, les symboles.

La perte du « contour » dans la « Musique » et dans la « Poésie » suit le même principe : elle permet de voiler davantage son contenu, et crée ainsi le « mystère » qui étend l'entendement du symbole dans une « vibration » continue. Ce que la « Poésie » apporte de plus par rapport à la « Musique » avec les signes des sens symboliques, c'est que les sens arrêtent l'« équivoque » de la mélodie, tout en gardant la mobilité sonore. « Indéfiniment fuyant[...] », le sens symbolique existe s'il dépasse le sens existant, jusqu'à ce qu'il vive le moment précis de « cessation », où commence un autre symbole. Autrement dit, pour ne pas confondre le sens d'un symbole avec celui d'un autre signe, la définition du symbole poétique

⁵⁵⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 708-709.

⁵⁵¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 726.

est restreinte dans une certaine limite, mais garde un certain manque de “clarté”. Cette « clarté » se heurte ainsi à la « fuite indéfinie » : les symboles gardent des sens limités comme les gammes musicales qui se fondent l’une dans l’autre aux interprétations multiples. De cette manière, l’indéfini permet de travailler l’imagination et apporte une créativité subjective, qui relie les symboles à leurs usagers. La subjectivité s’associe de manière étroite avec le symbole.

D’un côté si l’équivoque cessa, une motion de l’autre, dure, marquée plus pressante par un double heurt, qui n’atteint plus ou pas encore sa notion, et dont un frôlement actuel, tel qu’il doit avoir lieu, remplit confusément l’équivoque, ou sa cessation : comme si la chute totale qui avait été le choc unique des portes du tombeau, n’en étouffait pas l’hôte sans retour ; et dans l’incertitude issue probablement de la tournure affirmative, prolongée par la réminiscence du vide sépulcral du heurt en laquelle se confond la clarté, se présente une vision de la chute interrompue de panneaux, comme si c’était soi-même, qui, doué du mouvement suspendu, le retournât sur soi en la spirale vertigineuse conséquente ; et elle devait être indéfiniment fuyante, si une oppression progressive, poids graduel de ce dont on ne se rendait pas compte, malgré que ce fût expliqué en somme, n’en eût impliqué l’évasion certaine en un intervalle, la cessation ; où, lorsqu’expira le heurt, et qu’elles se confondirent, rien en effet ne fut plus ouï : que le battement d’ailes absurdes de quelque hôte effrayé de la nuit heurté dans son lourd somme par la clarté et prolongeant sa fuite indéfinie.⁵⁵²

Dans la suite de la lettre adressée à François Coppée citée dessus, ce que Mallarmé reproche au poète est simplement de ne pas laisser suffisamment d’« espace » entre les mots, pour qu’ils puissent se faire écho sous des sens différents. Mallarmé préfère ses petites pièces que ses grandes pièces, car c’est dans les premières où l’on voit, « de loin », derrière les mots espacés, une combinaison plus libre et des sentiments plus intimes. Dans ses petites pièces, on retrouve plus facilement l’auteur-même, qu’on constate davantage dans ses grandes pièces où son style personnel est dilué. Ses petites pièces incrustées l’« effigie » en filigrane de François Coppée, et non une figure imposante de Victor Hugo dont le style devient la norme littéraire du XIX^e siècle.

Puisque je fais le pédant, je vous dirai que j’aime moins vos grandes pièces que les courtes — parce que vous y avez un peu le ton d’Hugo, qui ne me semble pas vous appartenir. [...] Votre vraie confraternité serait avec Mendès, si vous n’étiez parfaitement Coppée, dont les vers s’amalgament si bien, de loin, pour moi, avec la figure de camée, et avec le nom qui s’inscrirait sur une lame d’épée, et plierait avec elle.⁵⁵³

⁵⁵²*Ibid.*, p. 485.

⁵⁵³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 709.

Dans les symboles mallarméens, on retrouvera toujours une partie de l'« effigie » – on verra plus tard comment il établira la métaphore du « double état de la parole » par rapport aux deux faces de la monnaie – car l'« effigie » comporte la « Fiction » même incarnée dans le symbole . Le symbole reçoit dès sa naissance une garantie de son inventeur qui se superpose à son existence matérielle ; il n'est pas juste l'objet même, il comporte également la garantie spirituelle qui gît derrière le symbole et qui le rend symbolique. Plus particulièrement, Mallarmé va transformer cette garantie personnelle en une garantie impersonnelle dans sa propre poésie, et cette volonté se révèle déjà au moment de sa crise mentale en 1867.

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi je viens, à l'heure de la Synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement.

[...]

Puisque tu es assez heureux pour pouvoir, outre la Poésie, avoir l'amour, aime : en toi, l'Être et l'Idée auront trouvé ce paradis, que la pauvre humanité n'espère songeras au Néant futur, ces deux bonheurs accomplis, tu ne seras pas triste, et le trouveras même très naturel. — Pour moi la Poésie me tient lieu de l'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme : mais j'avoue que la Science que j'ai acquise, ou retrouvée au fond de l'homme que je fus, ne me suffirait pas, et que ce ne serait pas sans un serrement de cœur réel que j'entrerais dans la Disparition suprême, si je n'avais pas fini mon œuvre, qui est l'Œuvre, le Grand Œuvre, comme disaient les alchimistes, nos ancêtres.

Donc bien que le Poète ait sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie, adore Était, que j'aime, moi, comme une rare sœur.⁵⁵⁴

Ce que cherche Mallarmé, c'est de trouver une garantie universelle, qui se fonde dans une identité impersonnelle qui relie à la fois la « foule » et l'artiste, et qui se traduit par le « Grand Œuvre ». Ainsi, l'« Idée » et l'« être » est profondément liés. Dans la « Poésie », le sujet personnel ou impersonnel est en partie représenté et inséparable du symbole même. Comme les pierres précieuses, qui ne révèlent leur vraie valeur que lorsqu'elles sont portées, les mots n'existent que pour représenter les pensées du sujet qui se cache derrière l'œuvre.

En effet, le « double état de la parole » comporte les deux états composants des symboles. L'état « brut ou immédiat » relève d'abord des informations rationnelles et utilisatrices, dont

⁵⁵⁴ *Ibid.*

l'objectif vise à la communication. La « Fiction » incarnée dans l'« effigie », quant à elle, s'occupe avant tout de garantir la validité des représentés, qu'elle soit l'information pragmatique, ou la création des sens symboliques. La dernière entre dans le domaine de l'état « essentiel », qui tente de renouveler à la fois la manière de pensée ainsi que les pensées en soi. Ce qui importe dans l'état « essentiel » est d'étendre l'intelligibilité de l'être et par ce fait, d'accroître les possibilités de réflexion.

La « Fiction » nouvellement incarnée dans les symboles rappelle les désirs profonds oubliés et cachés. L'homme voit dans les symboles à la fois son passé, son présent et son avenir. L'usage des symboles, dans l'état « essentiel » est donc par nature une invention de soi, et peut être considéré dans ce sens-là comme une *fin* de l'existence.

La condition de l'existence et la loi du symbole se superposent. L'être avec une « Fiction » renouvelable, qui sert de garantie derrière le symbole, n'est donc plus immobile et déterminé. Il est lui-même dans un constant développement qui va de l'hypothèse (l'« Idéal ») à la mise en application, et dont le résultat sera soit la *crise* que représente un désenchantement total, soit une chute qui se rapproche d'une réalité qui est souvent à *mi-chemin de l'« Idéal »*. L'hypothèse ne pourra être réalisée qu'à travers les symboles, et la symbolisation est comme l'établissement d'un être théorique, un être non nécessairement dans la continuité, mais dans une alternance d'échecs et de redressements.

C'est dans ce sens qu'on doit comprendre son expression « promener mon symbole partout où je vais », car l'attention du promeneur repose où l'objet ordinaire se transforme en symbole. L'imagination du promeneur est à la fois le garant, le souhait et la limite du symbole.

— sa curiosité, ses préoccupations, et cette science de voir des indices dans les choses les plus nulles — et lesquelles grand Dieu ! Dire que les hommes, en vivant les uns sur les autres, en sont arrivés là ! — Je ne demande pas la vie sauvage, parce que nous serions obligés de faire nos chaussures et notre pain, et que la société nous permet de confier ces soins à des esclaves que nous salarions, mais je m'enivre de la solitude exceptionnelle, et, à moins d'être deux frères comme nous, ou des cousins comme Catuelle, Villers, ou des pères, comme nos maîtres sont nous sommes bien les fils—je rejeterai toujours toute compagnie, pour promener mon symbole partout où je vais, et, dans une chambre pleine de beaux meubles comme dans la nature, me sentir un diamant qui réfléchit, mais n'est pas par lui-même — ce à quoi on est toujours obligé de revenir quand on accueille les hommes, ne serait-ce que pour se mettre sur sa défensive.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 719-720. On voit ici encore un jeune Mallarmé qui suppose que cette réflexion est solitaire et exclusive aux autres hommes. Cela changera dans ses futures pensées, où l'impersonnalité

Lorsque Mallarmé dit « [s]e sentir un diamant qui réfléchit », le sujet et le symbole ne deviennent qu'un, car le terme équivoque « réfléchit » suppose à la fois une réflexion au sens premier du terme entre le symbole et son environnement et une réflexion au sens second, la spéculation l'attention du promeneur repose où l'objet ordinaire ; et à ces deux réflexions se superpose encore une autre réflexion, à savoir celle entre le sujet pensant et l'objet pensé. La naissance des symboles gît précisément dans la magie du flâneur, qui transforme « les choses les plus nulles » et les plus ordinaires en symboles grandioses et « grand Dieu », les divinisant en y incrustant un ensorcellement humain. « Dieu » devient ici l'idole même que l'homme fabrique pour soi, devenant ainsi un des « Idéaux ».

Bien plus, l'expression « à maintes besognes ordinaires renoncées comme avisa la vocation » signifie que les choses ne sont plus neutres, mais dotées d'une « vocation » déterminée. Derrière la transposition, ce qui est modifié consiste en un changement de perceptions et non une métamorphose physique de l'objet même. Le sujet pensant est l'élément décisif, car ce qui change dans la promenade, est précisément l'intériorité du flâneur, qui évolue en fonction de son emplacement et de ses choix. La naissance des symboles repose donc sur leur lien avec la subjectivité volatile du sujet. Les symboles ne sont plus les choses mêmes ou le résumé abstrait des choses, mais *une fusion entre l'objet et l'esprit du sujet*⁵⁵⁶.

L'incarnation de l'infini fictif dans le système symbolique résout le problème de la réduction de sens et de la codification des symboles qui trouble Mallarmé dans sa jeunesse. Son angoisse principale était la précision et la fixité des mots, car, de ce fait, ils tuent naturellement les idées flottantes et primitives. Ce phénomène se retrouve maintenant non seulement dans les signes, mais également dans tous les autres représentants plus ou moins codifiés et normatifs, comme les « ustensiles », les « vêtements », etc., définis par leur usage précis et quantifiés en « prix » dans les échanges commerciaux⁵⁵⁷. La codification correspond parfaitement à la tendance d'une modernité industrialisée, qui réduit tous les caractères des choses créées en un chiffre indifférent. « Le Moderne dédaigne d'imaginer », déclare le poète⁵⁵⁸.

prévaut. De même, cette tendance de l'incarnation divine dans les symboles, insinuée par la présence du « père » et « grand Dieu », évoluera également. Elle va être usurpée au fur et à mesure par une faculté totalement humaine.

⁵⁵⁶La conciliation de Mallarmé avec le monde matériel et social est liée intimement avec ce passage des « besognes ordinaires » aux symboles. La raison pour laquelle il renonce à la « vie sauvage », à savoir une harmonie parfaite de l'homme solitaire avec la nature, est qu'il se rend compte que la volonté de se débarrasser radicalement de l'identité de l'homme en tant qu'*homo œconomicus* dans une société capitaliste devient presque impossible. La plupart des besoins humains s'exprime par des marchandises (« nos chaussures et notre pain »), accessibles seules par l'achat, et faites par « des esclaves que nous salarions ». On est ainsi menotté aux marchandises de la vie et aux autres acteurs par les liens économiques.

⁵⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 231. « On constate que le commun des murs réverbère l'écho par des inscriptions qui ne sont pas en rapports, proclamant l'annonce d'ustensiles, de vêtements, avec les prix. »

⁵⁵⁸*Ibid.*, p. 154.

Dans sa maturité, l'angoisse de la perte partielle du représenté est soignée par un « bondissement allègre intérieur » relancé au sein des symboles⁵⁵⁹. La composition des symboles permet d'atteindre un état « essentiel », où « le caractère civilisé » des « coutumes ordinaires » s'efface. Pour sortir des objets quotidiens du cadre économique, il est bien nécessaire de se replier sur soi-même dans une méditation solitaire où les « besoins ordinaires » reviennent d'abord à une projection personnelle, en adoptant un sens plus métaphysique et inventif. Autrement dit, il s'agit d'exercer une autre symbolisation, propre à soi. Le fait de les concevoir différemment, devient le premier pas pour casser le lien immédiat et conventionnel, avant de rectifier la vision et la logique imposées par une société de consommation.

Ainsi, le « haut-de-forme » n'est plus un parement superflu et conventionnel, il se transforme en « Signe » qui reflète, selon Mallarmé, une tentative des hommes de vouloir toucher une hauteur supérieure que leur « têtes » : une réflexion au-delà de la réflexion intelligible⁵⁶⁰. Dans la société industrielle, où les marchandises ont une essence ou finalité, avant même d'exister, Mallarmé déclare que l'interprétation symbolique l'emporte sur la forme de telle sorte que l'existence de « haut-de-forme » n'est pas hasardeuse et reflète un besoin : le chapeau « existe de tous temps, à l'état invisible »⁵⁶¹. Autrement dit, les facultés et les besoins de l'homme subsistent en permanence ; et les formes créées peuvent être variées et hasardeuses, mais répondent toujours à leurs volontés viscérales et intrinsèques de l'homme, que l'homme ignore parfois lui-même.

Ainsi, l'existence matérielle de « Chapeau » n'est pas juste un prétexte pour illustrer un sens symbolique que le poète accorde au hasard. Pour Mallarmé, l'invention et l'utilisation d'un objet a un sens, pour une raison « évident[e] autant qu'inexpliqué[e] » : « l'objet convient à l'homme »⁵⁶². Pour cette raison, l'achèvement du symbole demande une recherche à travers les « besoins ordinaires », pour comprendre les besoins plus profonds et internes. Cet entendement n'est pas juste une étude de l'inconscient comme ce que la psychologie moderne tente d'interpréter, mais un inconscient illustré, façonné, recréé intentionnellement par un « Idéal » artistique, qui tente non seulement d'identifier le besoin mais aussi aller au-delà de la nature primitive et voir un besoin plus audacieux et rêveur.

⁵⁵⁹*Ibid.*

⁵⁶⁰*Ibid.*, p. 665.

⁵⁶¹*Ibid.*

⁵⁶²*Ibid.*

Les objets ont déjà des fonctions présumées, mais les symboles leur donnent des nouvelles infinies. De cette manière, le symbole est profondément lié à l'être, car le symbole, sous le prisme de l'ontologie et de l'art, pourrait être une représentation même de l'homme dans son état actuel tout comme ses possibilités d'évolution. De telle manière, les objets ordinaires qui se perdent dans une « institution stable »⁵⁶³, sont sauvés par une exhumation constante où l'on renoue les recherches de l'être avec la recherche des symboles. C'est par la symbolisation que la relation entre les symboles et l'être est restituée, ayant la liberté d'avoir une – nouvelle « vocation »⁵⁶⁴.

Une fois le symbole formé, l'apparence du symbole importe peu. Prenons « Hamlet » que Mallarmé médite longuement comme exemple : le personnage devient symbole, « ses traits [sont] réduits à des mots », si bien que la « physionomie » de ce personnage importe peu, car elle devient une abstraction totale. Le « visage » de Hamlet est plus proche d'« une mentale opération » des lecteurs que les simples mots de description physique dans le texte original⁵⁶⁵.

En effet, la figuration de « Hamlet » est définie d'un côté par des facteurs mécaniques, à savoir ses rapports aux « comparses » ainsi qu'aux décorations théâtrales, et d'autre part par des facteurs organiques, à savoir les réflexions et les ressentiments du personnage, qui sont censés susciter un retentissement chez les lecteurs (« un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme »)⁵⁶⁶.

« L'emblématique Hamlet » est tout d'abord dégagé de ses relations avec les « comparses », « car dans l'idéale peinture de la scène tout se meut *selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule.* »⁵⁶⁷ On retrouve l'idée essentielle du « rapport » chez Mallarmé, selon laquelle les symboles se redéfinissent par leur mise en rapport. Les symboles, qui sont « trou[és] de [leur] réalité »⁵⁶⁸, sont ainsi également dans une réalité propre à eux, objective et interne, qui suit les règles de composition de leur domaine, qu'il soit le « Théâtre », les « Lettres », la « Musique », ou bien la « Finance », l'« Industrie », l'élection, etc.

Le caractère du héros Hamlet s'accorde avec le choix qu'en fait l'auteur pour le rendre plus organique. Dans le cas précis de « Hamlet », son acte marque son existence, le fameux « to be or not to be » ; l'action se traduit en « Verbe », devenant le « signe » qui le définit en retour

⁵⁶³*Ibid.*

⁵⁶⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 277.

⁵⁶⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 185.

⁵⁶⁶*Ibid.*

⁵⁶⁷*Ibid.*, p. 168. Souligné par Mallarmé.

⁵⁶⁸*Ibid.*

(son « acte toujours s'applique à du papier »). Pour Mallarmé, la symbolisation est nécessaire pour transcrire les actions éphémères et invisibles dans un représentant visible et bien défini.

On peut entendre ici l'« action » comme celle qui s'exécute dans les activités économiques, politiques, et sociales tout comme celle qui s'inscrit dans le sens du « Verbe » mallarméen, à savoir toute action qui lutte contre le « Hasard »⁵⁶⁹. L'acte n'est donc pas innocent chez Mallarmé : l'action délibérée et iconoclaste comporte en elle un « principe » qui nie « tout principe » existant, afin de poursuivre la recherche de son « Devenir »⁵⁷⁰. Ainsi, l'acte mallarméen est un acte réfléchi (« méditer »), et pour retracer cette « conscience », le poète préconise qu'une action doit devenir ensuite une « trace[s] » écrite, nommé « Verbe » : « Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont « la négation identique à l'essence » du « Devenir », devient le Langage. »⁵⁷¹

Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer, sans traces, devient évanescent ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas.

Écrire —

L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe.⁵⁷²

Le fait que la théorie du « double état de la parole » apparaisse dans la préface du « Traité du *verbe* »⁵⁷³ n'est pas une coïncidence. La recherche de du « Devenir » de l'être via le « Verbe » reflète précisément les tentatives de passer à l'« état essentiel », concrétisé par un Igitur ou un Hamlet : le premier réussit son acte suprême (souffler la bougie et vaincre le hasard), pendant que le dernier échoue. L'« état essentiel » qui est fondamentalement un acte de création, vise effectivement un « Devenir » :

Un miracle prime ce bienfait, au sens haut : ou les mots, originellement, se réduisent à l'emploi, doué d'infinité jusqu'à sacrer une langue, des quelque vingt lettres. Devenir, tout y rentre pour tantôt sourdre, ou principe : il confond — approche d'un rite la composition typographique.⁵⁷⁴

Néanmoins, en la consécration de l'hostie, s'affirme, prototype de cérémonials, la Messe : à chaque *devenir* graduel, sa différence avec une tradition d'art. Quel vocable, je

⁵⁶⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 505. « Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme), lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions. »

⁵⁷⁰*Ibid.*

⁵⁷¹*Ibid.*, p. 506.

⁵⁷²*Ibid.*, p. 215.

⁵⁷³ Souligné par nous.

⁵⁷⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 225.

choisis celui de Fiction, il traduit à mon sens latin l'antérieure Poésie, fixera le changement subi, quant au merveilleux, par le goût. Manger : le banquet, idéal.⁵⁷⁵

La question de « to be or not to be » est pour Mallarmé une question sur l'origine du « Verbe », à savoir si l'on arrive à accomplir l'acte créatif, par l'action même d'établir une existence non hasardeuse. Autrement dit, l'accomplissement de la symbolisation présuppose l'aboutissement de la volonté (« vocation »⁵⁷⁶) – action (méditation y compris) – abstraction. L'acte suprême que Hamlet refuse, et que Igitur réalise, *sont les deux états de la vie*, le coup de dés réussi ou échoué. Or, ce qui compte n'est pas le résultat final, mais bien l'essai même et tout le fantasme autour de l'acte même.

Par ce processus, le symbole, qu'il soit le « Verbe », la monnaie ou le vote, n'est plus un résultat, mais un processus, et ce processus est lié à l'existence humaine même, dont la décision-action-transcription est traduite dans la condition de la naissance du symbole. Plus particulièrement, les symboles sont reliés très intimement aux volontés de leurs utilisateurs, reflétant les besoins et les désirs qu'eux-mêmes parfois ignorent.

De même que la taxinomie fait découvrir le monde en nommant les objets nouveaux, la symbolisation permet d'exhumer l'être en trouvant les nouveaux sens du symbole inventé. C'est peut-être pour cette raison que pour Mallarmé, la lecture du « Signe », qui est un « pur résultat atteint », procure une « délectation », car par le démontage du symbole, le lecteur revit une semblable réflexion mentale qui fait naître les symboles lus⁵⁷⁷. En effet, une sorte de parenté latente relie toujours le lecteur et le symbole inventé, de telle manière qu'une bonne lecture accomplit au final une découverte de soi :

L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître : parce qu'Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse.⁵⁷⁸

L'angoisse de « Hamlet » est reconnue et vécue par le lecteur, comme si elle était un questionnement existentiel latent, qui accompagne les spectateurs à tout moment, mais souvent occulté ou ignoré. Le pouvoir du symbole est tel que le simple « nom affiché » de « Hamlet », « exerce sur » tous ceux qui le lisent une « fascination », et réveille d'intenses spéculations sur

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 326. Souligné par nous.

⁵⁷⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 277.

⁵⁷⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 185.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 167.

la propre existence du spectateur. Ce qui est derrière « Hamlet » est donc non une personne, mais un état de l'être universel.

Comme discuté plus haut, le lien entre l'homme et les symboles se lit dans les deux sens. D'une part, les symboles, c'est-à-dire toutes projections exercées sur les artifices ou les choses naturelles du monde, sont profondément reliés à la volonté de l'homme ; d'autre part, l'homme fait preuve d'« une adoration pour la vertu des mots »⁵⁷⁹.

Le symbole n'est pas limité aux choses ou aux personnages littéraires. Ce que fait Mallarmé est de prendre le vers, qui est lui-même une composition de symboles, comme le symbole même à méditer, et d'initier une réflexion méta-poétique, qui considère la création poétique comme la création d'un mot, soit un néologisme : « le vers n'étant autre qu'un mot parfait, vaste, natif, une adoration pour la vertu des mots »⁵⁸⁰. Le vers révèle un sens symbolique par une composition poétique tout comme la création symbolique tente de créer un sens symbolique ou sens nouveau pour un mot. En retour, l'admiration pour les mots réinventés déclenche « le culte du vocable »⁵⁸¹, cultive un profond lien collectif pour tous les lecteurs et les poètes mêmes, et annonce « la glorification de l'intimité même de la race »⁵⁸².

C'est dans ce sens qu'on doit comprendre que le vers est un « mot » « natif », l'adjectif tant cherché par Mallarmé, après la suppression de « définitif » et « sublime »⁵⁸³. En effet, le vers est un symbole accompli mais non « définitif », car il est toujours dans la recherche de son « Devenir »⁵⁸⁴. Il est en effet « sublime » mais l'élévation vers la grandeur est possible grâce à l'accord commun et tacite entre les lecteurs et l'auteur. Le terme « natif » précise justement ce lien interne d'une culture, qui se construit sur cette reconnaissance collective de principes communs, sur lesquels se fonde la foi d'un peuple et une solidarité naturelle. La symbolisation est donc également le processus où une cohésion collective se crée : en intégrant un « Idéal » commun, le symbole le diffuse dans un échange à grande échelle, de telle sorte qu'il devient le caractéristique « natif » d'un peuple même. L'intégration de la « Fiction » commune dans le symbole le rend plus humain, non seulement dans la mesure où elle y incarne une partie de la subjectivité, mais aussi parce qu'elle comporte une cohésion collective au nom de l'humanité. La « Fiction » est dès lors liée à la création et la recréation de l'identité d'un peuple.

⁵⁷⁹*Ibid.*, p. 33.

⁵⁸⁰*Ibid.*

⁵⁸¹*Ibid.*, p.34.

⁵⁸²*Ibid.*

⁵⁸³*Ibid.*, p. 1589.

⁵⁸⁴*Ibid.*, p. 506.

La « Fiction » mallarméenne suit clairement la promotion de la « Fiction » faite dans la période romantique, qui avait préparé les fondations de nombreuses idéologies et essais sur les organisations sociales et économiques. Le romantisme est une révolte contre le rationalisme et l'exactitude que les Lumières et les encyclopédistes ont donné aux mots, en voulant ajouter le « mystère », les sentiments et les idéaux, à nouveau ressuscités. Les rêves sont alors nécessaires pour restaurer une image de l'être complète, dans la mesure où l'être ne se réduit pas à la raison et à l'abstraction, mais comporte également en lui des instincts imaginatifs et irrationnels, qui sont traduits dans des systèmes de représentation.

On retrouve dans la « Transposition »⁵⁸⁵ de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » certaines racines du romantisme. La distinction entre l'œuvre « allégorique » et l'œuvre « symbolique » de Goethe en est un exemple⁵⁸⁶. L'« allégorie » consiste chez lui en une désignation directe et descriptive, alors que le « symbole » correspond à une nomination indirecte et intransitive ; l'« allégorie » est basée sur une rationalité, qui reste pourtant conventionnelle et donc arbitraire, tandis que le « symbole » est une image, donc plus intuitif et sensuel ; l'« allégorie » est illustrée par une expansion discursive, alors que le « symbole » est muni d'un caractère plus laconique et condensé⁵⁸⁷.

Malgré la forte influence que Goethe exerce sur Mallarmé, ce dernier apporte toutefois son grain de sel à la réflexion, sous la forme des trois points suivants :

1) Le symbole chez Mallarmé n'est pas aussi « en parfait accord avec la nature »⁵⁸⁸ que chez Goethe : le symbole est naturel chez Mallarmé dans la mesure où sa communication s'appuie sur les sens intuitifs et évocatoires, mais il est clairement artificiel ou surnaturel (car il comporte le « mystère » inexplicable et indicible) et revendique une volonté de l'homme qui s'aspire sans cesse à dépasser la « nature ».

2) Le résultat de la « Fiction » mallarméenne n'est pas assurée ; elle est dans une démarche de probabilité lors de la formation du symbole. Il reconnaît une virtualité possiblement fautive dans la création du symbole, ainsi que sa valeur et sa nécessité, car seule la séduction de la « Fiction » permet d'attirer la foule vers une hauteur supérieure, qui même échouée, aura toujours un impact sur le lecteur.

⁵⁸⁵*Ibid.*, p. 211.

⁵⁸⁶Mallarmé est sans doute lecteur de Goethe ; il l'évoque même dans « Hérésies artistiques ». *Ibid.* t. II, p. 361.

⁵⁸⁷La théorie de Goethe est illustrée parfaitement par Todorov. Voir Todorov, *Théories du symbole.*, p. 234-240.

⁵⁸⁸« On pourrait donc appeler symbolique un tel usage qui serait en parfait accord avec la nature, en ce que la couleur serait en parfait accord avec la nature, en ce que la couleur serait employée conformément à son effet et que le rapport réel exprimerait aussitôt la signification. » Cité par Todorov dans *Ibid.*, p. 238.

3) Si les deux points précédents restent des divergences minimales par rapport à la théorie symbolique du premier romantisme, le plus grand et étonnant apport que Mallarmé amène est l'extension de la théorie des symboles dans le domaine économique et sociale. À partir de là, le symbole n'est pas confiné dans le domaine esthétique mais aborde le domaine épistémologique et philosophique.

Après l'analyse des deux premières particularités chez Mallarmé, on va désormais entamer l'analyse de la troisième particularité, la plus intéressante, en approfondissant son analogie impressionnante entre les domaines divers, l'esthétique, l'économie, et la politique.

B. Mise en application du « double état de parole » dans des domaines divers : la « Musique » et les « Lettres », le « Théâtre » et la « Danse », l'« Industrie » et la « Finance », la « démocratie » et l'« aristocratie »

La différenciation du « double état de parole » a des impacts profonds. La distinction que Mallarmé fait entre l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » est un emploi différent des signes, mais elle ne s'arrête pas à cela : les mots, étant les véhicules mêmes de la pensée, métamorphosent la pensée à l'insu des utilisateurs. Ces impacts peuvent se manifester dans un changement esthétique, mais peut également s'infiltrer dans l'organisation économique et sociale.

La prédilection dans la fabrique des mots pourrait introduire des modes de pensées radicalement opposées. En introduction de cette analyse, la langue latine est comparée à l'ancien chinois, afin d'illustrer l'impact profond des symboles dans la manière de penser de leurs usagers, influençant leurs choix esthétiques, économiques et sociaux dans les deux civilisations.

La langue latine, à l'origine de la langue française, est caractérisée par une forte rationalité et une division volontaire de l'alphabet, qui sous-tend une abstraction inhérente du langage. En tant que langue à déclinaison, l'usage des cas consiste en un entraînement permanent de classification des fonctionnalités grammaticales. La distinction des fonctions des mots doit être concomitante aux choix des mots. L'exigence de rationalité est telle que la généralisation orale de la langue latine devient difficile, et le latin reste une langue des savants. Même une compréhension passive exige sans relâche une analyse synchronique des fonctions des mots au moment même où les mots sont prononcés par son interlocuteur. Et pour la même raison, les longues phrases sont très appréciées esthétiquement en latin, car elles montrent que son émetteur a une forte maîtrise de la langue.

C'est tout le contraire pour l'ancien chinois, où les phrases courtes sont préférées pour leur caractère synthétique et concis. Le *Classique des vers* est entièrement composé de phrases de quatre caractères et le *Classique des Trois caractères*, comme l'indique son nom, en utilise encore moins. Dans la culture traditionnelle de la Chine, dire le maximum avec peu de mots l'emporte. Bien plus, au lieu d'être directe et transparente, la littérature traditionnelle chinoise

est remplie d'analogies et métaphores, car la suggestion et l'allusion ouvrent un champ des possibles infinis.

Ce phénomène se retrouve dans la nature même de l'idéogramme et du hiéroglyphe, qui représente et sous-entend à la fois. Jean Joseph-Goux prend l'évolution de l'« idéographie » (attribuée à la langue asiatique) à l'« alphabet » (attribué aux langues occidentales), comme une évolution épistémologique de l'humanité⁵⁸⁹. Ici, on préfère voir les deux comme une différence de mentalité, qui s'inscrit dans le rapport avec les symboles. L'alphabet permet une précision phonétique que l'idéogramme supplée par l'image. Alors que le *logos* implique une superposition du langage et de la raison (confirmée d'ailleurs par son étymologie grecque *λόγος*, qui signifie à la fois la raison et la parole), la rationalité est beaucoup moins soulignée dans une langue idéographique, car elle permet une projection imagée de la chose réelle.

De même, la rationalité est moins sollicitée dans la grammaire de la langue chinoise, car elle est sans accord, ni conjugaison/déclinaison. La temporalité est indiquée généralement par les compléments circonstanciels de temps, avec seulement quelques marqueurs pour signaler le passé proche et le futur proche. L'effort constant demandé par l'analyse des déclinaisons, de l'accord et du temps en latin est donc épargné, et les fonctionnalités des mots sont indiquées par l'ordre des mots, tout comme le français, relativement stable dans une séquence sujet-verbe-objet.

La tendance d'être volontairement équivoque se retrouve également dans la conceptualisation des mots. En chinois, le sens prévaut à la fonction grammaticale. Une bonne partie des mots pourraient être à la fois adjectif/substantif ou verbe/substantif, sont identifiés selon le contexte et sont clarifiés souvent par l'ordre des mots. Pour résumer, l'interprétation de l'idéographie est contextuelle, alors que les langues alphabétiques tendent à donner plus de précisions.

La polysémie est extrêmement fréquente dans la littérature chinoise ancienne. Les mots sont ainsi synthétiques, polysémiques et ambivalents, car il s'agit non seulement de saisir le lien entre les choses, mais également le « mystère » derrière la chose. C'est pour cette raison que la recherche contemporaine des œuvres antiques chinoises repose en premier lieu sur l'interprétation des sens.

Par exemple, dans *Tao de King* (« 道德经 »), l'œuvre fondatrice du taoïsme, le mot « 道 Tao » du titre, pourrait signifier, selon le dictionnaire, à la fois l'énoncé/énoncer, la voie, la

⁵⁸⁹GOUX Jean-Joseph, *Freud, Marx: économie et symbolique*, Paris, Seuil, 1973., p. 256-259.

moralité et le principe⁵⁹⁰. Les sens dérivés, présentés dans un ordre propre à la métaphore, sautent aux yeux (entre la voie et le principe, par exemple). Mais dans le livre, la signification de « 道 Tao » est si voilée, mystifiée, presque impossible à expliquer que le livre entier a pour sujet le sens même de « 道 Tao ».

Les deux premières phrases du livre, « 道可道，非常道 », chargés de préciser la définition de « 道 Tao », pourraient être traduite littéralement comme « Tao qui peut être Tao (énoncé), n'est pas le Tao (principe) commun/constant (il s'agit d'une ambiguïté liée à la polysémie pour le mot « 常 chang ») ». Au lieu de donner une définition claire du sujet traité, comme ce qu'on exige en occident, cette définition rend le terme « Tao » d'autant plus ambigu et mystérieux. Dans le chapitre 42, quand on déclare que « 道生一，一生二，二生三，三生万物 », ce qui signifie « De Tao est né Un, de l'Un est né deux (c'est-à-dire toute dichotomie, représentée par « 阴 Yin » et « 阳 Yang »), de deux est né trois (c'est-à-dire les produits de la dichotomie de « 阴 Yin » et « 阳 Yang »), de trois est né tout ». Autrement dit, « Tao » est l'origine de tout, et subsiste en tout. Au lieu de trancher la définition du terme, l'équivocité est ici volontairement recherchée, car le meilleur « Tao » (dans le sens du principe, et de la parole) est censé d'être celui qui explique la loi de tout et révèle une « vérité » dans tout. Dès lors, « Tao » est une explication métaphysique de l'univers tout comme celle de l'être.

La vision moniste de la philosophie chinoise, et sa recherche constante de l'union ou de la fusion avec l'univers va de pair avec la définition polysémique des mots, car le bonheur consiste à revenir dans l'état de fusion avec l'Un absolu (« 天人合一 », qui signifie littéralement « être Un avec le ciel »). Le même principe appelle à de nombreuses exégèses à la fois dans le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Le mot n'est pas là juste pour désigner une chose ; il tente également de désigner, grâce à son sens métaphorique, le lien entre l'état psychique de son émetteur et la loi de l'univers. L'être, étant une partie de l'univers, est censé pouvoir retrouver son état initial et se fondre ainsi dans l'univers. Le texte donne par les mots une loi, dont le but est de révéler la « vérité » d'ici-bas, dans le monde visible et tangible, mais aussi, grâce à une vision moniste, permet à la fois l'explication de l'univers et celle de l'être et touche en même temps ce qui est invisible, intangible et mystérieux.

⁵⁹⁰ L'idéogramme même « 道 Tao » représente une tête qui marche. Les interprétations peuvent être ainsi diverses selon les sens développés : un voyage délibéré (la voie), une pensée qui circule (l'énoncé), tout comme le chemin choisi par la pensée (la moralité ou le principe).

La représentation n'est donc jamais totale, complète et exacte et la fragmentation de la représentation devient un état normal à accepter. Mallarmé qui tente de saisir dans le mot le « mystère » est confronté au même problème : le mot ayant un sens cabalistique, ne peut être qu'une représentation fragmentaire du « mystère ». La concision qu'il adopte comme style est une manière d'accepter la fragmentation de la représentation, et de laisser l'espace de « mystère », au lieu de le saturer.

Ce n'est donc peut-être pas un hasard que Mallarmé apprécie esthétiquement la « tracée à l'encre de Chine », « dont l'apparente fixité n'a tant de charme que parce qu'elle est faite d'une vibration extrême »⁵⁹¹. Comme le remarque Mallarmé, la Chine invente le lavis (« 水墨画 »), une peinture qui cherche *non à représenter les traits précis des choses, mais le reflet intérieur du peintre, qui se fond avec les paysages peints*. L'idée de concision domine : à l'opposé du réalisme, la raréfaction des traits dans les tableaux chinois laisse plus d'espace à l'imagination, car il s'agit de dépeindre une atmosphère à la fois réelle (souvent naturelle) et intérieure (Voir l'Annexe 5 sur les explications analytiques des tableaux chinois). On voit ainsi souvent dans les tableaux chinois l'effet qu'on classifie comme l'expressionnisme en occident. L'influence de la peinture chinoise a été forte au Japon, notamment avec les échanges fréquents pendant le 7^e et 9^e siècle entre le Japon et la Chine de Tang (*Kentoshi*), si bien que, lorsque Mallarmé parle du « dessein japonais », on y distingue une certaine admiration pour le laconisme qui laisse plus de place à la « chimie mentale ».

Que de pages m'ont retenu ([...] par exemple, sur ceci que nous pensons à l'aide d'images et la phrase « Pourquoi les images ne se résoudre-elles pas en des combinaisons d'éléments plus simples extraits au préalable, par une sorte de chimie mentale... ») ! Tout mon rêve ! Une raréfaction des images en quelques signes comptés, un peu comme [...] l'esquissa le divinatoire dessin japonais.⁵⁹²

La différence de la mentalité incarnée dans les symboles emmène à des cadres sociaux totalement différents, sinon opposés. Les intellectuels anciens en Chine sont exigés d'avoir une formation interdisciplinaire : ils doivent tous pratiquer la musique, la calligraphie, la peinture, et le jeu de go (« 琴棋书画 ») sont nommés comme les quatre arts du savant chinois), car les disciplines sont censées communiquer entre elles. Les quatre arts sont comme quatre représentations avec des symboles différents, qui s'efforcent tous de représenter une même loi

⁵⁹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 726.

⁵⁹²*Ibid.*, p. 809-810.

de l'univers. La tâche des intellectuels est ainsi de saisir les principes analogiques entre les disciplines, et de nourrir la réflexion de l'une par la pratique de l'autre.

Ainsi, la Chine intègre une méritocratie, qui sélectionne ses politiciens par les examens de ses connaissances de culture générales. Les intellectuels et les savants se permettent de préparer plus que dix ans pour ses études pour « 科举 », les examens impériaux, afin d'être les mandarins, métiers classifiés en haut de la hiérarchie sociale, puisqu'ils réunissent toutes les vertus intellectuelles et morales. Donc, les politiciens sont souvent également les peintres, les calligraphes ou les poètes. Ce qui est souligné dans le développement personnel est ainsi plus la polyvalence. Le commerce est peu encouragé, et les commerçants sont considérés comme en bas de la hiérarchie sociale, parce que l'esprit calculateur et pragmatique enferme l'imagination et leur éloigne des véritables vertus qui peuvent être incarnés dans les domaines autres⁵⁹³.

En occident, la division du travail domine, afin de rationaliser les fonctions des métiers et leur coopération. La recherche dans l'université se spécialise davantage dans un domaine précis de la licence au doctorat. La spécialisation reflète l'habitude de division des fonctions dans le langage de déclinaison, pendant la synthétisation révèle le caractère de la langue chinoise, qui valorise une vision interdisciplinaire. Et le *logos* s'étend d'ailleurs à la généralisation des symboles dans le domaine économique et politique, élaborant une rationalisation de la société. Ce n'est donc pas étonnant que le capitalisme est né en occident, car comme le dit Weber, il est « seul régime qui produisit une organisation rationnelle du travail »⁵⁹⁴ qui traduit le mécanisme de la société par les chiffres abstraits.

Si Mallarmé préconise une inspiration du passé et l'exotisme, c'est précisément pour critiquer la tendance générale de son époque. Sa prédilection pour les meubles japonais dans sa maison à Vulaines-sur-Seine et les évocations fréquentes des éléments orientaux dans ses écrits (la « hiéroglyphie », l'« encre de Chine », le « divinatoire dessin japonais », etc.) montre une préférence esthétique personnelle pour les symboles plus suggestifs et expressifs. La préférence mallarméenne pour la concision coïncide également avec la pensée orientale, et son aspiration du « mystère » favorise l'équivocité du sens. L'interdisciplinarité est aussi dominante dans la pensée de Mallarmé, du fait qu'il considère que les symboles dans les différents domaines ne sont que des formes et ils possèdent un fond semblable. L'inspiration

⁵⁹³ L'ordre dans la Chine antique est le suivant : 士农工商, à savoir du haut en bas, le mandarin, le paysan, l'ouvrier et le commerçant.

⁵⁹⁴Weber, *Histoire économique*, p. 331.

analogique d'un domaine à un autre lui semble naturelle, puisque les symboles d'un domaine n'ont pas que des représentés désignés et fixes, et peuvent être repensés dans un cadre radicalement différent. Et il ne s'agit pas nécessairement d'une passion pour l'Asie, mais d'une tendance esthétique dont l'objectif est de contrebalancer la rationalité occidentale et la généralisation des symboles.

Derrière les symboles extrêmement abstraits, Mallarmé va retrouver la foi et le rêve, qui engendrent l'espoir et la confiance autour desquels se regroupe le peuple. Se fier à un autre devient la fondation même du système fiduciaire qu'incarne la « Fiction » dans un système de représentation. L'« Idéal » à construire offre plus de possibilités pour l'avenir commun, et sa réalisation demande une confiance mutuelle et une croyance commune. La force de cohésion créée par la foi commune devient l'essence même d'une nation, de la commune, du pays, devenant primordiale (dans tous les sens du terme) pour la gestion politique. Elle aide à lutter contre la montée de l'individualisme, qui est un effet collatéral de la raison et de la valorisation de la division.

Rébellion contre les Lumières, l'attaque de la rationalité absolue est sans doute le terrain commun du XIX^e siècle. Le romantisme vise une libération sentimentale et imaginative ; l'impressionnisme estompe la précision réaliste ; Schopenhauer fait appel à l'intuition et à la volonté ; et Freud dévoile derrière la rationalité des mots et des actes un inconscient refoulé. Quant à Mallarmé, il aborde ce sujet par le biais même du symbole, qui est le moyen et le véhicule de la raison. Enfant du romantisme et des Lumières, Mallarmé enrichit la rationalité par sa fusion avec le « mystère » et la « Fiction », rendant la représentation non seulement une transcription objective, mais également une projection subjective et énigmatique.

Par le biais du symbole, l'analogie entre l'esthétique et l'économie politique devient ainsi d'autant plus convaincante. Il ne s'agit plus d'un vague rapprochement métaphorique ou méthodologique entre les domaines. Comme dans l'exemple de la langue chinoise et la langue occidentale, le fait de choisir des symboles plus intuitifs ou plus rationnels, plus synthétiques ou plus explicatifs, plus métaphoriques ou plus abstraits, etc., peut changer complètement l'organisation même des systèmes de représentation et donner des effets esthétiques ou sociaux radicalement différents. Contrairement aux changements matériels et concrets induits par l'histoire de la technologie, le choix des symboles ainsi que la modification de leur loi changent directement les régimes politiques ou économiques, ainsi que la préférence esthétique, et ce, souvent de manière invisible. Le changement des symboles provoque alors l'évolution du système de représentation entier car il touche directement le mode de penser.

Avec l'usage massif des symboles dans le domaine économique et politique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'organisation économique et sociale peut être d'abord vue comme une combinaison ou une organisation différente des symboles, tout comme dans la composition de la « Musique » et des « Lettres ». Par conséquent, le lien entre l'esthétique et l'économie politique passe d'abord par une mise en question des lois des symboles, qui ouvre la possibilité d'une réorganisation sous de multiples formes. Dans un contexte de généralisation des symboles, la question que Mallarmé pose n'est plus « qu'est-ce qu'on représente de plus », mais « comment représenter ». Par la séparation du « double état des symboles » dans les différents domaines, Mallarmé tente d'illustrer les liens intrinsèques de tous systèmes de représentation et fera un démontage pour démontrer le changement du mécanisme radical de la représentation, qui passe d'une « Fiction » absolue à un « Idéal » hypothétique.

1) La « Musique » et les « Lettres » : des pulsions primitives à la recreation identitaire

L'application du « double état de la parole » s'étend tout d'abord dans le domaine esthétique, avant d'ajouter des nuances aux autres potentiels domaines. Pour Mallarmé, la « Musique » et les « Lettres » sont l'extension de la dichotomie même de la « Prose »/« Poésie ». La « Musique » et les « Lettres », tout comme la « Prose » et la « Poésie » sont deux manières de traduire l'« idée » : « la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'idée »⁵⁹⁵.

Dans le dictionnaire de Mallarmé, la « Prose » et la « Poésie » ne correspondent pas au sens commun donné par la catégorisation des deux genres : la « Prose » désigne chez Mallarmé l'emploi usuel et spontané des symboles, pendant que la « Poésie », qui est l'équivalent des « Lettres », est avant tout l'usage créatif et artificiel des symboles. Autrement dit, les « Lettres » mallarméennes ne comportent pas le « bavardage » ou toute exposition narrative, qui est catégorisée dans la « Prose ». La « Musique » mallarméenne, quant à elle, se rapproche de la « Prose », dans la mesure où elle tente de transcrire l'état d'âme directement et immédiatement, sans retravailler et réorganiser toutes les transcriptions pour une autre fin.

⁵⁹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 69.

Ainsi, la « Musique » n'est peut-être pas en soi moins créative, mais dans l'usage mallarméen, elle désigne tout d'abord le saisissement des vagues ressentis et réflexions dans une mélodie imprécise.

Toutefois, la « Musique » pour le poète suit une loi bien plus humaine et souple des symboles qui s'adapte à une transcription libre de l'état d'âme dans son immédiateté. La « Musique » se présente chez Mallarmé comme un « très subtil nuage »⁵⁹⁶ ou « la moderne des météores »⁵⁹⁷. Issue de « quelque explosion du Mystère », elle est l'illumination de la « pensée » fugace et indéfinissable, composée « au gré ou à l'insu du musicien »⁵⁹⁸. L'imprécision de la « Musique » insinue qu'elle « réclame » les « Lettres » pour laisser quelques traces, chercher un sens à fixer, et à mieux transmettre les messages aux autres⁵⁹⁹.

L'« orchestre » mystique n'est pas isolé des « Lettres », il « influenc[e] l'antique effort qui le prétendit longtemps traduire par la bouche seule de la race »⁶⁰⁰ : la « Musique », qui commence par le « chant », n'est qu'une forme primitive du chant, les premiers sons humains, avant qu'elle ne devienne les mots, sculptés ensuite en « Lettres ». La « Musique » et les « Lettres » rentrent dans un jeu d'interdépendance, dans la mesure où la première fait naître les premiers mots instinctifs, et que, sans elle, les « Lettres » ne sont qu'« une monnaie si courante »⁶⁰¹, qu'elle perdrait tout son rayon mythique inscrit dans l'instinct de l'être.

Si Mallarmé met en parallèle la « Prose » et la « Musique » – la « secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours »⁶⁰² – c'est précisément parce que les deux ne veulent pas « cadrer notre Pensée »⁶⁰³. Les deux sont conduites par le « rythme sentimental intérieure » et « sui[vent] le fil d'une mélodie ininterrompue dans votre esprit et dans le texte »⁶⁰⁴. La fluidité de la « Musique » se retrouve également dans le « bavardage » (« Dites, comme si une clarté, à jet continu »⁶⁰⁵).

Si la « clarté » des mots, « tire d'interruptions le caractère, momentané, de délivrance »⁶⁰⁶, Mallarmé n'hésite pas à préciser que la « Musique » « est venue balayer » ces « interruptions »⁶⁰⁷. Autrement dit, la « Musique » et la « Prose »/« bavardage » sont un jet

⁵⁹⁶*Ibid.*, p. 76.

⁵⁹⁷*Ibid.*, p. 209-210.

⁵⁹⁸*Ibid.*, p. 331.

⁵⁹⁹*Ibid.*

⁶⁰⁰*Ibid.*

⁶⁰¹*Ibid.*, p. 76.

⁶⁰²*Ibid.*, p.220.

⁶⁰³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 795.

⁶⁰⁴*Ibid.*

⁶⁰⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 231.

⁶⁰⁶*Ibid.*

⁶⁰⁷*Ibid.*

spirituel, spontané et continu, délivrant le rythme de l'intériorité de l'être. Mais la « Musique », mélodie ininterrompue, est encore plus fluide que la « Prose »/parole, car sans l'encadrement des syntaxes et la cadence des mots, la « Musique » est totalement coulante ; la mélodie n'a pas de contour et les rythmes s'enchaînent les uns après les autres.

Sur le plan temporel, la « Musique » ressemble également à la « Prose » dans la mesure où toutes les deux sont catégorisées comme une réminiscence du passé. Alors que le « journal », le cas extrême de la « Prose », enregistre un passé très récent et précis, dans le cas de la « Musique », on se confronte à un passé plus primitif et vague (« le dolmen et le men-hir »⁶⁰⁸). Sans la contrainte de la signification, l'évocation musicale n'est pas la transcription exacte du passé, mais au fond la restitution de l'état candide et primitif : la mélodie réveille des sentiments et réflexions de l'état inconscient et provoque la fluctuation de l'âme dans son état primitif et naturel par un rappel des sensations.

Ainsi, la « Musique » a une relation intime avec la « Nature », car elle consiste en une volonté de revenir à un état spontané et irréfléchi. Mallarmé définit ainsi la « Nature » non seulement comme une réalité détachée et objective, mais aussi comme une « Idée tangible », à savoir un état instinctif, « immanen[t] à l'humanité ou leur originel état »⁶⁰⁹. La « Musique » « éprouv[e] cette facilité de suspendre » cet état, avant de l'« expliquer » avec des sonorités correspondantes, en le rendant « tangible ».

Toujours sans excuses que j'occupe la scène, intellectuellement le ferai-je et de mémoire, témoignez comme la destinée, chez plusieurs confondue avec leur rêverie, me choya. Le double adjuvant aux Lettres, extériorité et moyen ont, envers un, dans l'ordre absolu, gradué leur influence.

La Nature —

La Musique —

Termes en leur acception courante de feuillage et de sons.

Repuiser, simplement, au destin.

La première en date, la nature, Idée tangible pour intimer quelque réalité aux sens frustes et, par compensation, directe, communiquait à ma jeunesse une ferveur que je dis passion comme, son bûcher, les jours évaporés en majestueux suspens, elle l'allume avec le virginal

⁶⁰⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 53.

⁶⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 212.

espoir d'en défendre l'interprétation au lecteur d'horizons. Toute clairvoyance, que, dans ce suicide, le secret ne reste pas incompatible avec l'homme, éloigne les vapeurs de la désuétude, l'existence, la rue. Aussi, quand mené par je comprends quel instinct, un soir d'âge, à la musique, irrésistiblement au foyer subtil, je reconnus, sans douter, l'arrière, mais renaissante flamme, où se sacrifièrent les bosquets et les cieux ; là, en public, éventée par le manque du rêve qu'elle consume, pour en épandre les ténèbres comme plafond de temple.

Esthétiquement la succession de deux états sacrés, ainsi m'invitèrent-ils — primitif, l'un ou foncier, dense des matériaux encore (nul scandale que l'industrie, l'en émonde ou le purifie) : l'autre, ardent, volatil dépouillement en traits qui se correspondent, maintenant proches la pensée, en plus que l'abolition de texte, lui soustrayant l'image. La merveille, selon une chronologie, d'avoir étagé la concordance ; et que, si c'est soi, un tel, poursuivi aux forêts, épars, jusqu'à une source, un concert aussi d'instrument n'exclue la notion : ce fantôme, tout de suite, avec répercussion de clartés, le même, au cours de la transformation naturelle en musicale identifié.⁶¹⁰

Mais comment est-il possible qu'une mélodie embrasse cette « Idée tangible » ? Composée d'une réalité « dense des matériaux », la « Nature » reste chez Mallarmé palpable, « primitif[ve] » et intacte, sans aucune intervention humaine (« nul scandale que l'industrie, l'en émonde ou le purifie »). Quant à la « Musique », elle est aussi instinctive, mais réductrice (« l'en émonde ») et artificielle (« industrielle » si l'on emploie le mot de Mallarmé »). Alors que la « Nature » est issue de l'« extériorité », restant « dense » et intacte, la « Musique » compose une « Idée » intérieure et expérimentale, transcrivant la « Nature » en gardant le moindre d'intervention.

Tout en exerçant un « volatil dépouillement » de la « Nature », la « Musique » y saisit « quelque réalité » pour « communique[r] aux sens frustes ». Ce dépouillement émonde le « feuillage » trop dispersé et vaste de la « Nature », qui est une source infiniment riche, impossible à être totalement représenté. Cependant, la « Musique » garde la ressource même, une pulsion, « une ferveur que je dis passion comme, son bûcher ». Même si « les vapeurs de la désuétude » sont dispersées, l'interprétation de la « passion » laisse des traces nuageuses qui « correspondent » à la ferveur initiale. La « Musique » devient donc une projection mentale, « proch[e] de la pensée » évanescence et ésotérique, carle « Mystère » de la « Musique » « ne reste pas incompatible avec l'homme ».

C'est pourquoi la « Musique » se distingue des « Lettres », dont le « volatil dépouillement en traits » est plus important : elle est bannie des symboles visibles et se repose sur « l'abolition

⁶¹⁰*Ibid.*, p. 253-254.

de texte », « soustra[yant] l'image » de la pensée. La représentation sous cette forme est plus libre, car le lien entre le représentant et le représenté ne s'impose pas et la mélodie laisse une plus grande possibilité de rêver.

Pour Mallarmé, la « Nature » et la « Musique » ne consistent qu'en un « double adjuvant aux Lettres ». Dans la « Musique », on retrouve les caractères de la « Prose » mallarméenne, qui reste encore un état de l'« éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation ». La « Musique » traite préalablement la « Nature », et consiste en une préscience. Mais on y constate déjà une mise en rapport préliminaire. À l'inverse des « sonorités élémentaires » isolées, la « Musique » mallarméenne est une symphonie, où l'on traite « l'ensemble des rapports existant » dans la composition mélodique⁶¹¹, dans le simple but d'illustrer une harmonie sonore.

Les « Lettres », selon Mallarmé, constituent une « remanipulation » totale des « matériaux naturels de la pensée sis habituellement chez nous pour un devoir de prose »⁶¹². On ne tente plus d'« inclure » aux pages « le bois intrinsèque et dense de ses arbres », mais le sentiment et la réflexion *sur* la « Nature » (« l'horreur de la forêt ou le tonnerre muet épars au feuillage »)⁶¹³. Le « feuillage » ici exerce un déplacement de l'état naturel (masses de feuilles d'un arbre) à l'état mental (feuilles à écrire). La « Nature », projetée dans la mentalité, devient elle-même un artifice fait de mots. Par rapport à la « Musique », l'artifice est d'autant plus souligné dans les « Lettres », car on passe de l'élagage de la « Nature » hasardeuse, à l'« architecture du palais » artificielle⁶¹⁴.

Ce sont les « Lettres » qui composent une « architecture » réelle, car la mise en rapport des « Lettres » a un but précis, à savoir trouver un nouveau sens inexistant, par le nouveau réagencement. La mise en relation est également essentielle dans le passage de la « Musique » aux « Lettres » comme de la « Prose » à la « Poésie » (« un art d'achever la transposition »), revendiquant une recherche à « instituer une relation entre les images, exacte »⁶¹⁵. Ces « rapports » prétraités dans l'état de « Prose » ou de « Musique » deviennent ainsi un agencement scrupuleux des « Lettres », qui compose une « architecture du palais », « le seul habitable », achevant ainsi la « transposition, au Livre », dont le dernier consiste en une Bible précise et cadrée pour la « foule »⁶¹⁶.

⁶¹¹*Ibid.*, p. 302.

⁶¹²*Ibid.*

⁶¹³*Ibid.*

⁶¹⁴*Ibid.*

⁶¹⁵*Ibid.*

⁶¹⁶*Ibid.*

Plus particulièrement, la « Musique » recourt « aux fonctions de l'Orchestre », en revendiquant une vue envoutante et globale d'un état naturel de l'être. Et de la « Nature » grandiose et infinie, sont puisés tous ces « paysages » fantastiques, pour ensuite « les évapore[r] et les renoue[r], flottants, dans un état supérieur ». La « Nature » perçue n'est plus un arbre, mais une « forêt », un « pré », qui se fond encore avec « le vert horizon crépusculaire ».

Si je recours, en vue d'un éclaircissement ou de généraliser, aux fonctions de l'Orchestre, devant lequel resta candidement, savamment fermé notre musicien de mots, observez que les instruments détachent, selon un sortilège aisé à surprendre, la cime, pour ainsi voir, de naturels paysages ; les évapore et les renoue, flottants, dans un état supérieur. Voici qu'à exprimer la forêt, fondue en le vert horizon crépusculaire, suffit tel accord dénué presque d'une réminiscence de chasse ; ou le pré, avec sa pastorale fluidité d'une après-midi écoulée, se mire et fuit dans des rappels de ruisseau. Une ligne, quelque vibration, sommaires et tout s'indique. Contrairement à l'art lyrique comme il fut, élocutoire, en raison du besoin, strict, de signification. — Quoiqu'y confine une suprématie, ou déchirement de voile et lucidité, le Verbe reste, de sujets, de moyens, plus massivement lié à la nature.⁶¹⁷

La vision globale offerte par la « Musique » se différencie de manière inhérente avec l'émondement minutieux et structuré des « Lettres ». L'intervention des mots conditionne la désignation des choses précises et se limite par une « signification » « stricte ». La « Nature » dans son ensemble est un état candide, où l'homme « se mire » par une « réminiscence de chasse ». La « chasse » de l'état naturel se traduit ensuite par les sons : « quelque vibration, sommaires et tout s'indique ». Alors que l'« art lyrique » est contraint par la définition et la syntaxe des mots et ne pourrait pas accéder à ce panorama, la « Musique » suit de près l'état intérieur de l'être en saisissant davantage les pré-sentiments mystérieux dans son état imprécis. La précision cède sa place à un saisissement plus complet du « Mystère », ainsi qu'une représentation mobile qui suit la fluctuation de l'âme. L'implication de soi-même dans la « Musique » permet d'exercer ensuite la « *divine transposition* » dans le « Verbe » : malgré « le déchirement de voile », on gagne plus en termes de « lucidité », tout en restant « massivement lié à la nature »⁶¹⁸.

Les caractères de la « Musique » sont conceptualisés dans la réponse de Mallarmé sur l'anarchie : « Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images »⁶¹⁹. Trois qualités majeures s'affichent ici : 1) la

⁶¹⁷*Ibid.*, p. 114.

⁶¹⁸*Ibid.*, souligné par Mallarmé.

⁶¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 659.

« Musique » est régie directement par une « source innée » et consiste en un produit direct de la « Nature »⁶²⁰ ; 2) la plongée dans une spéculation instinctive permet à la « Musique » de retrouver, selon Mallarmé, un état de pensée antérieur aux mots ou à tous les concepts ; 3) la « Musique » se distingue des mots, qui désignent les choses avec des rythmes syntaxiques ou lyriques qui sont relativement contraignants : la continuité mélodique peut représenter, par un constant mouvement, d'innombrables « rythmes d'images ». La « Musique » prépare par conséquent un état préliminaire de la « Poésie », qui est plus floue, mais plus naturelle.

Cette vision sur la « Musique » coïncide à celle dans *L'Aristocratie intellectuelle* de Henry Bérenger, dont la lecture inspire Mallarmé pour son poème en prose « La Cour ». Si Mallarmé classe la « Musique » dans l'état « brut ou immédiat », c'est parce qu'elle est plus proche d'un état instinctif reposant sur l'« inconscient » : « La Musique, en effet, sort de l'inconscient et elle nous y fait rentrer : elle exprime aux sens ce que l'âme ne peut traduire, et à l'âme ce que les sens ne peuvent dire », déclare ainsi Henry Bérenger⁶²¹. Par rapport à la « Prose », la « Musique » est reliée à un état antérieur de la conscience encore indicible et indéfinissable par les mots. Mais tout comme la « Prose », la « Musique » est un reflet général et vague de la vie, car c'est de l'« Inconscient » qu'est créée la vie (« toutes choses participent de l'Inconscient, qui est la vie »⁶²²).

Ainsi dans la « Musique », « l'idée hante, pareillement à un cas de reportage énorme et supérieur »⁶²³. La « Prose » et la « Musique » présentent un état semblable tout en suivant des procédures symboliques différentes. La « Prose » est composée d'un surplus de mots, notamment dans le cadre du « bavardage », dont l'inondation de sens supprime le sens même du verbiage. La vraie intention inconsciente se cache alors en dehors des sens. Quant à la « Musique », elle est cet état même de préconscience, qui est réservée à un espace libre et imaginaire avant toute formation ou conception de mots précis. Toutes les deux, la « Prose » comme la « Musique », revendiquent une simultanéité dans la transcription de la pensée, se différencient du « vieux dogme du Vers » et ne veulent pas « cadrer notre Pensée »⁶²⁴. Elles

⁶²⁰Cette idée, venant du lien profond entre la « Nature » et la « Musique » est fréquemment évoquée par Mallarmé, par exemple : « Aussi, quand mené par je comprends quel instinct, un soir d'âge, à la musique ». Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 253.

⁶²¹Bérenger Henry, *L'Aristocratie intellectuelle*, Armond Colin., Paris, 1895., p. 136. Voir également p. 134, « Le Génie n'est pas séparé de l'Inconscient : il en est au contraire la fleur la plus riche et la plus symbolique. »

⁶²²*Ibid.*, p.135.

⁶²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 236.

⁶²⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 798.

gardent un état libre et flottant, où leurs « rythmes » fluctuent par rapport à « ceux de la raison » et leurs « colorations mêmes » suivent « celles de nos passions évoquées par la rêverie »⁶²⁵.

Dans la transcription de l'instinct flou, mais intégrale, l'homme retrouve sa propre « Nature » perdue dans la réminiscence d'un passé lointain ou dans la découverte d'une autre culture exotique (« Je compare le style exotique à de la musique »⁶²⁶). La « Musique » devient la nouvelle transcendance, qui passe de l'artiste à la « foule », et est teintée de « Mystère » qui la rapproche d'une forme religieuse : « le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle »⁶²⁷. Le « concert » du « dimanche » – allusions évidentes aux concerts Amoureux que le poète fréquente le dimanche – est comparé à un « office », qui devient le nouveau centre administratif ; la « Cour », remplaçant l'ancienne messe dans l'église, séduit et captive un « auditoire » par un sentiment mystique irrésistible⁶²⁸.

Depuis la déclaration du « double état de la parole », le « Mystère » incarné dans la « Musique » et la « Prose » est clairement humain (« le secret ne reste pas incompatible avec l'homme »⁶²⁹), gît dans la « foule » qui surprend comme « élément vierge », ou dans « nous-même, remplit envers les sons »⁶³⁰. Le « riche mutisme » de la « foule » se confronte à la « collective grandeur » de l'orchestre, mais une pareille passion les anime et se fait écho. La « foule » est devenue la « gardienne du mystère »⁶³¹.

À l'absence de passion religieuse, ici la « Musique » réveille une extase chez l'auditoire (« Voici des yeux, perdus, extatiquement »⁶³²) Le profond lien entre l'être et la « *Variation musicale* »⁶³³ est un aspect illustratif des « Variations sur un Sujet ». La « Musique » devient, comme ce que qualifie Vincent d'Indy, « un personnage-musique, agrandi, diminué, toujours changé jusqu'à la méconnaissance et toujours changé, cependant, lui-même »⁶³⁴.

Ce même « Mystère » apparaît également dans les « Lettres », car l'ancien titre des « Variations sur un Sujet » est précisément « Le Mystère, dans les Lettres »⁶³⁵. De là, la définition du « Mystère » mallarméen s'éclaircit : il s'agit d'une exhumation des aspects changeants du « Sujet », qui est l'être impersonnel que les symboles tentent de révéler. Ce que

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 456.

⁶²⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 253.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*, p. 236.

⁶³³ Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. 9, Janvier-novembre 1897*, Paris, France, Gallimard, 1983., p. 321, souligné par Vincent d'Indy.

⁶³⁴ *Ibid.*

⁶³⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 1828.

Mallarmé découvre dans « l'abîme d'exécution musicale » est le plus « tumultueux » rêve de l'être, qui révèle son « limpide vouloir »⁶³⁶. « Lui, fit ceci », confirmera le poète⁶³⁷. Tel est le secret, derrière tout art, « chez la coryphée »⁶³⁸ tout comme caché dans « l'acte scénique »⁶³⁹, à savoir un « être dansant »⁶⁴⁰ ou un « drame personnel », « vide et abstrait en soi, impersonnel »⁶⁴¹.

Dans la « Musique », les « Lettres » tout comme dans le « Théâtre » et la « Danse », le recours à la « figuration »⁶⁴² reflète une restitution de l'être que Mallarmé cherche dans les activités artistiques, car si l'usage des symboles dans l'enseignement ou dans la philosophie est une abstraction, au risque de réduire l'être, l'art est, au contraire, chez Mallarmé une « figuration » volontaire et mobile : par elle, l'être est restitué dans les symboles. L'art ne répond pas directement à la question sur ce que c'est l'essence de l'être. Par la recreation des symboles et l'incarnation de la « Fiction », il démontre l'être dans tous ses aspects possibles et dans sa continuelle métamorphose possible, qui étend ainsi l'être dans son infini éventualité.

« La Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain », déclare Mallarmé⁶⁴³, dans une époque où la religion, l'ancienne incarnation du « Mystère », disparaît. Le nouveau « Mystère » se retrouve alors dans l'être, soit, dans un contexte musical, dans le « chef d'orchestre » qui est celui qui dirige la symphonie. Alors que « la présence du chef d'orchestre détaille et contient la chimère »⁶⁴⁴ de l'être, chez la « foule », la sensation exacerbée de l'extase, provoquée par la mélodie, lui permet de découvrir l'écho de cet être illustré à l'intérieur d'elle-même.

Cet inconscient longtemps ignoré se transforme en incompréhension, qui est l'origine du « Mystère »⁶⁴⁵. Les spectateurs heurtent leur propre transfiguration dans cet être illustré : « c'est prendre part, selon le prétexte convenu, à la figuration du divin »⁶⁴⁶. Le chef orchestre manipule cette figuration divine pendant que l'assistance devient liturgie. La transcendance

⁶³⁶*Ibid.*, p.155.

⁶³⁷*Ibid.*

⁶³⁸*Ibid.*, p. 171.

⁶³⁹*Ibid.*, p. 155.

⁶⁴⁰*Ibid.*, p. 171.

⁶⁴¹*Ibid.*, p. 155.

⁶⁴²*Ibid.*, p. 193, « le spectateur n'allait-il pas reconnaître comme une musicale célébration et figuration aussi de la vie, confiant le mystère au langage seul et à l'évolution mimique ? »

⁶⁴³*Ibid.*, p. 236.

⁶⁴⁴*Ibid.*, p. 237.

⁶⁴⁵*Ibid.* La « suavité innée » qu'ils éprouvent « s'empreint un peu du sentiment même incompris à quoi l'on accorde ses traits ».

⁶⁴⁶*Ibid.*

divine qui en découle signifie que l'art prend la place de la religion, car il est révélateur de la « vérité » sur l'être.

Si la « Musique » incarne bien un « Mystère » originel de l'homme, elle n'est pas néanmoins le véhicule idéal pour saisir et conserver ce mystère, car elle « reste trop fuyante »⁶⁴⁷ pour reprendre les mots du poète. Les pressentiments saisis par la « Musique » est trop vagues et fugaces. Si elle garde un « Mystère » religieux, c'est précisément parce qu'elle fonctionne comme la Messe : la Communion ne peut être traduite par l'acte de prendre l'eucharistie et de prononcer le chant de gloire à Dieu, mais non pas dans l'écrit, puisque la transcendance est trop riche à transcrire. La « Musique » doit être complétée par un autre art, un art mimique pour le rendre visible, qu'il soit les « Lettres », ou le « Théâtre ». Les symboles se doivent être traçables et visibles, et suivre une loi esthétique différente : une loi où l'intervention de l'être devient plus importante et précise grâce à la visibilité et maniabilité des symboles, au risque de supprimer une partie des pressentiments ressaisis dans la « Musique ». Le réagencement des « Lettres » ou la mise en scène permettra de redéfinir les symboles de manière plus clairs et de fixer leur sens afin qu'il puisse être partagé et diffusé de manière plus commande.

2) De l'« être dansant » au « drame personnel »

La figuration dans la représentation artistique est bien plus visible dans l'« être dansant »⁶⁴⁸ du « Ballet » ou dans le « drame personnel »⁶⁴⁹ du « Théâtre ». Commençons par le « Théâtre », « dont les représentations seront le vrai culte moderne »⁶⁵⁰. Mallarmé déclare qu'il « n'allai[t] rarement au théâtre ». Toutefois, cela n'empêche pas qu'il s'intéresse à cette forme artistique, qui est évidente dans la création de *Hérodiade* et *Igitur*. Et c'est peut-être grâce à cette distance des traditions théâtrales que Mallarmé récupère une « chimérique exactitude de tels aperçus »⁶⁵¹ sur la forme théâtrale : il se permet d'exercer davantage des créations expérimentales sur cette forme artistique.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁵⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 657.

⁶⁵¹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 275.

Ce que Mallarmé voit dans le « Théâtre » est tout d'abord un « drame personnel »⁶⁵², car le « Théâtre » est la production même de l'« héros »⁶⁵³. Alors qu'« à la Grecque », les mythes et les mythologies créent des figures divines, où l'« instinctif passé se fond », les mythes d'aujourd'hui, fabriquées par le « Théâtre », créent des « héros » sur les tréteaux. Ces figures sont susceptibles de « dompter tout par le chant », exerçant une maîtrise et une fusion totale avec la « Musique », et de ressaisir dans leur identité un « afflux surhumain »⁶⁵⁴. Ainsi, « les couleurs et les lignes du personnage » se confondent avec « les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas » et deviennent une « déité costumée »⁶⁵⁵. Autrement dit, derrière la figure du « Mystère », le nouveau dieu devient un être fictif et impersonnel construit par l'« Idéal » artistique.

C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre le « drame personnel » de Mallarmé. Si le « Drame » correspond directement au « Mystère », c'est surtout parce que derrière le « Drame », ce qu'on tente de créer est le « Mystère » d'une « Identité ». Dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », Mallarmé déclare que « le drame personnel » plus « la musique idéale » créeront un « hymne », qui est lui-même une poésie suprême, ayant pour objectif de louer cette « déité » créée⁶⁵⁶. Ce qu'on cherche à travers le « Théâtre » et l'« Hymne », est précisément une « Identité », qui n'est autre que ce « Soi », un « Héros » universel et impersonnel. Or, ce dernier n'existe que dans l'« Idée », un univers spirituel créé par tout homme. Le « Mystère » devient désormais païen et humain, et s'intègre dans l'« Identité » même.

causé par
 Le Dr. est le Myst. De ce qui suit – l'Identité
 (Idée) Soi –
 du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne
 nature et homme vie
 cité
 opération
 cité et vie. – le Héros
 = patrie dégage – l'Hymne

⁶⁵²*Ibid.*, p. 155.

⁶⁵³*Ibid.*, p. 156.

⁶⁵⁴*Ibid.*

⁶⁵⁵*Ibid.*

⁶⁵⁶*Ibid.*, p. 155.

(maternel) qui le crée, et à son se
figure
restitue au Th que c'était –

cet hymne se cach
du Mystère où elle est était enfoui⁶⁵⁷

L'« Hymne » symbolise également un percement de l'« hymen » : la vierge ingénue est la gardienne naturelle de tous les secrets du « Mystère », car l'existence de l'« Hymen » symbolise l'impénétrabilité même du « Mystère ». Il est le moment du « Rêve » sacré, qui relie « le désir et l'accomplissement ». La pénétration, tout comme le découpage des pages pliées du livre, fait saigner ce « Mystère » renfermé, bien qu'une partie de la pudeur instinctive et naturelle devienne irrécupérable⁶⁵⁸.

Voici — « La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux, mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*.⁶⁵⁹

L'état vierge est un état idéal et absolu : c'est le moment où l'homme et la femme sont indivisibles. L'homme reste androgyne et non-divisible : avant le déchirement de l'« Hymne », on est « le vierge, le vivace et le bel »⁶⁶⁰. Le « vierge », marque une forme d'innocence proche de l'enfant, qui sans conscience de la forme sexuelle. Et au lieu d'utiliser « le beau » ou « la belle », le terme plus neutre « le bel » est employé ici pour retrouver l'état initial où l'homme et la femme sont indissociables. De cette manière, l'enfant, l'homme et la femme s'y retrouve dans la même figure qui est l'union idéal composant « un casque guerrier d'impératrice enfant »⁶⁶¹ : à la fois fort, noble et innocent, l'état de l'union est un état suprême où l'homme retrouve toutes ses qualités de tout âge et tout sexe. Cet état est définitivement perdu avec l'arrivée des symboles visibles, où la coupe du « repliement vierge du livre »⁶⁶² se réalise, symbolisant le déchirement de l'« Hymen » qui englobe entièrement le rêve dans son état vierge et engendrant irréversiblement « quelques dissidentes du sexe »⁶⁶³.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 948.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 227-228 : « Le repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. »

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 178, souligné par Mallarmé.

⁶⁶⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes*. t. I, p. 96.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁶² Mallarmé, *Œuvres complètes*., t. II, p. 227-228.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 148.

Alors que la naissance divine est réalisée uniquement par la Sainte-Vierge, donnant naissance au fils, représentant du Saint d'Esprit, la naissance du « héros » demande un mariage concret, conditionné par les deux sexes séparés : un « Sens » apparent (« messieurs Sens habit noir ») et une essence qui évolue sans cesse (« baby d'espérance », « l'enfant des chevaliers », « leurs filles », « aimables mères de familles »)⁶⁶⁴. Au fond, c'est encore la fusion du « double état de la parole », mais projetée dans l'union du couple. La réalisation de la fusion demande un déchirement de l'« Hymen », qui encoure nécessairement une carence et une perte, non seulement du sang, mais aussi de la candeur primitive et naturelle. Le « Mystère » gardé par la femme est saccagé en partie et la dichotomie apparaît dès que l'emploi des symboles est intervenu, séparant un sens apparent et une essence mouvante.

Comme ce qu'on indique dans l'introduction, l'étymologie du terme « symbole », *sumbolon* (σύμβολον), dérivé du verbe *sumballesthai* (συμβάλλεσθαι) signifie précisément la mise en ensemble des poteries cassées et séparées. Autrement dit, la symbolisation présuppose une division du sexe, avant d'être retrouvé dans une union matrimoniale qui donne naissance à un enfant, qui fait allusion au nouveau sens symbolique, et qui construit le nouvel Idéal.

L'« Hymne », qui est une poésie chantante, hérite de la dissidence par l'alternation des rimes masculines et des rimes féminines : « si je faisais une cantate, cela entrerait dans le Chœur, et se diviserait en strophes masculines, et féminines », déclare le poète⁶⁶⁵. Comme le synthétise Éric Benoit, les deux états des symboles correspondent à deux états de la parole : la « Musique », qui veut « préserver l'hymen-voile », tente de garder le « Mystère » et laisse le sens fixe de côté, c'est « inaccomplir l'hymen-noces », alors que les « Lettres », qui entrent dans la symbolisation, tente de rejoindre le « Mystère » et les sens, c'est « accomplir l'hymen-noces » :

Ce mot signifie simultanément l'union et la séparation. Ce mot, c'est *Hymen*. L'hymen, noces, union, rassemble les Fiancés. L'hymen, voile, membrane, les sépare. Accomplir l'hymen-noces, c'est détruire l'hymen-voile. Préserver l'hymen-voile, c'est inaccomplir l'hymen-noces.⁶⁶⁶

Le mariage métaphorique entre une pulsion non figurative et un symbole mimique accouche une figure héroïque inédite et mystique. L'« héros » théâtral, « homme déjà et enfant encore » confronte « la femme qui *marche* même à lui », « la primitive et fée »⁶⁶⁷. La femme est « une

⁶⁶⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 52.

⁶⁶⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 719.

⁶⁶⁶BENOIT Eric, *Mallarmé et le mystère du « livre »*, Honoré Champion, 1998., p 279.

⁶⁶⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 173.

assistance devant des mythes qui n'ont presque jamais été, tant leur instinctif passé se fond »⁶⁶⁸. Dans le « Théâtre », c'est par le mouvement de la femme, qui « *marche* » vers le « héros », que le « héros » se définit.

La figure de la « femme » se trouve dans le rôle de « la ballerine illettrée », « pour peu que tu déposes avec soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice »⁶⁶⁹. La femme est la métaphore de la pulsion inconsciente et ésotérique, exprimée avec le mouvement du corps, et exprimant les envies les plus profondes. La femme est également incarnée dans la « Musique », qui compose « le flottant et l'infus » et crée « une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords »⁶⁷⁰. L'accouplement entre la « Musique » et la « Danse » est évident car « la musique est cette pénétration du mythe »⁶⁷¹. La « pénétration » ici se lit dans les deux sens, désigne à la fois l'acte de la procréation et l'imprégnation musicale qui guide et s'accouple avec les gestes et les mouvements du « héros ». Ainsi, la « Musique » et le « Ballet », deux mouvements instinctifs et libres s'intègrent totalement dans le « Théâtre », et réalise une union qui engendre et définit le « héros ».

Le mariage est donc une reproduction de la symbolisation, où les idées instinctives et mystiques s'incarnent dans une figure allégorique, accouchant d'une « Identité »⁶⁷² impersonnelle. La nouvelle « Identité » provoque une empathie chez tous les spectateurs, car elle retrouve des échos dans l'« Idée ». Pour Mallarmé, adepte de « je pense donc je suis » de Descartes, l'« Idée » n'est autre qu'une redéfinition de « Soi », un « Soi » idéalisé qu'on tente d'atteindre. Si le terme a une majuscule, c'est parce qu'il se retrouve à la fois dans un « soi » individuel et personnel et dans un « Soi » de la collectivité impersonnelle. Le but de l'« hymne » loue précisément la nouvelle « Identité », qui est un « Héros » ou une « déité costumée » fabriquée par l'art, car la signification exacte de l'« hymne » est précisément « le chant ou poème composé en l'honneur d'un dieu ou d'un héros et souvent intégré dans une liturgie »⁶⁷³.

causé par

Le Dr. est le Myst. De ce qui suit – l'Identité

(Idée) Soi –

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 240.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 948.

⁶⁷³ Voir *HYMNE : Définition de HYMNE*, <https://www.cnrtl.fr/definition/hymne>, consulté le 28 juillet 2020.

du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne
nature et homme vie
cité
opération
cité et vie. — le Héros
= patrie dégage — l'Hymne

(maternel) qui le crée, et à son se
figure
restitue au Th que c'était –
cet hymne se cach
du Mystère où elle est était enfoui⁶⁷⁴

Un argument ou programme d'avance en main, la coutume dans les concerts, le spectateur n'allait-il pas reconnaître comme une musicale célébration et figuration aussi de la vie, confiant le mystère au langage seul et à l'évolution mimique ?⁶⁷⁵

Le « Théâtre » physique est une « figuration » de la « cité » et de la « vie », qui berce l'« Héros » dans une « patrie » universelle de tout homme. La vie sociale devient à la fois le composant de l'« Identité » du « Héros » et son aboutissement dans la mesure où elle devient la « patrie » même à laquelle le « Héros » appartient.

La fusion de la « célébration » religieuse et de la « figuration » artistique deviennent la condition même de la naissance du « Héros ». La « figuration » existe dans toutes sortes de symboles, n'ayant même pas besoin d'un appui réel de la figure : elle consiste avant tout en une fabrication de l'« Identité », qui peut être révélée par « le mystère au langage seul » ou dans toute « évolution mimique ». Ainsi, *Hérodiade* pourrait également se transformer d'une héroïne théâtrale en une héroïne poétique⁶⁷⁶. Elle représente la naissance à la fois du « héros » et de la « dyade » ; la dernière désignant une réunion de deux éléments solidaires, la fusion de

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 948.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁷⁶ Mallarmé qui voulait écrire *Hérodiade* comme une pièce de théâtre l'a transformé en une poésie, suite au refus des théâtres de la mettre en scène. D'ailleurs, lorsque Lefèbure propose avec Mallarmé une idée semblable aux « Fonds littéraires », *Hérodiade* est encore vue comme une pièce du théâtre. « Quand Lefèbure, en janvier, revenait sur le projet qu'il caresse de laisser une somme d'argent, peu à peu augmentée de ses intérêts pendant cent ans, au profit des poètes, il ajoutait : “ Ce dépôt confié à une élite triée de doux rêveurs aurait pour but d'offrir, à vous, à Mendès, à Villiers, à Lemoyne de retrouver, dans d'autres âmes des secours et un palais, avec ce théâtre, où l'on pourrait jouer *Hérodiade* devant un parterre d'anges. ” » Voir MONDOR Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard., s.l., s.n., 1941., p. 189.

l'essence et de l'apparence. « Le Poète ait sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie », déclare-t-il⁶⁷⁷. De la « Pensée » fugace et insaisissable est née enfin une nouvelle « Identité », qui n'est désormais pas un nom mort et sans âme. L'illustration de ce nom se réalise à travers les « Verbes », dans son acte imaginé et dans l'ambiance poétique créée, qui construit ensemble les caractères du « héros ».

Ce « Verbe », Mallarmé le retrouve également dans la « Danse », qui s'exprime par sa mobilité plastique :

J'ai voulu montrer comment cet art [« la danse »] loin d'être un futile divertissement, loin d'être une spécialité se bornant à la production de quelques spectacles, à l'amusement des yeux qui le considèrent ou des corps qui s'y livrent, est tout simplement une poésie générale de l'action des êtres vivants.⁶⁷⁸

Mallarmé considère volontairement le « Ballet » comme « emblématique », car la ballerine transpose tout son corps en une hiéroglyphie mouvante, qui exprime toutes ses émotions dans une « forme humaine dans sa plus excessive mobilité », mettant en scène une « incorporation visuelle de l'idée »⁶⁷⁹. « La Danse seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée », insiste ailleurs le poète⁶⁸⁰. Ainsi, tout comme la « Musique », la « Danse » est un état illustratif de l'« Idée », dont la signification s'incarne dans sa plasticité mouvante, qui exprime pleinement et immédiatement l'état d'âme à son guise. Sa particularité demeure sur le fait qu'elle « figure le caprice à l'essor rythmique ». Elle personnifie le rythme, qui sous-entend une « Musique » de toute « fantaisie »⁶⁸¹. Ainsi, lorsque Mallarmé compare la « Danse » au « nombre », le nombre n'est plus chez lui une pure réduction sèche et assommante : le nombre désigne à la fois le nombre rythmique qui s'incarne dans le « Mythe » « miraculeu[x] » et la forme emblématique de la « Danse ». La dernière est non *un* emblème, mais « quelques équations sommaires » de tous les emblèmes continuels qui composent « un ensemble de chorégraphie ».

À moins du génie disant : « La Danse figure le caprice à l'essor rythmique — voici avec leur nombre, les quelques équations sommaires de toute fantaisie — or la forme humaine dans sa plus excessive mobilité, ou vrai développement, ne les peut transgresser, en tant, je

⁶⁷⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 713.

⁶⁷⁸VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, vol. 1/2., p. 1390-1403.

⁶⁷⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 173.

⁶⁸⁰*Ibid.*, p. 153.

⁶⁸¹*Ibid.*, p. 173.

le sais, qu'incorporation visuelle de l'idée » : cela, puis un coup d'œil jeté sur un ensemble de chorégraphie ! personne à qui ce moyen s'impose d'établir un ballet.⁶⁸²

Grâce à son lien naturel avec la « Musique », le « Ballet » est associé sans cesse chez Mallarmé au « Mystère » : la ballerine est « la danseuse d'Édens » qui saisit le « fulgurant regard absolu », et sa « crudité électrique » se fond avec « des blancheurs extra-charnelles de fards »⁶⁸³. On sait que dans le dictionnaire de Mallarmé, la blancheur, qui s'oppose aux mots « noirs », symbolise tout ce qui est mythique et inconnu à l'homme.

Ici, le « Mystère » est à la fois très humain (« extra-charnelles ») et totalement artificiel (« fards »), combinant l'homme naturel et ingénu (« soumission à ses pieds d'inconsciente révélatrice ») et ses facultés acquises *a posteriori* (« un jeu de ses chaussons de satin pâle vertigineux »). Le « Ballet » révèle un « *poétique instinct* », « *poétique* » parce qu'il suit la faculté d'imagination et de création, instinctif car il est l'illustration même de l'être dans toutes ces formes possibles⁶⁸⁴. Aussi mobile que la « Musique », le « Ballet » est comme une mélodie, mouvant, fugace et sans signification dicible, d'où vient la qualification surprenante de Mallarmé de « ballerine illettrée »⁶⁸⁵.

De surcroît, comme le précise Mallarmé, la « Danse » est l'« unique entraînement imaginaire », « sans visée quelconque préalable »⁶⁸⁶. Valéry, dans la suite de Mallarmé, parle de la distinction entre la marche et la « Danse ». Effectivement, alors que la marche a une *destination*, un but utilitaire lié à la « vie ordinaire », le déplacement de la « Danse » est « inutile » et le danseur « ignor[e] ce qui l'entoure ». Les va-et-vient ne sont plus là comme un moyen, cherchant désespérément à arriver à un endroit précis. Ils deviennent en eux-mêmes le but, lequel permet de montrer dans ces allers-retours une beauté indicible.

La danse se passe dans son état, elle se meut dans elle-même, et il n'y a, en elle-même, aucune raison, aucune tendance propre à l'achèvement. Une formule de la danse pure ne doit rien contenir qui fasse prévoir qu'elle ait un terme.⁶⁸⁷

Mais il existe une forme remarquable de cette dépense de nos forces : elle consiste à ordonner ou organiser nos mouvements de dissipation.⁶⁸⁸

⁶⁸²*Ibid.*, p. 174.

⁶⁸³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 173-174

⁶⁸⁴*Ibid.*, p. 174, souligné par Mallarmé.

⁶⁸⁵*Ibid.*

⁶⁸⁶*Ibid.*

⁶⁸⁷P. Valéry, *Œuvres. I.*, p. 1399.

⁶⁸⁸VALÉRY Paul, *Œuvres, Nachdr.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, vol. 2/2., p. 1171.

Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore... C'est la terre, le sol, le lieu solide, le plan sur lequel piétine la vie ordinaire, et procède la marche, cette prose du mouvement humain.⁶⁸⁹

C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre la distinction que Mallarmé souligne entre les deux actions : la « Danse » n'a pas d'autre « visée quelconque préalable », alors que la « marche » (« la femme qui *marche* même à lui [le héros] »), apparue dans le « Théâtre » mallarméen, est le moyen d'atteindre un but précis⁶⁹⁰. La femme « *marche* » vers le « héros » pour le sculpter, pour y incorporer son propre « Mystère », avant d'être une union symbolique. C'est par son mouvement et par sa relation vis-à-vis du « héros », que se construit finalement petit à petit l'image complète de « héros ».

La « Danse » échappe au besoin du « Théâtre » d'avoir des rôles et s'approche davantage de l'état « brut ou immédiat ». Elle est un défoulement libre de l'émotion, qui s'exprime librement sans chercher une mise en relation quelconque et qui se présente souvent sous forme de ballerine solitaire chez Mallarmé (« sa voltige seule, la primitive et fée »⁶⁹¹). Tout comme dans la « Musique », les symboles de la « Danse » ne représentent l'homme impersonnel que dans une ultra liberté de « la forme humaine dans sa plus excessive mobilité »⁶⁹², ordonnant les mouvements par la dissipation. La « Musique » et la « Danse » ne cherchent pas à saisir l'« Idée » en la conceptualisant, en la façonnant, ou en extrayant une notion inédite à la communiquer. La « Musique » et la « Danse » ont pour seul but de se révéler dans leur entièreté, et exerçant avant tout une fonction descriptive et illustrative d'un « Mystère » entrevu et pressenti. Elles traduisent par leur mobilité un être dans son immédiateté, sans avoir recours à une définition précise, ni à un objectif autre que d'exprimer.

D'un côté, les mouvements du « Ballet » répondent directement aux élans des cœurs des spectateurs et accordent à la mélodie et à la chorégraphie une perception vaguement sentie. Elles sont l'illustration de l'être dans sa continuelle variabilité offerte par l'imagination collective (« mille imaginations latentes »)⁶⁹³. Dans la « Poésie » ou dans le « Théâtre », préciser la signification est nécessaire. Ils sont une composition de symboles signifiants, qui ne

⁶⁸⁹Valéry, *Œuvres*. I., p. 1397.

⁶⁹⁰Mallarmé, *Œuvres complètes*., t. II, p. 173, souligné par Mallarmé.

⁶⁹¹*Ibid.*

⁶⁹²*Ibid.*

⁶⁹³*Ibid.*, p. 174.

sont plus là pour illustrer la continuité de toutes les possibilités, mais une possibilité, tirée à son extrême ampleur.

De l'autre côté, le « Ballet » est ainsi en lui-même « emblématique », pendant que le « Théâtre » est un art « mimique ». Le « Ballet » est lui-même un emblème corporel, et il est à la fois le véhicule qui exprime par soi totalement son sens, pendant que le « Théâtre » consiste en une mise en relation même qui crée à la fin une nouvelle « Identité », le « héros ». Le dernier créé par le « Théâtre » est réfléchi, poussé, précisé, illustrant un aspect idéalisé de l'être qu'on ignore d'habitude. Il n'est plus l'« emblème » expressif du « Ballet », qui tente d'exprimer vaguement les ressentis de l'être par le mouvement corporel, dont la représentation reste la plus primitive et expressive.

Un art tient la scène, historique avec le Drame ; avec le Ballet, autre, emblématique Allier, mais ne confondre ; ce n'est point d'emblée et par traitement commun qu'il faut joindre deux attitudes jalouses de leur silence respectif, la mimique et la danse, tout à coup hostiles si l'on en force le rapprochement. Exemple qui illustre ce propos : a-t-on pas tout à l'heure, pour rendre une identique essence, celle de l'oiseau, chez deux interprètes, imaginé d'élire une mime à côté d'une danseuse, c'est confronter trop de différence ! l'autre, si l'une est colombe, devenant j'ignore quoi, la brise par exemple. ⁶⁹⁴

« Allier, mais ne confondre », déclare ainsi le poète sur la relation des deux états. Pendant que le « Théâtre » est la « colombe », le « Ballet », qui représente une force invisible, est comparé à la « brise ». La « colombe » doit avoir la conscience de la « brise » pour mieux voler, pendant que la « brise » peut ignorer la « colombe » et continue à souffler. Le « Théâtre », qui joue sur la « mis[e] en contact » des mouvements des différents acteurs, doit construire « son architecture même », en maîtrisant totalement ses matériaux, qu'ils soient les paroles, les gestes corporels, la « Musique », le rythme, les décorations, ou même la « Danse », etc., « resterait à trouver une communication » entre eux⁶⁹⁵. Mais « le librettiste ignore d'ordinaire que la danseuse, qui s'exprime par des pas, ne comprend d'éloquence autre, même le geste⁶⁹⁶. »

La « Danse » est comme la « Musique » ; elle désigne un déchaînement de la « vague de Passion », dont on retrouve un seul « afflux surhumain »⁶⁹⁷. La « notion » apparaîtra seulement lorsque son créateur « domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice »⁶⁹⁸. Le « chant » comme le « Ballet » est ainsi la matière première ; l'un représente

⁶⁹⁴*Ibid.*, p. 173.

⁶⁹⁵*Ibid.*, p. 162.

⁶⁹⁶*Ibid.*

⁶⁹⁷*Ibid.*, p. 156.

⁶⁹⁸*Ibid.*

l'être par des sons primitifs, et l'autre, par un langage corporel expressif. Les deux composent une pulsion vague et mystérieuse, comme la cause première de toutes les actions potentielles et l'« Idée » à développer.

La pulsion, teinte de mysticisme et de spontanéité, correspond au final exactement à l'état « brut ou immédiat ». Comme le « bavardage » ou l'« univers *reportage* »⁶⁹⁹, la « Musique » et la « Danse » sont un état instinctif et descriptif, qui tente de transcrire incessamment des réflexions et des ressentis en symboles au moment même où ces idées sont produites, exerçant « une fonction de numéraire facile et représentatif »⁷⁰⁰. Elles représentent tout dans leur immédiateté, devenant également pour cela mobiles mais évanescentes.

La « Poésie » ou le « Drame » offre une symbolisation plus travaillée, en « notion pure »⁷⁰¹ ou en une « Identité »⁷⁰² apparente. Contrairement à la continuité de la « Musique » ou de la « Danse », ce que la « Poésie » ou le « Drame » privilège est un « repliement », une concentration intense de l'« état d'esprit sur un point », « foulé[s] et épaissi[s] des doutes pour que sorte une splendeur définitive simple » d'une spéculation riche et soignée⁷⁰³. Il s'agit donc d'un développement approfondi et médité sur un point précis du potentiel de l'être, en cherchant un sens plus clair et une spéculation plus fertile. Plus précisément, le langage même de la « Poésie » et du « Drame » consiste en une mise en relation de mots/mise en scène d'éléments théâtraux ; et par ce nouvel agencement, les deux genres s'efforcent de créer une nouvelle « Identité ». Au lieu d'exprimer l'être comme il est⁷⁰⁴, ils dirigent et sculptent un « Idéal » de l'être.

La « Poésie », lorsqu'elle est mariée avec la « Musique », est comme la baguette du chef d'orchestre, qui saisit l'attention de l'orchestre dans son ensemble, les dirige pour que l'ensemble des sons concourt à une composition harmonieuse. La mise en scène du « Théâtre » ou la mise en relation des mots dans la « Poésie » suppose une intervention artificielle très prononcée. La rationalisation et la créativité participent à l'assortiment des rythmes, et ajoutent à la « Musique » et à la « Danse », qui sont des arts spontanés et instinctifs, une touche abstraite et artificielle.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 677-678.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 948.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁰⁴ Le XIX^e siècle invente un nouveau métier, metteur en scène. Aujourd'hui, le glissement du texte au scène devient une tâche essentielle, au déprimant des auteurs.

C'est grâce à la mise en relation que la « Musique », la « Prose » et la « Danse » passent à l'état « essentiel » et rejoignent les « Lettres », la « Poésie » et le « Drame ». De la simple mélodie musicale, on passe à l'orchestre et l'effet de la composition orchestrale correspond à l'organisation structurale des phrases littéraires, dont le « pivot » est la « Syntaxe » pour Mallarmé⁷⁰⁵. C'est grâce à la composition orchestrale que les mélodies changent sans cesse de style et de ton, mouvement présenté parfois sous la forme du « plongeon », parfois sous forme de la « ruisselle »⁷⁰⁶. De même, au « Théâtre », c'est la mise en scène, qui redéfinit le héros par les relations avec les autres rôles, avec les décors et les accessoires, ou avec les échanges verbaux, etc. La variation de la composition suit d'ordinaire une certaine « loi », qu'elle soit syntaxique, théâtrale ou symbolique⁷⁰⁷. Et c'est la mise en doute sans cesse de la loi d'agencement qui permet une création renouvelée et renouvelable.

L'état « essentiel » des symboles intervient donc pour « cadrer notre Pensée », car au lieu d'idées flottantes et insaisissables, les symboles figuratifs ou les signes scripturaires permettent de préciser, de fixer et d'agencer de manière réfléchie. *L'agencement permet de donner un objectif*, qui attribue à la symbolisation un sens existentiel : si la « Poésie » se différencie des « tout empruntées au discours ordinaire »⁷⁰⁸, c'est précisément parce qu'elle sort du « bavardage » propre à générer une sorte de divagation. Elle vainc ainsi le « hasard » et « demeure[e] aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité »⁷⁰⁹, et s'efforce d'établir un nouveau sens qui définit l'être.

Les sens symboliques sont les sonorités élues, qui dépassent les simples séquences musicales harmonieuses. Grâce au sens attribué, les sonorités choisies dans la « Poésie » suivent non seulement une composition sonore euphorique et expressive, mais également l'écoulement de la pensée réagencée par la rationalité et la cohérence logique, qui se superpose au « fil d'une mélodie ininterrompue dans votre esprit »⁷¹⁰. De cette manière, la conscience rejoint l'inconscient musical et chorégraphique. Le vers, qui joue à la fois sur la sonorité et le sens, se retrouve à une certaine « hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres », tout en restant au-delà de la « Musique »⁷¹¹.

⁷⁰⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 232.

⁷⁰⁶*Ibid.*

⁷⁰⁷*Ibid.*

⁷⁰⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 795.

⁷⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 213.

⁷¹⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 795.

⁷¹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 236.

« La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité », conclut Mallarmé⁷¹². Effectivement, aux yeux de Mallarmé, la « Poésie » s'apparente à la « Musique » dans la mesure où elle est un façonnage de la dernière. C'est pourquoi le poète va comparer le corps humain au corps d'un instrument musical. Le silence du premier fait écho au creux inhérent du « violon », dont le vide fait résonner le son ; et les divers sons qui en sortent correspondent aux différentes sensations et réflexions créées par l'âme.

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. Les pensées partant du seul cerveau (dont j'ai tant abusé l'été dernier et une partie de cet hiver) me font maintenant l'effet d'airs joués sur la partie aiguë de la chanterelle dont le son ne reconforte pas dans la boîte, — qui passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles.⁷¹³

Mais un pauvre poète, qui n'est que poète — c'est-à-dire un instrument qui résonne sous les doigts des diverses sensations — est muet, quand il vit dans un milieu où rien ne l'émeut, puis ses cordes se distendent, et viennent la poussière et l'oubli.⁷¹⁴

Ce vide de la « boîte de bois creux », qui illustre l'impuissance des symboles, devient l'espace même de la réflexion et de l'imagination, qui est un « rien » positif : « nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme »⁷¹⁵. Le corps fini de l'être fait écho au corps fini des symboles, cherchant pourtant un retentissement infini de son âme ainsi que des sens symboliques variés. La création est donc au sein de la « Musique » basée sur la pulsion la plus instinctive et corporelle, et tente à partir de là, de sculpter à la fois l'idole et « notre âme ». Le « pauvre poète, qui n'est que poète », étant donné qu'il est limité par ce corps et son intelligibilité, en employant les symboles comme véhicules de ses pensées, est régi par la réduction (« la poussière ») de sa pensée ou un inévitable « oubli », qui remplace un sens symbolique auparavant découvert par les aïeux par une vulgarisation du sens.

« Oui, la Poésie n'est que l'expression musicale et suraiguë, émouvante, d'un état d'âme ; le vers libre est cela », déclare Mallarmé⁷¹⁶. La superposition entre la « Musique » et la « Poésie » s'ancre dans leur commun assujettissement à la fluctuation de l'âme. La réponse du

⁷¹²*Ibid.*, p. 226.

⁷¹³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 720.

⁷¹⁴*Ibid.*, p. 675.

⁷¹⁵*Ibid.*, p. 696.

⁷¹⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 712.

poète, donnée dans l'entretien sur le vers libre et les poètes, est suivie d'un petit poème à lui, qui compare la « Poésie » à la fumée du cigare. La nuageuse inspiration est avalée par un besoin viscéral, s'enchevêtre avec l'« âme » qui se condense dans le corps du fumeur et provoque un état d'exaltation et de rêverie, avant que les résidus, en « ronds de fumée », ne sortent des lèvres, tout comme les symboles verbaux, l'un par l'autre.

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

Atteste quelque cigare
Brûlant savamment pour peu
Que la cendre se sépare
De son clair baiser de feu

Ainsi le chœur des romances
A la lèvre vole-t-il
Exclus-en si tu commences
Le réel parce que vil

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature.⁷¹⁷

La métaphore des anneaux de fumées est ici parfaitement illustrative, car les symboles mallarméens sont par nature mouvants et vagues, ayant un sens suggestif et non « le sens trop précis ». Tout comme l'élévation de la religiosité du « chœur », le « cœur » romantique et rêveur s'envole vers le haut. La rêverie implique une verticalité et tente de rejoindre l'au-delà, mais reste fragile et difficilement tenable à une hauteur absolue, comme l'« Azur » qui symbolise Dieu omnipotent et omniscient. Les ronds de fumée se diluent et se dispersent en montant et les nouveaux ronds abolissent les anciens (« plusieurs ronds de fumée / Abolis en autres ronds »), comme l'invention des nouveaux symboles annonce l'expiration des sens anciens. Les anneaux, faisant les formes du chiffre « 0 », rejoignent également l'aspect spéculatif de la finance, dont l'ajout indéfini de zéro peut être une création de bulles qui

⁷¹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 59.

engendre potentiellement une crise financière⁷¹⁸. Ainsi l'« Idéal »/« rêverie » ne font qu'un avec le jeu des mots le « vide »/« rien » dans la symbolisation. La rêverie incarnée dans la « Poésie » peut tantôt être visible et signifiante, tantôt être dispersée et vidée de sens.

L'élévation musicale du « chœur », invisible et impalpable, évolue avec la « Poésie », qui donne des symboles de formes observables et évolutives. Leur mouvance, leur fragilité et leur évolution sont traçables et descriptibles, révélant même une certaine régularité, qui illustre leur composition et leur décomposition. Alors que l'évanescence « Musique » ne laisse rien et disparaît dans l'air, le symbole théâtral ou poétique ajoute à ce « rien » une trace visible, qui « résume » « tout l'âme ».

Ainsi les symboles, incarnés dans les « ronds » de la fumée, sont associés fortement à l'« âme ». L'« âme » retrouve son sens étymologique *anima*, le souffle, venant de la profondeur viscérale, tout comme l'air dans la « boîte du bois » creux du « violon »⁷¹⁹. Les symboles et le corps humain ne font qu'un, ils sont là pour faire entendre leur « âme ». C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre la fameuse déclaration de Mallarmé : « nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme »⁷²⁰.

En intégrant la « Musique » et le « Ballet », la définition de l'état « brut ou immédiat » évolue par rapport à la « Prose ». Alors que la « Prose » ou le « bavardage » est plutôt liée à un usage machinal et irréfléchi des mots (la « Poésie » consistant en une lutte contre cela), la « Musique » et le « Ballet » fonctionnent comme un refoulement, qui souligne à la fois l'aspect primitif de l'être et son état fugitif et insaisissable. L'état « brut ou immédiat » a une connotation positive, et compose tout simplement un état naturel de l'être, la complexité de l'être rendant une représentation globale difficile.

La supériorité de la symbolisation par le « Théâtre » et les « Lettres » consiste en la capacité de « fixer » et de tracer les « sinueuses et mobiles variations de l'Idée », pendant que la « Musique » ne pourrait que les exprimer par le rythme (en « remous » ou en « sursaut »), et par le ton (« soucieux » ou avec une « clarté »). L'interprétation libre de la mélodie génère un espace imaginaire. Mais « la Musique sans les Lettres » « se présente » au final « comme très subtil nuage »⁷²¹, se dissout rapidement dans la « réminiscence de l'orchestre »⁷²² fuyante et

⁷¹⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 245. « L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque. »

⁷¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 720.

⁷²⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 696.

⁷²¹*Ibid.*, p. 76.

⁷²²*Ibid.*, p. 69-70.

éphémère, qui rappelle le sentiment primitif inscrit dans tout homme. La disparition imminente, qui apparaît comme un effort en vain, est rachetée par les symboles, par leurs sens créés par la « Poésie ».

À la visibilité s'ajoute également la *communicabilité* des symboles. Une valeur d'échange s'en suit, et sa nécessité est intrinsèque car sinon, le « Ballet » et la « Musique » resteront simplement le refoulement de toutes pulsions « de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. » Ici, l'échange se différencie de la communication superficielle des informations que réalise la « Prose ». L'échange dans l'état « essentiel » se fait sous la forme plutôt d'un choc, d'une ferveur, et d'une extase commune, qui permet de créer une solidarité dans la « foule » et qui leur donne un « Idéal » avec des valeurs concrètes et précises. La « foule » se sent désormais réunit autour de la « mère patrie »⁷²³ et est prête à s'adonner à la construction de l'« Idéal » collectif.

Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment même bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait — l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en songe.⁷²⁴

Le symbole dans son usage de l'état « essentiel » est l'« appareil » important dans la restauration de la « patrie » mentale, car cette « patrie » est disparue dans l'usage machinal des symboles et cède à des communications individuelles et utilitaristes dans l'état « brut ou immédiat ». Les symboles sont donc non seulement une traduction de l'« Identité » personnelle, mais aussi collective. La tâche du poète consiste donc à réduire le décalage entre l'emploi conventionnel ou industrialisé des « Lettres » et la construction réelle de la « patrie » mentale, en y incarnant le « songe » à suivre : ainsi « se rapatrie[r] » l'« esprit » de « tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres ».

La direction du chef d'orchestre est une illustration « aristocratique », faite par un membre de la « foule », mais qui réussit à dépasser la pulsion primitive pour construire une nouvelle « Identité » idéalisée, qui guide et dirige la « Musique ». L'« Identité » idéalisée doit être diffusée et généralisée grâce à une adoration de l'« Idéal », présenté pourtant sous la forme d'un « songe », restant ainsi hypothétique. La diffusion du sens symbolique fait passer du

⁷²³*Ibid.*, p. 1483.

⁷²⁴*Ibid.*, p. 70.

« songe » à la « certitude » (« Il exalte des fervents jusqu'à la certitude »⁷²⁵), devenant une conviction. Toutefois, le sens symbolique s'emprisonne, après la vulgarisation, dans les conventions figées, se déforme et suit « un motif autre ». Le poète qui fait la mise en relation de la « Musique » est comme le chef d'orchestre. Ce qu'il dirige est non simplement l'« esthétique », mais le « dernier et plénier culte humain ». Il ne tente pas de représenter ses propres pensées, mais de diriger une pensée impersonnelle qui compose une symphonie commune en l'harmonisant.

Le bâton directeur attend pour un signal.

Jamais ne tomberait l'archet souverain battant la première mesure, s'il fallait qu'à cet instant spécial de l'année, le lustre, dans la salle, représentât, par ses multiples facettes, une lucidité chez le public, relativement à ce qu'on vient faire. Élite — artistes habitués, intellectuels mondains et tant de sincères petites places. Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité.

Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l'effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelle sourde puissance, un motif autre. Attendu, effectivement, que les célébrations officielles à part, la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain.⁷²⁶

De cette manière, l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » s'entrecroisent et se convertissent librement : « l'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier »⁷²⁷. On voit une illustration parfaite de la relation entre le « double état de la parole » à travers la « Musique » et les « Lettres », la « Prose » et la « Poésie », ainsi que le « Ballet » et le « Drame », qui illustrent les deux « modes » de pensée⁷²⁸.

Toutefois, on voit une différence entre la « Prose », la « Musique » et le « Ballet ». Les deux dernières consistent en un état naturel riche de l'imagination, où le sens n'est pas encore né, alors que la « Prose » est un état où le sens est totalement codifié et naturalisé. Mais pour Mallarmé, il ne s'agit d'aucune contradiction, car si l'on doit transcrire la pulsion spontanée en mots, elle sera mieux intégrée dans un « bavardage », qui se présente comme un automatisme irréfléchi, transmettant directement les ressentis en des mots conventionnels par facilité. Les mots employés dans l'état « brut ou immédiat » cherchent moins l'exactitude dans la traduction de l'état mental, que la facilité de transmettre immédiatement le flottement du cœur.

⁷²⁵*Ibid.*, p. 158.

⁷²⁶*Ibid.*, p. 236.

⁷²⁷*Ibid.*

⁷²⁸*Ibid.*

La « Musique » et la « parole » proposent également deux phases de l'état « brut et immédiat ». Alors que l'écoulement de la parole dans le verbiage « à jet continu » est encore rompu par les « interruptions » momentanées des « caractères », la « Musique » est « venue balayer cela » et dissout toute sorte de « successive stagnance amassée »⁷²⁹. Mais l'immédiateté de la « Musique » a également le défaut de disparaître trop vite (« trop brusque pour durer »), et pour compenser cela, un « orchestre » est nécessaire afin que les sonorités « se group[ent] » et se répondent de manière inattendue « par l'écho »⁷³⁰. Le retentissement de l'« orchestre » crée donc des sons évanescents qui résonnent dans le cœur des spectateurs, et qui laissent des traces dans la reconfiguration de l'« Identité » impersonnelle, à laquelle la « foule » s'identifie.

Malgré les différences intrinsèques entre la « Musique »/« Ballet » et la « Prose », elles traduisent toutes une fluctuation spontanée et variable de l'âme et sont toutes susceptibles de passer par « ce procédé » « intellectuel » pour atteindre l'état « essentiel ». Ces caractères communs les rendent aux yeux de Mallarmé « jum[elles] »⁷³¹.

Quant à l'état « essentiel », la « Poésie » suit de près le chuchotement de l'esprit, aussi libre que la « Musique », mais en la rendant intelligible (« détailler la signification à l'égal d'une ode »⁷³²) : ce qui reste inconscient et indicible dans l'état « brut ou immédiat » devient conscient. La « Poésie » se différencie radicalement de la « Prose », car elle ne suit pas la temporalité des événements, ainsi que les conventions des dialogues sous « mille tours ». Le vers suit une temporalité directement de l'esprit, « propre au sujet » et suit tous ces sursauts de conscience comme une potentielle élévation.

Le vers par flèches jeté moins avec succession que presque simultanément pour l'idée, réduit la durée à une division spirituelle propre au sujet : diffère de la phrase ou développement temporaire, dont la prose joue, le dissimulant, selon mille tours.⁷³³

Plus particulièrement les « Lettres », la « Poésie » et le « Drame » constituent un « repliement noir soucieux d'attester l'état d'esprit sur un point », disait Mallarmé⁷³⁴. Tout en s'opposant à la fluidité de la « Musique » ou du « Ballet », ces repliements constituent une autre valeur, une valeur symbolique qui se renforce dans l'intensité et la fécondité des sens. Le « repliement noir » est la concentration d'un esprit, qui pousse l'existence à un « Idéal »

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ *Ibid.*, p. 232.

⁷³² *Ibid.*, p. 178.

⁷³³ *Ibid.*, p. 75.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 231.

exacerbé, pendant que la « Musique » et le « Ballet » composent une vaporisation qui cherche à exhiber les premiers ressentis.

Le dépassement des « Lettres » et du « Drame » joue sur le fait de ne pas rester sur les pulsions inconscientes dispersées, et les réorganise, afin de monter un « Idéal » qui dépasse l'état primitif. L'« Idéal » est ainsi artificiel, et en tant qu'artifice tente d'élever la « nature » humaine vers une nouvelle hauteur, la « surnature ».

La symbolisation est donc pour Mallarmé une alternation permanente entre les deux états, leur permettant de retrouver « au répertoire la nature et le ciel » de cette manière⁷³⁵. La « Musique » et le « Ballet », qui comportent la « nature » de manière inhérente, rejoignent maintenant les symboles artificiels, dont les « Lettres » et le « Drame » tentent de présenter la « surnature » et de toucher ainsi le « ciel ». Les défauts des mots et la limite du « Drame » consistent à ne pouvoir représenter l'« Idéal » absolu que dans une vision réductrice : ils rabattent le « ciel » vers l'artifice, n'atteignant que la hauteur du « feuillage ».

Mais « le feuillage se mire au bassin », déclare Mallarmé⁷³⁶. La « nature » et la « surnature » se font écho, et les deux états ne sont que les deux faces d'une monnaie, toutes les deux nécessaires dans la représentation de l'« Idée ». Désormais, les deux états du « double état de la parole » s'enracinent dans l'être et non dans Dieu ou l'au-delà. L'état « brut ou immédiat » est associé à une expédition totale de l'état primitif et inconscient, et tente de rappeler les réminiscences inscrites dans les gènes pour explorer toutes les possibilités de l'être. L'état « essentiel » consiste en une réorganisation consciente de toutes pulsions instinctives. Au lieu de viser à un « Idéal » impossible, comme Dieu ou « Azur », il s'agit d'incarner une hypothèse que l'être se donne, et qui sculpte un meilleur soi.

Sur le plan scriptural des symboles, la « Transposition »⁷³⁷ de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel » est également visible. Une fois fusionnés avec la « Musique », les mots se redressent et se mettent en majuscule : « une rentrée de capitale est donnée par l'ouverture des concerts »⁷³⁸. L'élévation n'est plus illimitée ou hasardeuse, car le « Mystère » devient l'endroit où l'être se recueille. L'élévation actuelle est ainsi définie par la hauteur de l'esprit humain, dépendant de la rêverie possible sur l'existence.

Mais ce n'est pas parce que l'état « essentiel » promet un dépassement que l'état « brut ou immédiat » est inférieur. L'« atmosphère philosophique » des « Lettres » a besoin d'« un

⁷³⁵*Ibid.*

⁷³⁶*Ibid.*, p. 235.

⁷³⁷*Ibid.*, p. 211.

⁷³⁸*Ibid.*

glissement de musique » pour faire fusionner l'abstraction avec des pulsions humaines et instinctives⁷³⁹. L'euphonie et l'eurythmie des vers indiquent précisément l'intégration de la « Musique » : « l'imagination retrouve là sa primauté dans un milieu, voulu intellectuel ». C'est en effet dans les pulsions mêmes de l'état « brut ou immédiat » qu'est née la « Fiction » de l'état « essentiel ». L'« anecdote » insignifiante est désormais « mise debout » à la verticale pour s'élever à une hauteur plus élevée : l'« anecdote » est amplifiée au point d'y voir une possibilité de la nouvelle « Identité ». L'état « essentiel » consiste donc à tirer des observations anecdotiques un aspect conceptualisé de la « nature » humaine et y intègre à partir de là une hypothèse, une « Fiction », un « Idéal » à « des airs insupportables de vraisemblance » sur la possible évolution de l'être⁷⁴⁰. L'esprit « poétique », qui est devenu également l'« esprit français » selon Mallarmé, demeure ainsi la combinaison de la « Fiction » et de l'abstraction, « strictement imaginatif et abstrait »⁷⁴¹.

Aussi me suis-je intéressé à la rumeur d'autre chose qu'une anecdote mise debout avec des airs insupportables de vraisemblance, mais (on a dit la comédie du naufrage) devant un pamphlet humain, donc autant un poème que ce qui n'est pas le Vers : l'imagination retrouve là sa primauté dans un milieu, voulu intellectuel. Un glissement de musique pour remplir de sa tricherie, et c'est bien ! la différence qui, des costumes ordinaires jusqu'à ce que s'efface le caractère civilisé, sépare l'atmosphère philosophique (ou la suite de morceaux par Massenet) : vous voyez le dosage très réussi, neuf, fin de la fiction traduite en mise-en-scène.⁷⁴²

En résumé, dans la vision de Mallarmé, une analogie se retrouve dans les duos « Prose »/« Poésie », « Musique »/« Lettres », « Danse »/« Drame », correspondant à la différence du « double état de la parole ».

L'état « brut ou immédiat » se retrouve à la fois dans la « Prose », la « Musique » et la « Danse ». Tous les trois supposent la traduction immédiate, mais hasardeuse de l'état d'âme : la continuité libre correspond au flottement du cœur, et réveille un écho commun chez la « foule » de manière intuitive. Dans le cas de la « Musique » et de la « Danse », la signification précise y manque, récompensée par une transcription plus active et mouvante. Dans le cas de la « Prose », la signification est présente, mais elle suit un usage commun, de telle sorte que la prolixité du « bavardage » suit la temporalité des phénomènes apparents et

⁷³⁹*Ibid.*, p. 154.

⁷⁴⁰*Ibid.*

⁷⁴¹*Ibid.*, p. 157.

⁷⁴²*Ibid.*

décrit les évènements sans toucher directement au cœur. Ainsi, la « Prose » est un détournement pour Mallarmé. Le verbiage ne révèle un désir inconscient que par « mille tours »⁷⁴³. La « Prose », la « Musique » et la « Danse » constituent tous les trois aux yeux de Mallarmé l'exposition des perceptions mystérieuses et intimes, avant qu'une vraie création organisée et élaborée n'ait lieu.

La « Poésie », les « Lettres », le « Drame » passent par une mise en rapport des symboles ; autrement dit, ils réalisent une symbolisation qui redéfinit l'« Identité » du sujet, appelée la grande « Transposition »⁷⁴⁴ en élevant la pensée vers une hauteur jamais atteinte. Ils tentent de sortir du sens existant des représentants et de dépasser les pulsions primitives, cherchant à inventer et à saisir un nouveau « Idéal » dans les symboles. L'espace imaginaire conservé, la redéfinition des symboles rejoint la fluctuation instinctive de l'âme en lui offrant une nouvelle direction d'évoluer. Cette direction embrasse à la fois le rêve et l'intuition tout en les saisissant dans un cadre de précision et de rationalité. Dans le « Drame » comme dans les « Lettres »/« Poésie », un sens nouveau et symbolique est revendiqué et fabriqué, à travers les mots ou à travers la définition du « héros ». On tente de peindre une figure impersonnelle qui renouvelle l'entendement sur les possibilités de l'existence.

L'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » ne sont pas forcément en opposition, mais plutôt dans un reflet mutuel, représentant les faces alternatives de l'« Idée ». L'état « brut ou immédiat » est comme un état préliminaire de l'état « essentiel », où les idées sont dans un espace flou qu'on ressent vaguement, sans pouvoir trouver les symboles appropriés pour les interpréter exactement. Même en cas de « bavardage », un décalage gît entre le désir inconscient et les mots. L'état « essentiel » répare ce problème, mais le sens symbolique inventé n'est pas perpétuel, car la « Transposition »⁷⁴⁵ vers l'état « essentiel » demande une innovation continue. Tous les nouveaux symboles créés par la recombinaison des représentants connus pourraient être vite vulgarisés dans sa diffusion. Ainsi, l'état « essentiel » s'inspire de l'état « brut ou immédiat ». Mais suite à sa vulgarisation parmi la « foule », l'état « essentiel » se dissout finalement dans l'état « brut ou immédiat », avant d'être recomposé et réorganisé. L'alternance de ces deux états devient la procédure inévitable de la représentation même.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

3) *Entre l'ordre esthétique et l'ordre économique : de la « Fiction » au « crédit »*

Alors que les réflexions sur les symboles dans le domaine esthétique restent un lieu commun pour les symbolistes, le grand pas que Mallarmé réalise consiste à élargir l'équation du « double état de la parole » dans les systèmes économique et politique. Dès lors, il détruit la barrière entre les domaines et voit l'usage des symboles comme une méthodologie mentale, avec laquelle on construit le monde. L'entendement des symboles dans le monde intellectuel et artistique fait écho à celui du monde réel et matériel, promettant une possibilité de concrétiser un « Idéal » théorique dans le monde réel.

Vers 1885, la France entre définitivement dans un monde industriel et l'usage massif des symboles dans le domaine économique est un facteur indubitable qui contribue au mûrissement de ses idées. Devenu visible à l'époque, l'aliénation économique existe alors non seulement dans l'effervescence de l'industrialisation ou dans l'inondation des marchandises, mais aussi et surtout dans une mise en application des lois économiques ou financières sur la quotidienneté. On se permet d'emprunter les mots d'Otto Rühle sur ce changement :

Détachée de la volonté humaine, elle [la marchandise] va prendre place dans une hiérarchie mystérieuse, développe ou rejette la possibilité d'être échangée, agit selon ses propres lois en acteur sur une scène fantomatique. Dans les bulletins de la Bourse, le coton « monte », le cuivre « s'effondre », le maïs « s'anime », le lignite « déprime », le froment « se ressaisit » et le pétrole « a la forme ». Les choses sont devenues autonomes, elles adoptent des comportements humains ; La marchandise s'est transformée en idole qui, bien que produite par la main de l'homme, finit par le dominer.⁷⁴⁶

Après 1885, l'attention de Mallarmé, qui portait avant tout sur les marchandises (dans son critique sur l'industrialisation des lettres et dans les reportages des expositions universelles) se transforme et se dirige vers une analyse des signes : c'est le nombre, le symbole dans son abstraction extrême. L'industrialisation de l'art prouve une aliénation possible des lois des symboles dans la représentation, dont la distribution monétaire impacte directement les principes de la création esthétique. En représentant l'homme et ses activités dans un autre registre, le chiffre transforme la société et change radicalement le rapport entre l'homme et le monde, que ce rapport soit matériel ou spirituel.

⁷⁴⁶ Benjamin cite Otto Rühle, *Karl Marx*, Hellerau, 1928, p. 384-385. BENJAMIN Walter, *Baudelaire*, La fabrique., Paris, s.n., 2013., p. 448-449.

Du rejet du pouvoir des chiffres, Mallarmé va passer au réaménagement de ce pouvoir – le poète parle de la « Finance ». Avant de résoudre l’aliénation industrielle, un examen rigoureux des symboles économiques est nécessaire. « La vérité si on s’ingénue aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance, comme Musique à Lettres, pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif », déclare ainsi Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*. L’industrialisation de l’art, attribuée à l’« Industrie », commet inévitablement une aliénation comme dans toute représentation symbolique. Une intervention artificielle plus forte est nécessaire pour donner une nouvelle direction aux représentations primitives sous forme d’état « brut ou immédiat », et cette fonction est attribuée à la « Finance ». On confronte ainsi une analogie entre les deux domaines :

$$\frac{\text{l'état « brut ou immédiat »}}{\text{l'état « essentiel »}} = \frac{\text{Industrie}}{\text{Finance}} = \frac{\text{Musique}}{\text{Lettres}}$$

L’état « brut ou immédiat » est attribué à l’« Industrie », où toutes les transactions se basent sur le principe d’un accord de valeur d’échange égale, au moyen d’« une monnaie si courante »⁷⁴⁷. Dans un monde industriel, l’usage de la monnaie « courante » est essentiel, car elle constitue, selon Marx, 1) un étalon des mesures communes, 2) un instrument d’échange, 3) un moyen de paiement ou thésaurisation. Les deux premières fonctions se superposent parfaitement à l’usage des mots prosaïques employés dans les conversations courantes, qui ont 1) *une définition plus ou moins exacte pour être un étalon ; 2) sont utilisés principalement pour s’échanger, qu’elles soient des informations ou des marchandises.*

L’état « essentiel », qui est censé être le moyen de dépasser la valeur figée des mots, est attaché à la « Finance », car dans la « Finance », la monnaie parvient à créer, avec la « spéculation », davantage de monnaies, tout comme la « Poésie » s’efforce de créer un nouveau sens éminent et original, un sens symbolique, par la composition des mots existants avec des sens prédéterminés. Bien plus, le poète retrouve dans l’économie l’équivalent du « domaine de Fiction », qui, par un rêve vendu semblable, crée dans le domaine économique *un système de « crédit »*, qui vise à un avenir meilleur. La « Fiction » commune crée une conviction sur l’avenir, qui permet de développer l’activité économique et d’apporter par suite les intérêts économiques, qui correspondent parfaitement à la richesse des sens que le sens symbolique apporte dans le domaine littéraire, qui engendre l’« intérêt extra-esthétique »⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 76.

⁷⁴⁸*Ibid.*

De cette manière, l'état « essentiel » dépasse les fonctions basiques de la monnaie-or, et rejoint la monnaie fiduciaire.

a. Pile ou face : la valeur variable et la garantie derrière le symbole

L'introduction du « crédit » correspond à la notion de « Fiction » mallarméenne. La « Fiction » est avant tout une hypothèse que l'artiste propose, dressée comme un « Idéal » fondé sur l'être. Contrairement à la « Fiction » divine, la « Fiction » mallarméenne *est une hypothèse humaine*, et la croyance en la « Fiction » dépend avant tout de la crédibilité de la « Fiction ». C'est dans ce sens que la *crédibilité de la « Fiction »* rejoint la *crédibilité du crédit* dans l'économie. La validité de la représentation monétaire dans l'échange économique est conditionnée par la crédibilité, qui constitue également la base de la validité de la représentation des mots. Prenons un exemple dans l'écrit même de Mallarmé. Dans « Villiers de L'Isle-Adam », lorsque les plaisanteries de Villiers sont citées, il est question d'une proposition de vente de son titre de noblesse contre « trente deniers » :

Perspicace sous la hâte parfois de sa mise, la diplomatique connaissance des hommes qu'il cachait ! au besoin, il eût, dans ce cas, paré à la moindre gêne chez quelqu'un et insinué, pour en distraire le trouble, une diversion mélancolique dans le genre de « Vraiment je porte un nom qui rend tout difficile » complétée par cette boutade à voix basse en manière d'explication « — et maudit, ma foi ! un de mes ancêtres ayant osé faire un doigt de cour à Jeanne d'Arc. » Mais si l'on insistait ! À ce financier juif qui, au fait du don de sarcasme, offrait, pour une réponse au pamphlet célèbre contre ses coreligionnaires, la somme immédiate, quelconque, voulue : « Le prix est déjà fait, c'est » répondit le gentilhomme, « c'est trente deniers ». ⁷⁴⁹

Si l'offre de Villiers semble burlesque, c'est parce que l'idée d'échanger son titre de noblesse contre une somme si dérisoire n'est pas crédible, car la somme n'égalera jamais ce qu'elle tente de représenter derrière. D'une part, la noblesse se dégrade totalement s'il est monnayable. Les « trente deniers » pourraient faire référence aux trente deniers reçus par Judas. Villiers se moque du financier juif qui commet l'acte de trahison pour recevoir « trente deniers ». Le sacrilège est commis pour dégrader et désacraliser le titre de la noblesse. D'autre part, le nom de Villiers, en tant que grand poète et sujet même de la conférence de Mallarmé⁷⁵⁰,

⁷⁴⁹*Ibid.*, p. 26.

⁷⁵⁰En effet, le texte constitue le manuscrit de la conférence. Après la mort de Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, qui refuse deux invitations à faire une conférence en Belgique au Salon des XX, prend l'initiative de proposer une conférence sur Villiers en adressant une lettre à Octave Maus, l'avocat et critique bruxellois. Voir *Ibid.*, p. 1580.

pourrait-il se réduire à « trente deniers », un chiffre si insignifiant ? En d'autres termes, le « trente deniers » échoue dans sa fonction de vouloir représenter la noblesse de Villiers, car l'équation n'est pas *convaincante et crédible*. L'échange devenant impraticable, la phrase de Villiers se révèle hors-logique et de là vient le registre comique.

Les symboles ne peuvent pas tout représenter. Pour que le mot ait un sens valable ou qu'un achat soit effectué, on doit construire un représentant pertinent et solide, qui permet de croire que les symboles *présentés* ont la capacité de *représenter* les choses qu'ils prétendent être. Cette logique s'intègre même dans le discours d'aujourd'hui : en anglais, l'expression courante « I don't buy it » signifie « je n'y crois pas ».

Dans quelle mesure le symbole peut-il avoir la magie de faire croire et de donner un sens en même temps ? Et ce sens n'est pas un sens commun comme indiqué dans le dictionnaire, mais un sens symbolique, que le poète tente de créer afin de représenter une « Fiction » naissante. Dans « La Déclaration Foraine », « un sou » suffira pour échanger le « famélique cauchemar » de la « foule » contre « l'hallucination d'une merveille ».

À qui ce matelas décousu pour improviser ici, comme les voiles dans tous les temps et les temples, l'arcane ! appartenant, sa fréquentation durant le jeûne n'avait pas chez son possesseur excité, avant qu'il le déroulât comme le gonfalon d'espoirs en liesse, l'hallucination d'une merveille à montrer (que l'inanité de son famélique cauchemar) ; et pourtant, mû par le caractère frénétique d'exception à la misère quotidienne qu'un pré, quand l'institue le mot mystérieux de fête, tient des souliers nombreux y piétinant (en raison de cela point aux profondeurs des vêtements quelque unique velléité du dur sou à sortir à seule fin de se dépenser), lui aussi ! n'importe qui de tout dénué sauf de la notion qu'il y avait lieu pour être un des élus, sinon de vendre, de faire voir, mais quoi, avait cédé à la convocation du bienfaisant rendez-vous. Ou, très prosaïquement, peut-être le rat éduqué à moins que, lui-même, ce mendiant sur l'athlétique vigueur de ses muscles comptât, pour décider l'engouement populaire, faisait défaut, à l'instant précis, comme cela résulte souvent de la mise en demeure de l'homme par les circonstances générales.

« Battez la caisse ! » proposa en altesse Madame.. seule tu sais Qui, marquant un suranné tambour duquel se levait, les bras décroisés afin de signifier inutile l'approche de son théâtre sans prestige, un vieillard que cette camaraderie avec un instrument de rumeur et d'appel, peut-être, séduisit à son vacant dessein ; puis comme si, de ce que tout de suite on pût, ici, envisager de plus beau, l'énigme, par un bijou fermant la mondaine, en tant qu'à sa gorge le manque de réponse, scintillait ! la voici engouffrée, à ma surprise de pitre coi devant une halte du public qu'empaume l'éveil des ra et des fla assourdissant mon invariable et obscur pour moi-même d'abord « Entrez, tout le monde, ce n'est qu'un sou, on le rend à qui n'est

pas satisfait de la représentation. » Le nimbe en paillason dans le remerciement joignant deux paumes séniles vidé, j'en agitai les couleurs, en signal, de loin, et me coiffai, prêt à fendre la masse debout en le secret de ce qu'avait su faire avec ce lieu sans rêve l'initiative d'une contemporaine de nos soirs.

À hauteur du genou, elle émergeait, sur une table, des cent têtes.

Net ainsi qu'un jet égaré d'autre part la dardait électriquement, éclate pour moi ce calcul qu'à défaut de tout, elle, selon que la mode, une fantaisie ou l'humeur du ciel circonstanciaient sa beauté, sans supplément de danse ou de chant, pour la cohue amplement payait l'aumône exigée en faveur d'un quelconque ; et du même trait je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition, ou qu'il n'y avait au monde pour conjurer la défection dans les curiosités que de recourir à quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore. Vite, dégoiser jusqu'à éclaircissement, sur maintes physionomies, de leur sécurité qui, ne saisissant tout du coup, se rend à l'évidence, même ardue impliquée en la parole et consent à échanger son billon contre des présomptions exactes et supérieures, bref, la certitude pour chacun de n'être pas refait.⁷⁵¹

« Entrez, tout le monde, ce n'est qu'un sou, on le rend à qui n'est pas satisfait de la représentation », dit le vendeur de spectacle. On dirait qu'il s'agit d'un pari de Pascal : l'argument principal pour crédibiliser la proposition même consiste en l'idée que croire ne conduira à aucune perte. En effet, si la pièce du théâtre n'inspire pas les spectateurs et exerce un impact mental sur eux, le symbole « un sou » perd de son efficience, car il devient « un sou » physique reversé au spectateur insatisfait. L'échec de transaction annule son sens symbolique et garde seulement la forme de représentant, rendant ainsi la monnaie « ordinaire » avec une valeur seulement nominale. Mais si la pièce provoque toutes les émotions du public et incite une rêverie passionnante, toutes ces spéculations créées restent un gain supplémentaire qu'on pourrait remporter accidentellement. L'incertitude du gain rend curieusement l'aventure d'autant plus attirante, comme « un coup de dés » qui attend un sort inconnu.

Dans le cas où l'on parie de *croire* la pièce de théâtre, la transformation se fait dans le matériel (monnaie) qui devient une représentation spirituelle (théâtre) ; l'accès à la magie de l'art permettrait de transformer la « misère quotidienne » en une « fête », provoquant une fantaisie collective. Attiré par « le gonfalon d'espoir en liesse » et séduit par le tambour devant le théâtre, le public piétine vers le tréteau, lieu culturel ainsi que lieu de culte moderne, et se

⁷⁵¹ *Ibid.*, p 94-95.

porte volontaire pour sortir le « dur sou » afin d'acheter une illusion collective, qui deviendra potentiellement une conviction commune.

Dans une représentation, tout ce que l'on peut acheter ne dépend pas seulement de l'auteur de la représentation, mais aussi de la compréhension de ses décodeurs. Si le spectateur est « un des élus », qui parvient à comprendre totalement le spectacle et réussit par conséquent la transaction spirituelle, la valeur de la monnaie s'amplifierait car l'imagination du spectateur participe à la création artistique, la complète et l'enrichit. Le fantasme provoqué est « envisag[é] » comme étant le « plus beau » et le plus merveilleux.

La promesse cachée dans les « deux paumes séniles » du vieillard qui tente de séduire la « foule » devant le « Théâtre », est bien vendue. Tout comme le tambour, ce jeu de séduction de départ, cette illusion donnée, devient une réalité qui mérite dignement le « sou » donné. D'une part, l'espoir caché dans le creux vide des mains du vieillard fait écho à l'applaudissement éclatant au moment du « remerciement », qui remarque l'accomplissement et la réussite de la transaction. D'autre part, le creux vide des mains est précisément la notion de « rien », qui sous une apparence de négation, crée un petit *res*, qui apporte une pièce du « Théâtre » impactant. Il « join[t] » le « nimbe en paillason » du spectacle, qui par leur apparente nullité, sacralise le « sou » échangé, en apportant du trésor mental construisant par la propre imagination des spectateurs. Le « lieu sans rêve », est devenu un lieu saint, grâce au spectacle ; la soirée se différencie de « nos soirs » de tous les jours apporte une nouvelle « initiative ».

Ici, les changements sont multiples et sur plusieurs plans. Outre la transaction économique qui permet d'acheter avec de la monnaie la « Transposition » inhérente au « Théâtre », propre à l'état « essentiel », un échange se fait également entre la promesse des mots et la monnaie. Les échanges entre les différents symboles sont possibles car ils sont tous les véhicules d'un espoir. Or, ces mots, comme les monnaies, redeviendront des formes vides, si l'échange ne réussit pas.

Ce qui compte n'est plus le chiffre « un » indiqué sur la monnaie ou son état matériel, mais la capacité d'achat qu'il représente ; avec « un sou », on pourrait acheter une rêverie bien plus merveilleuse que le chiffre lui-même, insipide et abstrait. Même si la valeur d'échange est supposée être égale à toute transaction validée, une augmentation de la valeur est toujours recherchée après une transaction économique, car le bois aux mains d'un forestier n'a pas la même valeur que le bois acheté pour quelqu'un qui a froid. Ainsi dans un achat rentable, le « sou » doit permettre d'obtenir une valeur augmentée.

De même, grâce à un rêve vendu, la parole exerce son pouvoir ultime, à savoir la capacité de convertir une promesse qui n'a rien de concret en une contrepartie réelle : l'« Idéal » hypothétique peut être converti en une réalité grâce à l'effort de tous. Et à la différence de la monnaie dans un échange commerciale, la parole peut être entendue par tous *gratuitement*, et réalise par conséquent une « fête » collective en fondant *une croyance commune sur ces paroles*. La concrétisation de l'« Idéal » pourrait ainsi être supérieure ou inférieure à la promesse initiale, mais ce qui importe est que l'« Idéal » donne une direction à suivre à la « foule ».

Si la parole et la monnaie gardent leurs formes matérielles, les acheteurs sont toujours rassurés d'avoir, après la représentation, un retour « exacte » tout en tentant d'accrocher un rendement « supérieur ». Mallarmé encourage alors de prendre un risque (« consent à échanger son billon contre des présomptions exactes et supérieures, bref, la certitude pour chacun de n'être pas refait. »). Lorsque le sens propre des mots est assuré, ce qui est important est de découvrir un sens autre, qui élargit et éclaire la vision de l'homme. Dans le cas des promesses commerciales tout comme dans le cas des promesses de l'« Idéal » artistique, le surplus/rêve est vendu à l'avance, et demande la confiance accordée par l'acheteur/interlocuteur, sans laquelle la transaction ne serait pas validée. L'acheteur/interlocuteur sait d'avance que la parole/monnaie a un aspect fictif, mais il est prêt à croire la « Fiction » pour la rendre réelle.

Ainsi, *faire croire* devient l'acte essentiel dans la fondation de la conviction collective, qui dicte ensuite la construction sociale et esthétique du monde terrestre. Pour préserver l'état pur et intégral de l'état « essentiel » – « conjurer la défection » éventuelle suite à la vulgarisation de l'usage commun – il faut « recourir à quelque puissance absolue ». Cette « puissance absolue » n'est plus la transcendance divine pour Mallarmé, qui garantit l'exactitude des sentiments divins chez les êtres, mais une « Fiction » artificielle, dont le nom est clairement donné par Mallarmé, à savoir une « Métaphore ». Considérée généralement comme une figure de style littéraire, la « Métaphore » signifie pourtant étymologiquement *μεταφορά*, « transport », qui correspond à une notion essentielle de « Transposition » chez Mallarmé. Elle est basée sur une faculté humaine et permet de transporter les symboles visibles et usuels à un état « essentiel » de manière précise et imaginative.

De nombreuses fois Mallarmé évoque le mot « Transposition », selon deux fonctions principales : d'une part, la « Transposition », employée en général avec une majuscule, désigne le passage de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel », de la « Musique » à la

« Poésie »⁷⁵², du « parler » à la « littérature »⁷⁵³, etc. D'autre part, le passage est avant tout « mental »⁷⁵⁴ : à plusieurs reprises, Mallarmé confirme qu'il s'agit d'« une transposition de notre caractère », « de nos façons »⁷⁵⁵ projetée sur « le paysage emblématique ou quelque chose »⁷⁵⁶. Même quand la « *transposition* » est nommée « *divine* », elle est là « pour l'accomplissement de quoi existe l'homme »⁷⁵⁷. La divinité ici se confond avec l'humanité et la projection mentale passe par une transformation « du fait à l'Idéal »⁷⁵⁸. Elle associe la chose physique à un « Idéal » mental propre à l'être.

Regardons de près comment le poète s'appuie sur l'ordre métaphorique afin de convertir la « parole » et le « billon » en « des présomptions » « supérieures ». Mallarmé profite de la polysémie du mot « billon » pour illustrer le mécanisme des deux états : le « billon » désigne une monnaie faite d'un alliage de cuivre et de faible argent, et devient par extension « la monnaie divisionnaire métallique, considérée comme défectueuse, dont la valeur réelle est toujours inférieure à la valeur officielle et dont le pouvoir libérateur est limité. »⁷⁵⁹ La défaillance par rapport à la valeur officielle illustre le cas de l'incomplétude de la compréhension de la représentation, lorsque seul l'état « brut ou immédiat » est perceptible. Avec seulement la valeur nominative, le « billon » permet d'avoir des « présomptions » « exactes », mais non « supérieures ».

En même temps, le terme « billon » signifie également le léger exhaussement de la terre produit par une charrue en action, ce qui illustre métaphoriquement des « présomptions » « supérieures » qu'on tente d'obtenir à travers les symboles, et par extension, la rêverie collective en vue d'un bel avenir. En un mot, le « billon » représente deux états dans l'échange, le sens propre du mot correspond à l'état « brut ou immédiat », qui tire le symbole vers le bas, vers la défaillance de la valeur symbolique, et le sens métaphorique correspond à l'état « essentiel », qui le tire vers le haut, apportant une valeur symbolique supérieure. Ainsi, le sens métaphorique du « billon » conduit à une « Métaphore » plus féconde : elle est une métaphore au sens strict du terme, tout en portant à des rêveries *symboliques*.

Le « double état de la parole » représente deux niveaux alternatifs de compréhension présents dans tous les systèmes de représentation. La « Métaphore » s'applique partout : non

⁷⁵²*Ibid.*, p. 212.

⁷⁵³*Ibid.*, p. 210.

⁷⁵⁴*Ibid.*, p. 273.

⁷⁵⁵*Ibid.*, p. 171.

⁷⁵⁶*Ibid.*, p. 273.

⁷⁵⁷*Ibid.*, p.144. Souligné par Mallarmé.

⁷⁵⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 144.

⁷⁵⁹ Voir *BILLON : Définition de BILLON*, <https://www.cnrtl.fr/definition/billon>, consulté le 9 mars 2020.

seulement aux mots, mais également à la décoration du tréteau, à la monnaie échangée, aux vêtements et aux parements, ainsi que tout objet de la quotidienneté.

Alors que dans la littérature, c'est la « Fiction » littéraire qui ensorcelle le public par la « Métaphore » des mots, dans l'ordre économique, quelle est cette « Fiction » susceptible de « transposer » un chiffre figuré sur le côté *pile* de la monnaie pour donner une capacité d'achat effective⁷⁶⁰ ? Selon Mallarmé, la « Métaphore » monétaire s'incarne dans *l'effigie*. « La pièce de monnaie, exhumée aux arènes, présente, face, une figure sereine et, pile, le chiffre brutal universel », déclare le poète⁷⁶¹.

Le côté « pile », qui constitue le « chiffre brutal universel », garde le caractère « brut ou immédiat » : le chiffre compose un symbole extraordinaire, car il est le langage le plus abstrait et le plus universel. Grâce à lui, la monnaie devient l'étalon de mesure et désigne le prix, qui synthétise et quantifie la valeur de toute marchandise et service en circulation. Bien plus, cette valeur reste suffisamment concise et facilement lisible, offrant une compréhension sans frontière qui favorise davantage sa propagation.

Toutefois, un simple chiffre ne suffit pas pour garantir la valeur imprimée ; il doit être fiable et crédible pour tous les usagers. Sur le côté « face » de la monnaie, est gravée une figure symbolique de l'ordre : divinités, temples, héros mythiques, rois, empereurs et potentats, etc. La figure n'est pas choisie innocemment, elle symbolise en permanence une autorité religieuse, mythique ou politique, et c'est cette force divine, politique ou personnelle qui garantit et valide la valeur nominale de la monnaie. L'état symbolique se trouve donc dans une figure, reconnu, comme le chiffre, par tous les usagers. Ce qu'on attend de l'effigie est dans la figure et va au-delà de la figure même : elle symbolise une force personnifiée, institutionnelle, ou mythique, qui rassure et ordonne au public de croire que la valeur nominale de la monnaie est garantie et constante.

C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre le discours de Mallarmé dans « Villiers de L'Isle-Adam », lorsque le poète confirme qu'historiquement, la valeur de la monnaie est assurée par l'« effigie », où se trouvent les portraits des « rois innomés » ou « le profil d'impératrices vierges »⁷⁶². Mais pourquoi ces épithètes, « innomés », et « vierges » ?

Le vice de ce métaphysicien [Villiers de L'Isle-Adam] est qu'il ne sut point séparer, même aux jours de sa vigueur, l'alliage historique, lui, le contempteur, aveuglé contre le réel ! par exemple de l'élément poétique exact ; ni sa noblesse, en effet armoriée, de l'autre

⁷⁶⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 677.

⁷⁶¹*Ibid.*, p. 267.

⁷⁶²*Ibid.*, p. 39.

incomparable domination, du fait d'avoir des pensées à soi seul — pas plus que des amoncellements d'éclats dans son désir, il ne proscrivit les monnaies (je sais qu'elles étaient à l'effigie de rois innomés ou que s'y effaçait le profil d'impératrices vierges d'avoir été en le recul d'aucun âge, mais encore des pièces bonnes à trafiquer et mentir) : il ne discerna de l'or, effulgence consolatrice peut-être en sa privation, le trésor, le vrai, ineffable et mythique, aux spéculations interdit si ce n'est pensive.⁷⁶³

Rappelons-nous de la métaphore du mariage dans « Le Carrefour des demoiselles », où les « messieurs Sens habit noir » épousent les « jeunes filles », et de leur liaison est né « un jeune baby d'espérance »⁷⁶⁴. Ici, les « rois innomés » n'ont donc pas encore de « Sens » et ne se présente pas sous forme de signes ou de mots ; de même, les « impératrices » restent « vierges », pas encore fécondées par leurs époux. Autrement dit, l'alliance spontanée et instinctive entre le symbole et l'idée nébuleuse et innomée (voire innommable) n'est pas encore établie. À défaut de fécondité, le sens symbolique y manque, car la naissance de ce dernier nécessite une symbolisation, qui marie les idées originales et les mots écrits.

L'effigie derrière la monnaie n'atteint donc pas encore un sens symbolique. Les pouvoirs classiques estampés sous forme d'effigie représentent avant tout une valeur absolue et indubitable. La valeur nominale est telle qu'elle représente une sûreté et reste ainsi non variable. Si la détérioration à cause de l'usure de la monnaie métallique n'impacte guère sa valeur réelle, c'est précisément parce que la garantie étatique/princière est incontestable. La monnaie correspond exactement à la valeur nominale tout comme les mots s'approprient un sens du dictionnaire imposé par convention. La régularisation de la monnaie et la nomination des mots passent par un processus démocratique, qui par l'usage commun, installe une règle du sens/de la valeur, validée ensuite par une autorité, qu'elle soit étatique ou académique – cette validation étant précisément la garantie qui adosse le mot/la monnaie.

L'intervention de l'état « essentiel » vise à créer un sens nouveau par une « Fiction » littéraire ou à créer une valeur fictive grâce à la monnaie fiduciaire et le système de crédit. Le sens n'est plus fixé, tout comme la monnaie fiduciaire subit inévitablement une inflation ou une déflation consciente (relativement à un autre pays). Ce qui change définitivement, est la « Fiction » sur laquelle la monnaie fiduciaire et les sens symboliques reposent. Il ne s'agit plus d'un pouvoir absolu, mais d'une hypothèse humaine. Ce changement montre un bouleversement mental radical. Bien qu'une monnaie réelle et une monnaie fiduciaire puissent être toutes les deux garanties par une autorité monarchique, sous la perspective d'une

⁷⁶³*Ibid.*

⁷⁶⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 52.

« Fiction » absolue, la valeur de la monnaie est inébranlable tout comme une croyance incontestable dans la solidité du régime, pendant que sous la perspective d'une « Fiction » relative et hypothétique, la valeur de la monnaie est instable.

Certes, la monnaie fiduciaire, terme moderne, n'est pas dans le vocabulaire de Mallarmé. Cependant, les mots dans l'usage de l'état « brut ou immédiat » sont rapportés aux monnaies en circulation (« il ne proscrivit les monnaies »), qui représentent la valeur nominale, et non à l'or véritable (« il ne discerna de l'or, [...] le trésor, le vrai, ineffable et mythique »). Ce dernier est rapproché à l'état « essentiel » et représente la richesse dont la valeur potentielle est relative et universelle. Ici, l'« or » désigne la monnaie fiduciaire qui réussit à représenter totalement sa valeur, car il comporte le côté « mythique », qui incube une « Fiction » en lui⁷⁶⁵.

La valeur de la monnaie est soumise à une spéculation dans un contexte relatif. La monnaie est valorisée non par sa valeur intrinsèque comme l'or métal, mais à l'aide de l'autorité politique qui garantit la validité du « talon pécuniaire », qui est un chiffre fixe, institutionnalisé par la force autoritaire. Elle ne peut pas s'enrichir par ses propres spéculations (« spéculations interdites »⁷⁶⁶) comme les chiffres financiers qui tentent d'obtenir une valeur au-delà de la valeur nominale, grâce au crédit.

En effet, pour le poète, la garantie autoritaire dans la symbolisation n'est pas une garantie idéale. Dans « la Cour », il lancera une attaque claire contre ce système :

Antagonisme net aux mois d'agonie ; récurrences... Le vice de ce métaphysicien est qu'il ne sut point séparer, même aux jours de sa vigueur, l'alliage historique, lui, le contempteur, aveuglé contre le réel ! par exemple de l'élément poétique exact ; ni sa noblesse, en effet armoriée, de l'autre incomparable domination, du fait d'avoir des pensées à soi seul — pas plus que des amoncellements d'éclats dans son désir, il ne proscrivit les monnaies (je sais qu'elles étaient à l'effigie de rois innomés ou que s'y effaçait le profil d'impératrices vierges d'avoir été en le recul d'aucun âge, mais encore des pièces bonnes à trafiquer et mentir) : il ne discerna de l'or, effulgence consolatrice peut-être en la privation, le trésor, le vrai, ineffable et mythique, aux spéculations interdit si ce n'est pensives. Sans que fût permis à

⁷⁶⁵L'emploi du mot « monnaie » crée parfois des « quiproquo » chez Mallarmé car il peut avoir deux sens. Ici comme dans *l'Avant-dire au « Traité du verbe »*, la monnaie garde seulement la « fonction de numéraire facile et représentatif », et s'oppose à la vraie richesse spirituelle, qui est munie d'un sens symbolique et qui s'inscrit dans l'état « essentiel ». Dans la « Cours », les deux états sont pourtant tous les deux illustrés par la monnaie, respectivement représentés par ses deux faces : le côté « face » représente l'élévation symbolique qui est une illustration de l'état « essentiel » et le côté « pile » reste un chiffre fonctionnel et conventionnel, qui adhère à la logique de l'état « brut ou immédiat ». Ainsi, il ne faut pas confondre par exemple l'« or » mallarméen avec la monnaie-or, ou bien voir la « monnaie » comme une désignation stricte de monnaie-étalon. Pour Mallarmé, ce qui est essentiel est de distinguer les deux états de la représentation, et le terme « monnaie » même s'adapte à des métaphores.

⁷⁶⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 39.

personne de réparer davantage ; et c'était presque piété que de le laisser, maintenant, à l'abri de l'insulte finale de la misère, achever avec recueillement de clore sa destinée. Avec une révolte parfois, mais plus d'humilité, car le fasciné de richesses avait à la fin compris que l'état, en toute justice, de l'homme littéraire, ayant le reste, est la pauvreté, il aimait à en retrouver l'aspect dans la décence d'une maison hospitalière religieuse où les sollicitudes l'avaient transféré : il y feignait aussi de s'étonner, pour avoir un droit à sourire, que vaincu, il ne fût pas haï, en sa qualité d'exception.⁷⁶⁷

Lorsqu'une autorité politique (« seigneurie que dise la richesse »), ou une autorité personnelle (« chez quelqu'un ») tente de « régenter la fête et de la distribuer », la distribution reste despotique, car elle repose sur l'ignorance totale de les « foule »-usagers sur le mécanisme même des symboles. Les « foule »-usagers ne s'intéressent pas à l'enrichissement du représenté derrière le symbole et se servent du symbole en tant que produit-fini. Le seul moyen d'« omettre » et de redéfinir le statut du « talon pécuniaire » consiste à « mettre en doute » le symbole même.

La mise en doute commence par un délaissement de l'intérêt économique. Démarche fondamentale chez les parnassiens, elle inspire Mallarmé dans la mesure où elle procure « un goût solitaire et de race », qui permet d'avoir le désensorcellement de l'argent et d'avoir par la suite du recul par rapport au symbole en tant que « moyen général ». De même, pour les mots, il s'agit d'abord de s'éloigner de leur usage commun. Ainsi le poète-révoltant pratique des « tentative[s] » diverses et s'évertue à s'interroger sur les « distinctions vulgaires » des mots et celles des « étalon[s] pécuniaire[s] », avant d'établir de nouveaux ordres plus innovants et plus réfléchis. Ainsi, *les étalons rigides et mécaniques de sens/valeurs accordés aux symboles sont « effaç[és] », remplacés par l'« aile égale »*. L'« aile égale » apporte en soi le rêve mouvant et organique, exerce sa magie de la « Transposition » et atterrit dans un terrain inconnu et supérieur, où apparaît le nouveau sens symbolique/valeur enrichie.

Alors que dans la jeunesse de Mallarmé, l'inaccessible pouvoir divin est remis en question, avec l'installation de la théorie du « double état de la parole », ce sont toutes les autorités absolues qui sont questionnées. Le rêve humain remplace le pouvoir absolu, rendant les symboles plus souples et malléables. En mettant en doute le pouvoir autoritaire caché dans l'« effigie », Mallarmé dévoile que la confiance vis-à-vis des « rois » ou des « impératrices » a bien un *aspect fictif*. En effet, la virtualité de l'« effigie » se base au fond sur une croyance iconographique, mais rien ne garantit qu'elle soit juste, exacte ou permanente.

⁷⁶⁷ *Ibid.*

D'une part, la présence de l'« effigie » ne garantit pas réellement une valeur complète de la monnaie, car « des pièces bonnes à trafiquer et mentir » sont fréquemment trouvées dans l'histoire. La circulation des fausses monnaies est un bon exemple : malgré une présence exacte de l'« effigie », rien n'empêche les contrebandiers de fausser la valeur intrinsèque de la monnaie, assurée normalement par le poids du métal précieux.

Bien plus, mêmes les rois et les princes, qui doivent normalement assurer la validité du « talon pécuniaire » n'arrêtent pas d'alterner les monnaies en aloi ou en poids en cas de pénurie de trésorerie nationale⁷⁶⁸. Parfois la « tricherie » a lieu pour exploiter et accroître leur fortune personnelle ou financer un palais⁷⁶⁹. La confiance aveugle vis-à-vis de l'autorité peut sembler peu prudente ; la prise en conscience de l'autorité fictive est donc importante. La naissance de fausse-monnaie ou de monnaie truquée marque le passage de l'or en tant que monnaie-marchandise vers la fiat-monnaie : la valeur intrinsèque de l'or est remplacée par une simple croyance en une apparence visuelle.

D'autre part, que le « profil » des « impératrices vierges » « s'effaç[a] » impacte nullement la valeur de la monnaie et ne décourage pas de sa circulation. Autrement dit, l'évolution physique des symboles n'est pas déterminante, car l'effet de l'« effigie » est purement symbolique et imaginaire. Que l'usure de la monnaie au quotidien efface l'« effigie » ou réduise le poids du métal, elle ne nuit pas directement à la confiance du public sur l'autorité derrière, car la valeur de la monnaie est avant tout une valeur mentale.

b. De l'opposition entre l'économie et l'esthétique vers une nouvelle réconciliation

La découverte de ce parallèle entre l'économie et l'esthétique – que ce soit leur lien commun dans la fabrication d'une « Fiction », ou leur potentielle détérioration/vulgarisation – marque une ligne de démarcation entre Mallarmé et les parnassiens. L'industrialisation de l'art ne

⁷⁶⁸FOURQUIN Guy, *Histoire économique de l'occident médiéval*, 3. éd., Paris, Colin, « Collection U Histoire médiévale », 1990, p. 138-149. Tout au long du moyen-âge, les princes et les rois n'ont cessé de truquer les monnaies par le moyen du « décrit », qui consistait à rappeler les monnaies en circulation aux ateliers pour les refondre, y prélever secrètement une partie du métal précieux, et en émettre de nouvelles avec une valeur métallique plus basse qu'avant. « Pendant les trente-deux ans que régna Bernard d'Ascanie, la monnaie fut en moyenne modifiée ou, plus exactement, empiquée trois fois l'an », *ibid.*, p. 258. Voir également l'exemple extrême dans PIRENNE Henri, COHEN Gustave et FOCILLON Henri, *La Civilisation occidentale au moyen âge: du XI^e au milieu du XV^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1941., p. 98, de « beaux deniers d'argent pur de Charlemagne », qui furent, rapporte Henri Pirenne, « remplacés par des pièces toujours plus chargées de cuivre, si bien qu'au milieu du XIII^{ème} siècle, de blancs qu'ils avaient été à l'origine, la plupart des deniers étaient devenus noirs (*nigridentarli*) ».

⁷⁶⁹*Ibid.*

devient qu'une des manières de la vulgarisation, tout comme l'usure de la monnaie. Elle compose un des deux états de représentations *prévisibles*. L'économie et l'esthétique ne sont plus dans une pure opposition : elles sont reliées par un semblable mécanisme de représentation qui est inhérent à une idolâtrie naturelle de l'être, qu'elle soit envers un pouvoir autoritaire ou bien envers un « Idéal » sublime.

C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre la dissonance entre Villiers et Mallarmé, glissée dans sa louange sur Villiers le 11 février 1890 lors de la fête du centenaire de la Révolution. Dans son discours sur son ami Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé reproche que « le vice de ce métaphysicien » consiste à ne pas savoir « séparer » « l'alliage historique » de « l'élément poétique exact », à ne pas vouloir distinguer sa noblesse du titre (« sa noblesse » « armoriée »), de la noblesse intellectuelle, indépendante et solitaire (« du fait d'avoir des pensées à soi seul »).

L'interprétation de ce jugement mitigé et abscons n'est pas toujours facile et claire. Les exégèses apportées par Bertrand Marchal sur ce passage restent globales et peu précises ; celles de Thomas Conrad sont dénaturées et souvent à contre sens⁷⁷⁰. L'enjeu reste de savoir ce que Mallarmé entend par l'« alliage historique »⁷⁷¹. On propose que l'« alliage historique » désigne

⁷⁷⁰ Voir MARCHAL Bertrand, « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve », dans *Romantisme*, n° 70, vol. 20, 1990, p. 81-90. Dans cet article, Bertrand Marchal compare l'aristocratie villiérienne et mallarméenne, et en conclut que l'aristocratie villiérienne se réfugie dans une constante nostalgie pour le passé ; le seul moyen pour replonger le « héros d'un autre âge » dans la modernité consiste en « une aristocratie du livre », dans laquelle se déploie un monde de chimère achronique ; alors que, derrière l'« aristocratie » mallarméenne, se trouve une « métaphore », qui « empêch[e], même au nom de l'idéal démocratique, la réduction du symbolique au politique (ou à l'économique, puisque le véritable dieu contemporain, c'est l'or, ou le capital), et de la littérature au journalisme. » L'article propose peu d'analyse du texte sur le passage même, mais si l'on suit le point de vue de Bertrand Marchal, l'« alliage historique » doit être compris ici comme un « alliage » entre le passé et la modernité, revisité sans cesse par Villiers.

Quant à Thomas Conrad, il est d'accord avec Bertrand Marchal sur la dimension politique, et y ajoute une dimension morale qui consiste à critiquer les tentatives de Villiers de monnayer ses titres nobiliaires (ce qui nous semble une interprétation à contre-sens sur les badinages de Villiers ; tout au contraire, Mallarmé adresse dans ce passage un éloge sur son ami, en peignant un Villiers distingué et hardi, qui dédaigne son titre de noblesse en proposant à le vendre à un bas prix et n'hésite pas à plaisanter dessus.) À côté de la dimension morale et politique, il parle également de la dimension poétique. Il reprend le « double état de la parole » de Mallarmé et associe « l'élément poétique »-trésor à l'état « essentiel » et l'« alliage historique »-monnaie à l'état « brut ou immédiat ». Selon lui, l'accusation de Mallarmé vise à un Villiers « incapable de séparer “ l'alliage historique ” et “ l'élément poétique ” ». À partir de cette position, il fait entendre que Mallarmé prend « le statut d'œuvres narratives » de Villiers comme un sacrilège de « l'élément poétique », « anti-poétiqu[e] ou anti-littéraire [e] ».

Thomas Conrad va ensuite défendre Villiers, en justifiant que ce que l'auteur s'efforce d'illustrer, avec une ironie perspicace, est la contradiction même entre l'argent et l'art : devant la valeur marchande et bourgeoise, la puissance créatrice et poétique « est entièrement disparue ». La force de Villiers consiste à aller au-delà du sens binaire et touche l'« extériorité de l'art et de l'argent », révélant ainsi par cette contradiction « un effondrement de l'idéal dans le monde marchand ».

Voir CONRAD Thomas, « Variations sur une pièce de monnaie : L'argent, enjeu comique dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam » dans *L'argent et le rire : De Balzac à Mirbeau*, Florence Fix et Marie-Ange Fougère (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2019, p. 51-65.

⁷⁷¹ Si l'on suit le raisonnement de Bertrand Marchal, on pourrait entendre l'« alliage historique » comme le style nostalgique de Villiers, qui relie le passé à la modernité. Mais cette vision scinde complètement le discours

tout simplement une monnaie-or ou une monnaie-billet réelle, fabriquée tout au long de l'histoire par une « Fiction » vendue par les autorités. Imposer toutes les exigences vis-à-vis de l'art (« l'élément poétique ») dans l'ordre économique, c'est de cette confusion-là très parnassienne dont Mallarmé accuse Villiers. Ce que propose Mallarmé est de sortir de l'ordre où l'art prévaut à force de symbole, mais c'est le symbole qui prévaut et l'art en est un moyen. C'est à partir de là que Mallarmé se distingue des parnassiens et qu'on rentre dans le mouvement symboliste. Mallarmé Si l'on voit ici des allusions à la proposition du « double état de la parole », c'est précisément pour réviser la proposition de Villiers, à savoir, la distinction simplifiée entre un ordre économique à condamner et un ordre esthétique à sacraliser. Ci-dessous la comparaison avec le passage d'*Axël* de Villiers, cité par Mallarmé après ses commentaires :

(Quatre partie, Scène III ; une crypte, où s'accroissent les possibilités d'être, étouffées en le sommeil d'un trésor, monnaie, bijoux ; et la rencontre, entre le pensif jeune homme, au sortir des discussions humaines abstruses à lui simples, hanté de vivre, et une évadée funeste du froid d'un cloître, Sara.)

AXËL, d'une voix étrange, très calme et la regardant.

Sara ! je te remercie de t'avoir vue. (L'attirant entre ses bras.) Je suis heureux, ô ma liliée épousée ! Ma maîtresse ! Ma vierge ! Ma vie ! Je suis heureux que nous soyons ici, ensemble, pleins de jeunesse et d'espérance, pénétrés d'un sentiment vraiment immortel, seuls, dominateurs inconnus, et tout rayonnants de cet or mystérieux, perdus, au fond de ce manoir, pendant cette effrayante nuit,

de Mallarmé de son contexte textuel, qui est non sur le style littéraire même de Villiers, mais plutôt sur son histoire biographique. En effet, le passage qui se trouve juste avant le passage parle de sa ferveur religieuse, qui est selon Mallarmé, souvent contradictoire chez Villiers (« Antagonisme net aux mois d'agonie ; récurrences ») et se différencie par rapport au « catéchisme du bas âge ». Il semble bien plus logique de passer de la mise en doute sur sa croyance religieuse à son ignorance sur une semblable croyance en l'or, que de faire une accusation soudaine de la confusion de temporalité dans les écrits de Villiers.

Quant à Thomas Conrad, il comprend ici l'« alliage historique » comme la monnaie : pour lui, l'accusation de Mallarmé doit consister à ne pas savoir distinguer la monnaie-« alliage historique », qui est pour lui de l'ordre bourgeois, de l'or-« élément poétique ». Mais le jugement de Thomas Conrad semble être un contre-sens, car il se base sur l'idée que « Mallarmé reproche à Villiers de confondre les valeurs mondaines et les valeurs artistiques ». Dans ce cas-là, comment expliquer la déclaration de Mallarmé, qui suit de près ce passage, lorsqu'il annonce que Villiers « proscrire les monnaies » et ne « discerne » que l'or poétique ? Villiers distingue parfaitement la valeur artistique et la valeur mondaine de l'argent, voire trop pour Mallarmé, car il n'arrive pas à retrouver les liens intimes qui relient les deux domaines, l'économie et l'esthétique.

Sur le plan politique, le paradoxe apparaît de nouveau. Le syntagme, « sa noblesse, en effet armoriée » doit être nécessairement comprise dans la même logique que la clause précédente, dont la structure reste parallèle. Donc si l'on suit l'idée de Conrad, le titre de noblesse de Villiers doit être lui-aussi associé à l'état « brut ou immédiat », tout comme l'« alliage historique », à l'opposition d'une noblesse intellectuelle (« avoir des pensées à soi seul »). Mallarmé condamnerait Villiers pour sa confusion entre la noblesse intellectuelle et la noblesse du titre. Mais cette supposition est absurde, car comme le montre Mallarmé par les plaisanteries sur son propre titre de noblesse, Villiers a fait ses choix clairement : il rejette la noblesse du nom en voulant vendre facilement son titre et s'attache constamment à une « aristocratie » intellectuelle.

SARA

Là-bas, tout nous appelle, Axël, mon unique maître, mon amour ! La jeunesse, la liberté ! le vertige de notre puissance ! Et qui sait, de grandes causes à défendre... tous les rêves à réaliser !

.....

.....

AXËL, grave et impénétrable.

À quoi bon les réaliser ? ... Ils sont si beaux ! SARA, surprise un peu, se retourne vers lui en le regardant.

Mon bien-aimé, que veux-tu dire ?

.....

AXËL, froid, souriant et scandant nettement ses paroles.

Vivre ? Non. — Notre existence est remplie, et sa coupe déborde ! Quel sablier comptera les heures de cette nuit ! L'avenir ?... Sara, crois-en cette parole : nous venons de l'épuiser. Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre ? À quoi bon monnayer, à l'exemple des lâches humains, nos anciens frères, cette drachme d'or à l'effigie du rêve — obole du Styx — qui scintille entre nos mains triomphales!

La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, sinon de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, où s'attarde notre mélancolie ? Le Terre, dis-tu ? Qu'a-t-elle donc jamais réalisé, cette goutte de fange glacée, dont l'Heure ne sait que mentir au milieu du ciel ? C'est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'Illusion ! Reconnais-le, Sara : nous avons détruit dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie — et c'est bien en Réalité que nous sommes devenus nos âmes ! Accepter, désormais de vivre ne serait plus qu'un sacrilège envers nous-mêmes. Vivre ? Les serviteurs feront cela pour nous.⁷⁷²

Ce que Mallarmé reproche à Villiers est *de rechercher l'or poétique* (« l'élément poétique exact ») dans un or réel, dans « l'alliage historique » : aucune dénaturation n'est tolérée. Le « métaphysicien » ne voit que la « nature » dans le physique, comme ce qui indique leur étymologie grecque, *phusès*. La position de Villiers consiste en une opposition totale entre l'or réel et l'or poétique, au point de critiquer par la suite que *l'or poétique n'existe aucunement dans le monde matérialiste*. L'or poétique, qui a comme gage l'obole du « Styx », présuppose une mort de la « vie » matérielle et réelle pour nourrir « l'effigie du rêve ». Échanger l'« or poétique » contre l'or réel est selon lui un « sacrilège », car « la qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. » Il refuse de descendre dans la « Terre », rejette « les réalités » et s'adonne à « rêve[r] » plus qu'à « vivre ». L'or réel qui prend toutes les valeurs bourgeoises est à contre-

⁷⁷²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 98-99.

pieds de l'or poétique, car ce mode de vie capitaliste, qui s'impose subitement dans le XIX^e siècle, « étouff[e] » toutes « les possibilités d'être ».

La « pauvreté » de Villiers lui permet effectivement d'être un héros « solitaire », indépendant du système capitaliste, mais pas un héros comme ce que veut Mallarmé, un héros « de race ». Il tourne le dos contre ses compatriotes, et refuse la dénaturation de ses rêves héroïques et esthétiques. À la différence de Mallarmé, Villiers renonce à remettre en cause « le talon pécuniaire » même et à voir la « Fiction » économique derrière, car en abandonnant le réel, il devient aveugle contre tous les désirs sociaux et économiques (« lui, le contempteur, aveuglé contre le réel ! ») et ignore par conséquent que l'« alliage historique » de l'or réel, est au final, chargé également d'un « rêve », collectif et populaire (donc « de race »), qui gît dans sa confiance légitime ou irrationnelle sur la « monnaie ».

Villiers bannit les « monnaies », et « ne discerna » que de l'or poétique⁷⁷³. Cet or poétique constitue en effet, comme le confirme Mallarmé, « le trésor, le vrai, ineffable et mythique ». En cas d'absence, l'« effulgence » fictive de la monnaie devient « consolatrice » pour Villiers⁷⁷⁴. Le « trésor » véridique n'est spéculé que dans un ordre esthétique et mental (« aux spéculations interdit si ce n'est pensives ») pour lui. Autrement dit, Mallarmé reproche à Villiers d'ignorer que le rêve commun (les « spéculations ») est incarné à la fois dans la « Fiction » littéraire et dans la spéculation économique. Tout ce qui est lié à l'économie, aux yeux de Villiers, se contraint, dans un ordre figé et calculateur, où la croyance et l'espoir manquent.

Pendant que Villiers « proscrivit les monnaies », Mallarmé reconnaît que la bassesse des « monnaies » dans son état « brut ou immédiat » est juste un résultat d'un rêve « trafiqu[é] ». En remplaçant le verbe « voler » du premier jet par « mentir » (« mais encore des pièces bonnes à trafiquer et voler »)⁷⁷⁵, le poète démasque clairement que dans le mécanisme de monnaie, un rêve collectif pourrait être transformé en mensonge. L'« économie » et l'« esthétique » se rejoignent : « l'idée de fiction comme processus essentiel de l'esprit » se retrouve non seulement dans « son instrument privilégié, le langage », mais aussi dans l'émission de la monnaie, puisque l'esprit de « Fiction » y trône aussi⁷⁷⁶.

Imbibés tous les deux dans un rêve promis, l'or poétique et la « Finance » ont tous les deux l'« aile égale » qui s'apporte au-delà de sa valeur du « talon pécuniaire », car la spéculation est

⁷⁷³*Ibid.*, p. 39.

⁷⁷⁴*Ibid.*

⁷⁷⁵*Ibid.*, p. 1591.

⁷⁷⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 509.

pour Mallarmé inhérente au mécanisme de représentation. Autrement dit, en rejetant le réel, Villiers creuse un fossé profond entre le monde social et le monde spirituel, alors que pour Mallarmé les deux *ont comme ressource commune un rêve humain*, car c'est le « domaine de fiction » qui fait transposer l'« Industrie » à la « Finance », tout comme la « Musique » aux « Lettres »⁷⁷⁷.

Le rejet de cette *vision parnassienne* signale un grand changement dans les pensées de Mallarmé. Il assume un éloignement clair vis-à-vis de « l'art pour l'art », et propose des réflexions propres à lui, inscrites dans un système entier, touchant des domaines sociaux économiques tout comme esthétiques. Au lieu de la position parnassienne du monde économique contre l'art, Mallarmé propose une vision où toute activité humaine compose une représentation potentielle de tous les rêves et désirs. Et ces derniers deviennent à la fois le représenté et le gage des symboles.

Telle est la raison pour laquelle Mallarmé déclare : – « comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique ». Cette bifurcation est – le point de départ du « besoin » : l'aspect « esthétique » ou l'« économie politique » n'est qu'une représentation d'un « besoin » profond.

Alors que la « Fiction » s'intègre déjà dans la transaction commerciale et dans l'« effigie » de la monnaie même, sa fonction est davantage importante dans la « Finance » et se présente sous la forme du « crédit ». La « Finance » apparaît comme un système complexe nait naturellement dans la rue. La bourse américaine (American Stock Exchange), par exemple, est née sur le bord du trottoir, en marché hors-cote :

En ce qui la concerne, en effet, les courtiers se rencontraient à la lettre dans la rue pour acheter et pour vendre des titres, en faisant des signes avec la main à leurs employés qui se penchaient aux fenêtres, pour enregistrer les transactions ; c'est seulement au cours du XX^e siècle qu'elle s'est installée sous un toit.⁷⁷⁸

La « Finance » désigne en premier lieu la branche de l'économie portant sur les investissements de l'épargne des acteurs économiques⁷⁷⁹. La définition de Mallarmé sur la

⁷⁷⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 76.

⁷⁷⁸SAMUELSON Paul Anthony, *L'Économique: introduction à l'analyse économique*, traduit par Gaël Fain, Paris, France, Librairie Armand Colin, 1972., p. 117.

⁷⁷⁹MANKIW Nicholas Gregory *et al.*, *Principes de l'économie*, Bruxelles, Belgique, De Boeck, 2013., p. 708, « Système financier : l'ensemble des institutions économiques qui permettent la rencontre entre l'épargne d'un individu et le besoin de financement de l'investissement d'un autre individu » et p. 738, « Finance : la branche de l'économie qui étudie comment les individus prennent leurs décisions relatives à l'allocation des ressources au cours du temps et à la gestion du risque. »

« Finance » correspond précisément à ce processus même. La « Finance » est née comme une analyse synthétique de tout développement spontané des activités commerciales, pour analyser les choix individuels et sporadiques sous une vision globale, à travers les statistiques sous forme de symboles, afin de mieux comprendre les décisions de différents groupes sociaux et prévoir le mécanisme des choix collectifs. Pour Mallarmé, le travail de la « Finance » est comparable à la « magie » des alchimistes et au « rêve » littéraire qu'il chérit via la notion de « crédit ». L'alchimiste doit avoir une vision globale afin de mieux identifier la « Fiction » nécessaire à la « foule » :

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie. Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris !

Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte.⁷⁸⁰

Dans ce passage, Mallarmé joue fortement sur la métaphore classique entre les « Lettres » et l'« alchimie ». Ce dernier correspond à un procédé chimique qui transforme une pierre quelconque en de l'or, ajoutant donc une valeur supérieure à un objet sans valeur en changeant sa matière et son apparence. Ce phénomène est purement artificiel : l'homme prend la pierre, la fond et la transforme sans y mettre une quelconque substance d'or. De ce fait, il crée une « effigie » de l'or en fonction de l'« Idée », qui est visuelle et mentale qu'on s'en fait. Ainsi, l'« alchimie » recouvre ici à la fois l'activité financière et artistique, étant donné que la production des mots et de l'or suit le même processus.

De l'embrasement dans les fourneaux aux cendres, l'« alchimie » dévoile la transformation des « pierreries », qui représente une « Idée » ou une spéculation financière, en une « pierre nulle », qui se présente sous forme de résidu-symbole. Après leur naissance, les symboles se détériorent et se déforment lors de leur constante circulation, dégradés par la « simple intelligence » de la « foule ». La généralisation et la vulgarisation des symboles usent la

⁷⁸⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 250.

monnaie comme le mot : l'« authenticité » des symboles est manipulée (« manipulations ») ; le dévoiement de leur sens/valeur initiale devient nuisible à l'homme (« poisons ») ; les symboles perdent leur passion ancienne lors de la création (« refroidis ») ; la monnaie perd sa splendeur initiale et le mot devient normatif et figé.

L'« alchimie » ne rend pas la transformation en or durable. Souvent cette science est vue comme tronquée et mensongère car ce qu'on prend pour de l'or ne l'est pas intrinsèquement. Bien plus, le temps peut redonner à la pierre sa valeur d'antan, en détériorant sa couleur dorée. En d'autres termes, le symbole peut avoir une valeur mensongère, car il n'est pas l'« Idée » même, mais seulement sa représentation. Et il peut être également vulgarisé par l'emploi commun que la « foule » en fait. Il appelle donc la confiance de chacun dans sa finalité.

C'est ce que remarque Mallarmé : l'« alchimie » pourrait transformer cette « pierre nulle » de nouveau en « pierre philosophale », grâce à quoi ? À la volonté de « rêve[r] l'or ». La « Fiction » qui fonde le pouvoir même du symbole devient dans le domaine de la « Finance », le « futur crédit ». En annonçant le « crédit » comme *unique garantie des symboles*, on passe désormais d'une croyance en un pouvoir absolu et institutionnel à un « crédit » hypothétique et humain, en laissant également un espace imaginaire qui accorde aux symboles la variété de sens plus riches.

Une promesse sous forme de « crédit » est nécessaire dans la « Finance » malgré le fait qu'elle incarne une « Fiction » sur l'avenir. Bien que le « crédit » reste hypothétique, il conditionne la plupart des investissements et consiste en un élément essentiel de crédibilité pour un projet et son avenir. Il permet de toucher une partie du profit promis dans l'avenir dans le présent, et par cet acte, il *convertit une promesse en symboles qui financent le présent*.

Deux résultats s'ensuivent après l'investissement : soit la promesse est tenue et un surplus est gagné pour faire accroître le « capital » de départ, soit la promesse est perdue, le « capital » est réduit à « l'humilité de monnaie », qui reste avant tout dans sa fonction de l'état « but ou immédiat » : la fonction du symbole devient un échange horizontal qui favorise sa circulation, et sa valeur correspond à sa valeur nominale et ne change guère. Dans le cas où l'on réussit à créer du profit, le « capital », qui devient un investissement dans l'avenir, correspond à l'état « essentiel » : cet enrichissement dans l'avenir crée un « crédit », qui change au fond la valeur du « capital ». Tout comme la « Fiction » dans la création artistique apporte un enrichissement spirituel, le « crédit » devient effectivement une pierre « philosophale », qui apporte un accroissement de la fortune. La croyance que l'on met dans l'avenir est convertie par ce « crédit » qui dans l'économie se traduit par une crise (symbolisée par l'adjectif « bearish » en

anglais) quand l'avenir semble sombre, ou par une période prospérité (« Bullish ») prompte à l'augmentation de valeur.

Le même processus est reproduit dans l'usage des mots pour Mallarmé dans le « double état de la parole ». Le vers, « art consacré aux fictions », va transformer « plusieurs vocables codifiés en « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire »⁷⁸¹. L'investissement dans la « Fiction » libère les mots de leurs anciens liens figés entre un signifiant et un signifié. La « Fiction » investie crée un sens imaginaire, qui s'écarte du sens propre, et qui laisse une interprétation libre et personnelle. Lorsque la magie de la « Fiction » échoue, l'échange des mots subit également une dévalorisation en accordant un sens simplifié et superficiel. La chute de l'« Idéal » littéraire fait perdre tout son charme et la « foule », qui oublie la « Fiction » derrière, perd leur guide et s'adonne dans un vain verbiage répétitif et sans direction.

L'analogie du gain et de la perte de l'investissement entre la monnaie et l'art représentatif est déjà révélée dans la « Déclaration Foraine » : « un sou » peut être investi en échange d'un spectacle, dont la compréhension va au-delà de la simple représentation apparente et scénique ; inversement, l'investissement pourrait également être nul, dans la mesure où le spectacle ne provoque aucune spéculation des spectateurs, le « sou » est rendu comme « monnaie » dans le remboursement, annulant ainsi l'échange.

L'investissement dans la « Fiction » n'est nullement sûr. Comme le dit Maurice Blanchot, toute création est risquée : en risquant le langage, on risque ce qu'on est actuellement, et par conséquent l'être, car tout changement est conditionné par une négation⁷⁸². Mallarmé est bien conscient que « le coup de dés » prend évidemment le risque inévitable de perdre le jeu, mais sans ce geste, rien ne changera et tout restera dans une molle immuabilité : la circulation des symboles existants continuera, mais rien de nouveau pourrait être créé. Au fond, la « Fiction » et le « crédit » sont *intrinsèques à toute invention*, car ils aident à construire la croyance d'un futur original.

Ainsi, le poète dénonce la subsistance de la « Fiction » dans la « Finance » tout comme dans l'art, car elle peint également un « Idéal » – séduisant, qui provoque chez la « foule » un changement mental, en modifiant une conviction par rapport à la construction du présent. Alors que le vers crée le sens symbolique dans les « Lettres », dans la « Finance », le chiffre actuel

⁷⁸¹*Ibid.*, p. 213.

⁷⁸²BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, 1955., p. 320, « Risquer le langage, voilà l'une des formes de ce risque. Risquer l'être, ce mot d'absence que prononce l'œuvre en prononçant le mot commencement, c'est l'autre forme du risque. »

ne signifie pas la valeur exacte du projet/entreprise dans l'avenir. L'investissement vise toujours à une valeur future. C'est pour cela qu'un projet d'investissement est analysé à l'aune du « capital » que l'investisseur amènera dans le futur actualisé à présent, en utilisant un taux d'actualisation. Si Mallarmé ajoute consciemment l'adjectif « futur » devant le « crédit », c'est précisément parce que la « nature » du « crédit » est *un achat de temps* : qui achète un avenir investit dans le présent.

De même, la « Fiction » littéraire vise également à un avenir. Pour Mallarmé, ce n'est pas un hasard que depuis l'Antiquité, on compare systématiquement le poète à un voyant, car le poète doit être prévoyant : il récupère « la réminiscence de l'objet nommé » et la retrempe dans une « clairvoyante atmosphère »⁷⁸³. Comme discuté sur le « double état de la parole », la symbolisation est naturellement une résurrection, qui réveille les sens cachés des mots : les usagers oublient au fur et à mesure leurs sens symboliques et les idées initiales, et ne se rappellent que leur sens commun, simplifié dans l'usage. En y injectant une « Fiction » sur l'avenir, les mots s'écartent de leur usage habituel et sont redéfinis grâce à un nouvel agencement, qui engendre un sens à venir et un sens d'avenir. *Le symbole devient le pont qui relie le passé et l'avenir, le mortifié et le vivant, le codifié et la créativité.*

À part la nature prévoyante, une autre fonction de la « Fiction » mallarméenne consiste à provoquer un rêve commun qui réussit à rassembler la « foule ». La « Fiction » n'est pas un rêve solidaire et narcissique de l'auteur, mais un désir profondément collectif, qui existe chez tout homme. Si Mallarmé revendique sans cesse le caractère impersonnel de l'artiste, c'est pour illustrer que le rôle de l'artiste consiste précisément à creuser les possibilités de l'homme dans son ensemble. L'être se définit par son action et sa création passées et futures, et non son être *in se*. Et si la « Fiction » semble irrésistible pour la « foule », c'est précisément parce que dans le rêve offert, un désir ou une volonté inconsciente est réveillée, ravivée, et stimulée par un « Idéal » conscient, peint dans les représentations artistiques, ou bien animée par la prospérité économique, voire cachée dans le « crédit ». La seule différence consiste au fait que l'économie traduise ce désir par le matériel, et l'art par une représentation spirituelle.

⁷⁸³*Ibid.*, p. 678.

4) *Entre l'ordre esthétique et l'ordre politique : le règne par un « Idéal » proposé par l'homme de la « foule »*

Le modèle initié par le « double état de la parole » peut s'appliquer également dans le domaine politique. La théorisation pourrait remonter à l'*Avant-dire au « Traité du verbe »*. L'état « brut ou immédiat », étant le langage de la « foule », se démocratise dans tous « les genres d'écrits contemporains » à part « la littérature »⁷⁸⁴. Étant un langage facile à utiliser pour la « foule », l'« état brut ou immédiat » est le choix du peuple et sous-tend le système de la démocratie. L'état « essentiel », considéré comme le langage du « Poète », cherche à nier la convention hasardeuse entre le signifié et le signifiant et s'efforce d'accorder un sens symbolique qui va au-delà du sens commun. Ce langage, qui est évidemment celui de Mallarmé et celui de René Ghil, est associé au « château d'Usher » et à « des Esseintes », faisant ainsi allusion à la figure d'un aristocrate intellectuel imaginé par Huysmans⁷⁸⁵. L'équation est la suivante :

$$\frac{\text{l'état « brut ou immédiat »}}{\text{l'état « essentiel »}} = \frac{\text{langage de la « foule »}}{\text{langage du « Poète »}} = \frac{\text{démocratie}}{\text{aristocratie}}$$

Revenons dans « La Déclaration foraine », où tout le monde se piétine pour échanger de la monnaie contre l'expérience du spectacle. À côté de la valeur économique, une pareille analogie entre l'état « essentiel » et l'état « brut ou immédiat » se révèle dans l'opposition entre l'« aristocratie » (« un des élus ») et la « démocratie » (« des souliers nombreux ») : les « élus » se chargent de guider la « foule » avec une représentation artistique qui illustre un « Idéal », pendant que la « foule », charmée par l'« Idéal », le vulgarise et le diffuse⁷⁸⁶.

À la fin du spectacle, la « foule » pousse des interjections « assourdissant[es] », mais non-significative comme « des ra et des fla », et l'« élu » reste dans un silence absolu et supérieur : totalement enseveli par la scène, il se pétrifie dans un « pitre coi devant une halte du public »⁷⁸⁷. En effet, pour Mallarmé, l'état silencieux reste l'état de correspondance par excellence car il garde la fantasmagorie mentale avant qu'elle ne se réduise aux mots. Même si l'« élu » se distingue de peu de la « foule » (l'« élu » n'est qu'un « rat éduqué »), il reste supérieur sous la figure de « ce mendiant sur l'athlétique vigueur », car il parvient au final à mendier une fortune

⁷⁸⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 678.

⁷⁸⁵*Ibid.*, p. 677.

⁷⁸⁶*Ibid.*, p. 94.

⁷⁸⁷*Ibid.*, p. 95.

bien plus importante que la « foule » : il décerne dans « l'engouement populaire », une compréhension approfondie qui « fai[t] défaut »⁷⁸⁸. Le « rat éduqué » est à « ras » de terre, mais le « ras » dépasse quand même l'horizon. Comme le signifie étymologiquement le « ras », il est au fond une « tête » réfléchie, un « chef » qui a son propre « chapeau »⁷⁸⁹.

Plus précisément, la « foule » échange au final la monnaie contre « des ra et des fla assourdissant » qui sont eux-mêmes des symboles de premier degré : des cris poussés instinctivement sans réflexion. Ils ne peuvent pas se charger de sens symbolique (« lieu sans rêve »). L'« élu » seul réalise la symbolisation, traduisant les idées en mots, car il ne voit pas en mots, mais en « couleurs », en « signal » ; et cette contemplation se réalise « de loin », c'est-à-dire qu'il n'est pas dans un ici-bas, mais dans un au-delà. De cette manière, la supériorité de l'« élu » est visiblement montrée : il est « debout », coiffé de haut-de-forme, pendant que la foule (« cent têtes ») est « à hauteur du genou » et attend « sur une table » comme des mendiants faméliques attendant l'« aumône »⁷⁹⁰. La différence entre l'« aristocratie » et la « démocratie » mallarméenne est encore spatialement illustrée.

Le duo « aristocratie »/« démocratie » est évoqué déjà dans « Hérésies artistiques » : « l'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate »⁷⁹¹. Cette déclaration peut être interprétée comme une opposition complète entre la « foule »/« Poète » et la « démocratie »/« aristocratie ». Dans « La Cour », cette dichotomie évolue et les deux états sont repris et sont déclarés explicitement indispensables et interdépendants : « ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut ». L'analogie entre l'ordre économique et l'ordre politique est soulignée dans « La Cour ». Le petit passage concernant la « démocratie »/« aristocratie » se situe juste avant la célèbre déclaration sur la « face » et le « pile » de la monnaie. De cette manière, la « démocratie » et l'« aristocratie » est reliée clairement au « double état de la parole », qui est appliqué dans le domaine politique tout comme dans le domaine économique.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *RAS : Étymologie de RAS*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/ras>, consulté le 2 septembre 2020. Le terme « ras » a plusieurs étymologies, y compris a) 1534 chapeau raz « chapeau dont le poil est court » ; et b) de l'amharique ራስ ras « tête, chef ».

⁷⁹⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p.95, « Ou, très prosaïquement, peut-être le rat éduqué à moins que, lui-même, ce mendiant sur l'athlétique vigueur de ses muscles comptât, pour décider l'engouement populaire, faisait défaut, à l'instant précis, comme cela résulte souvent de la mise en demeure de l'homme par les circonstances générales. »

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 362.

Aristocratie, il faut reprendre ce terme — moi d'abord, qui, plutôt, le veux éclairer — en face de l'autre vagi de démocratie : réciprocité d'états indispensable au conflit, national, par quoi quelque chose tient debout, ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut.

La pièce de monnaie, exhumée aux arènes, présente, face, une figure sereine et, pile, le chiffre brutal universel.⁷⁹²

Est-ce que Mallarmé a une prédilection entre les deux états de paroles ? En tant que poète, son inclination va pour un langage poétique plus créatif et imaginatif, mais un état n'est pas en opposition à l'autre ; ils coexistent – ce qui ne va pas dans le sens de ses attaques contre « l'Art pour tous » dans sa jeunesse. Les deux états, incarnés dans la « pile »/« face » de la monnaie, sont des faces alternatives d'une même représentation ; ils sont inhérents à tous systèmes de représentation, et leur relation de l'un à l'autre les rendent interdépendants.

Autrement je soupçonne le mystérieux ordre poussant la gratuite cohue aux faux-semblants, de prétendre, par obstruction, empêcher, en cas qu'il s'avance, l'Élu, quiconque veut. Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplissent pour que surgisse il se présentât, librement, sans encombre, vît et sût : témoignant du chef-d'œuvre, en raison d'une dignité, comme preuve. La constatation ne s'en déférerait à la foule. Il prévient, résume. Un temple même bâti par quartier en la ville, pour immense, ne contiendra la totalité populaire. À quelque loi importe qu'un, représentatif, puisse arriver le plus humble, invité, comme en pèlerinage, du fond d'un destin soucieux. Le dernier, moralement tous : ce point, assez — pour que la justice, se plaisant, exulte, avec leur sur le bel objet visité qui y concorde. J'entends — d'où cette volonté ! — de ce qu'il faut que ce soit — pourquoi à lui mieux qu'à cet autre ! — lequel, en l'occurrence, serait lui. Tous les deux et beaucoup aussi, je réclame. L'élection, vous la prônez, le vote aux doigts, assimilée au travail de l'usine ; attendu que vous craignez particulièrement, je le sais, une ingérence de mystère, ou le ciel, dans tel choix.

La Cour, je dirais — mais qui ne voltige, maintenant, autour de l'individu royal le fût-il, authentiquement, par dons spirituels.

Un sot parle de *snoobs*, détournant l'argot étranger ; qualificatif vain, je le préfère à son foncier état de blague. L'avis, en la première de ces VARIATIONS peut-être, SUR UN SUJET, le nôtre, comme frontispice jeté par cul-de-lampe divulgateurs de chapitres principaux, borne, avec de l'arbitraire, au livre, l'action, pour un temps disponible ; mais il n'en est pas moins, de spontanéité et grâce, prêt, auparavant, un éveil à ce qui aimera se hâter d'immédiat. Quelque fidélité excluant ce qu'on appela, ordinairement, le public.

⁷⁹²*Ibid.*, p. 267.

L'initiative me semble au devant de la religion neuve, qui la groupa, sans doute, à cause de son occultisme facile aux extases inscrutables, la Musique : ainsi, ai-je, au cours de cette note, ordonné comme image ou accompagnement évocatoires, le hantant fonds humain sis aux gradins.⁷⁹³

Similaire aux temples saint-simoniens (sans toutefois rejoindre le progressisme), la « Cour » mallarméenne, qui s'inspire de l'ancien modèle religieux, efface son sujet divin et le remplace par « le nôtre », humain. L'« aristocratie » et la « démocratie » mallarméenne sont toutes les deux aux services de la représentation de ce « SUJET » impersonnel : la « démocratie » tente de saisir tous les aspects variables représentés dans les anecdotes de la « foule », pendant que l'« aristocratie » y insinue un souhait, qui donne un « Idéal » vers lequel la « foule » peut évoluer. Le « SUJET », idéal que le « Poète » cherche, reste peut-être inexistant, mais on pourrait toujours imaginer son contour, qui s'efface et qui se transforme, devenant enfin visible sous formes de « VARIATIONS ».

La définition de l'« aristocratie » évolue, ce qui est souligné maintenant sur l'« Élu » est son accessibilité : il vient clairement du peuple et pourrait être « toi ou moi ». Autrement dit, tout le monde est susceptible de devenir « librement, sans encombre » membre de l'« aristocratie » intellectuelle. Le rôle de l'« Élu » comporte une superposition avec la « foule », car lui, « vît et sût » : il doit vivre comme la « foule » et comprendre mieux la « foule » qu'elle-même. L'« Élu » représente la « foule » et la révolutionne. Les défauts de la sélection élitiste du Salon officiel, qui refusent les œuvres des impressionnistes en imposant un cadre normatif et académique, sont ici éludés et réparés. La scission entre l'élite et la « foule » est remplacée par une interaction constante entre la « foule » et le « Poète » : le « Poète » doit se ressourcer dans la « foule », pendant que la « foule » choisit également sa « Fiction ». La ferveur de la « foule » confirme en réalité la validité de la « Fiction », qui est un des désirs profonds et inconscients que la « foule » ignore chez elle jusque-là.

Le « chef-d'œuvre » de l'« Élu », inventif et convaincant, consiste en un projet non seulement esthétique, mais aussi social car il ambitionne de promouvoir des « changements sociaux ». L'artiste n'est plus « aristocrate » que dans le domaine esthétique : l'« Idéal » qu'il propose peut désormais avoir une vraie vocation politique. En resituant le sujet politique dans une représentation artistique, la définition de l'« aristocratie » mallarméenne comporte une

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 325-326.

« Fiction », qui est composée d'une séduction et d'une adoration. De cette manière, elle est reliée davantage au « Mystère », tout comme celui que Mallarmé découvre dans la religion.

Sa fonction est clairement définie : il est représentatif (comme un « temple »), prévoyant (« Il prévient ») et synthétique (car il « résume »). Ainsi, le rôle de la « Cour » mallarméenne, qui est le lieu politique, social et historique se superpose au « temple ». Tout comme le « temple » qui constitue la représentation terrestre du monde divin, où on dialogue avec le pouvoir absolu, la « Cour » sous le patronage d'une semblable « loi » « représentati[ve] », reçoit également la transcendance (« ingérence de mystère, ou le ciel ») et appelle la « foule » à faire son « pèlerinage », grâce à l'étincellement ésotérique de la « Fiction » politique. La « Fiction » donnée par un « Idéal » politique devient la nouvelle foi, sur laquelle on construit une « religion neuve ». Au lieu d'une politique imposante, Mallarmé fait appel à une politique qui séduit le peuple et qui met en garde le « mystère ».

La gouvernance mallarméenne basée sur l'adoration est à l'opposition du dispositif mécanique de la « démocratie » en vigueur : « L'élection, vous la prônez, le vote aux doigts, assimilée au travail de l'usine »⁷⁹⁴. Le lien entre l'économie et la politique est clairement mis en filigrane. Les votes dans une représentation directe sont comparés au « travail de l'usine », à l'« Industrie » autrement dit. La ressemblance se base sur le caractère spontané de la création de l'« Industrie », qui repose sur des décisions individuelles et qui répond à des demandes locales et immédiates, contrairement à la « Finance », qui tente de comprendre de manière rationnelle et systématique la corrélation entre les éléments économiques à travers les symboles. Les votes dans une « démocratie » récoltent tout justement les volontés initiales des individus, qui sont dispersées et hasardeuses, sans vouloir comprendre les rapports réels entre la lutte des forces politiques et le jeu de théâtre des électeurs. L'analyse des derniers permet pourtant de mieux choisir le plan voulu collectivement pour le pays.

Comme ce que Mallarmé explique dans la « Solitude », la gouvernance parfaite passe par une « admiration » d'un modèle d'« Idéal » suave et séduisant et non par un « travail d'usine » qui est délivré de manière systématique et imposante⁷⁹⁵. L'« Élu » tente de « convoquer le peuple des lecteurs, l'intéresser, le séduire »⁷⁹⁶ avec « charme » et « éloquence ». La persuasion passe par l'« admiration » du peuple, et s'atteste par une sympathie « récipro[que] » entre son inventeur et la « foule ».

⁷⁹⁴*Ibid.*, p. 266.

⁷⁹⁵*Ibid.*, p. 265.

⁷⁹⁶*Ibid.*, p. 18.

En intégrant la « Fiction », l'« aristocratie » mallarméenne repose sa représentation sur une « présomption ». En convainquant la « foule », l'hypothèse de départ est réalisée à l'effort de la « foule », devient pour eux des « vérités ». C'est précisément par cette élévation vers le « vrai » et « supérieur » que l'« Élu » assume le rôle de la direction.

Même si parfois ces « vérités » prêchées vont se « dissiper », et se dégrader en « distraction » et finir « en queue de poisson » par la vulgarisation de la « foule », pour Mallarmé, cette proposition indépendante est tout de même meilleure que l'idée de laisser les « débutant[s] » « se serrer contre eux, férus d'endoctriner » l'un et l'autre, – donc une « démocratie » populiste – car le dernier cas ne conduit qu'à un avilissement collectif. Il est essentiel de « refuse[r] » d'« étaler » ses idées « jusqu'au bout comme un phénomène public », car l'« Idéal » fictif seul promet une élévation latente par sa « magie », qui peut devenir une vraie croyance collective qui guide la vie politique et sociale. Autrement dit, dans cette « Fiction » inventée, s'incarne tout le potentiel de l'homme ainsi que la société créée.

La « foule » attirée par le mécanisme de l'« aristocratie » est comparée par Mallarmé aux « snobs », au sens étymologique du terme. Deux étymologies existent pour le terme « snob ». Le premier, le « cordonnier », suppose un ouvrier de base, qui suit la commande de son client sans apporter sa propre création. Si l'on suit cette interprétation, le snobisme illustre métaphoriquement l'état passif et asservi de la « foule ».

Le deuxième, « *sine nobilitate* », l'état de « sans noblesse », correspond peut-être mieux à « son foncier état de blague » dans le fonctionnement du « Cours » mallarméen. Il s'agit d'une « foule » qui n'a pas l'accès et qui refuse toute élévation vers la noblesse. Le snobisme de la « foule » (la « foule » sans noblesse) est ainsi nécessaire et attendu, afin de se distinguer du rêve aristocratique de Mallarmé. Le poète prend conscience que le but n'est plus que tout le monde atteigne à la noblesse, mais que la « foule » puisse évoluer à travers le modèle idéal proposé par l'« Élu ». L'essentiel est d'avoir une « foule » qui croit fidèlement à une « Idée » noble, et vit son épanouissement tout comme son flétrissement. La « foule » qui est au départ apathique et amorphe ressent grâce à la « Fiction » une passion réveillée, piétine vers la « Cour » où s'illustre l'« Idéal » et vit l'enthousiasme comme une « fête » collective. Le modèle défini est une des hypothèses possibles des « VARIATIONS » « SUR LE SUJET », car elles composent une représentation possible de l'avenir de la « foule ».

Dans l'interprétation du deuxième sens étymologique, l'état de « *sine nobilitate* » perd tout son sens ironique et d'idolâtrie. Au lieu de condamner la vulgarisation de la « foule », ce qui importe pour Mallarmé est une élévation continue qui redresse la « foule » via toute réforme

sociale et esthétique. L'« aristocratie » mallarméenne n'accuse pas la « démocratie » (« La constatation ne s'en déférerait à la foule »). La « démocratie », qui traduit dispersément la « cohue » tirillée par différents désirs n'est qu'une étape primitive. Une « Fiction » est toujours nécessaire pour mieux guider la « foule » dans leur tâtonnement. Le développement du « double état de la parole » répond également au développement du bicamérisme dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Le bicamérisme prend un poids considérable dans la Troisième République. Il a été établi afin de récompenser les défauts d'un « suffrage universel », notamment le populisme. Selon les lois constitutionnelles de 1875, le président est élu à la majorité par les deux chambres réunies à l'Assemblée Nationale, à savoir le Sénat et la Chambre des députés. Le Sénat est élu par un suffrage indirect, et dirigé par des aristocrates pendant que la Chambre des députés est issue d'un suffrage universel direct, et représente donc davantage l'intérêt de la « foule ». La relation entre le « Sénat » et la « Chambre des députés » est complémentaire et représente un contre-pouvoir possible pour l'un comme pour l'autre. Le duo illustre une mise en application de l'oscillation de l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel » dans le domaine politique : l'interaction nécessaire de la « démocratie » et l'« aristocratie » mallarméenne aide ainsi à réparer les défauts du populisme tout en gardant la possibilité de restaurer la communication constante entre les élites intellectuelles et la « foule ».

Ce que dénonce Mallarmé avec la « Fiction », est que cette illusion politique existe dans tous les systèmes politiques, quel que soit le régime. Dans la théocratie, la « Fiction » est l'ordre divin, pendant que dans la monarchie, elle est représentée par la figure du « roi ». Malgré l'effritement de l'Ancien Régime, la « démocratie » de son époque est toujours régie par une idolâtrie à une autorité personnelle : l'« Idole » choisi dans le Second Empire était Napoléon III, élu grâce au nom de Napoléon.

Et si Mallarmé revendique une fonction mystique et artistique de la « Fiction », c'est précisément parce qu'il cherche une « Fiction » plus désintéressée, qui allume le chemin du pèlerinage pour diriger la foule vers ce qui est « authentique », ce qui est une découverte de « dons spirituels » chez l'homme même. Avec l'application forcée du bicamérisme, le pouvoir du président de la République reste bien plus limité par rapport au « pince président » Napoléon III. Les « dons spirituels » donnent ainsi un modèle non despotique ou dogmatique, et tolèrent des « VARIATIONS » (« quine voltige, maintenant, autour de l'individu royal ») sur le modèle humain. L'« Idéal » proposé repose sur des hypothèses humaines, et laisse une rêverie variable

« SUR UN SUJET, le nôtre ». Le modèle politique de Mallarmé représente ainsi l'évolution d'une identité impersonnelle et universelle.

Après l'édification du nouvel « Idéal », une nouvelle concrétisation aura lieu ensuite. Tout comme le « frontispice » se développe en « chapitres principaux » et divulgue ensuite le « livre », l'« Idéal » voté, qui consiste à un « avis » politique symbolisé, se traduit en de multiples « action[s] ». Ces actions, incarnées dans les activités sociales et politiques construisent enfin la société et deviennent une réalité concrète.

Les « Élus » doivent être à la fois politiciens et artistes, car une partie du travail de politicien est d'ensorceler la « foule » et de la rendre fidèle. L'avis qui dirige la « Cour » ésotérique pourrait venir du « livre », qui relie ainsi la « Fiction » littéraire et l'« Idéal » politique en proposant le rêve collectif avec un charme lyrique. Ce dernier risque d'être trempé dans une « Fiction » qui peut être fautive ou « arbitraire », mais la fausseté de l'hypothèse est un risque inéluctable auquel l'être doit recourir dans toute évolution remarquable. Au fond, la garantie de la « Fiction » provient du *consensus entre la « foule » et l'« Élu »* : à côté de ses rêveries, l'« Élu » n'« accueille pas moins » les avis venant de la « foule » avec une « spontanéité et grâce », car ces avis gardent « quelque fidélité » à la volonté initiale et intuitive du « public ». En d'autres termes, *la correspondance de la rêverie de l'« Élu » et du désir profond de la « foule » est la garantie même de toute politique conciliante et non autoritaire.*

Les réflexions politiques de Mallarmé sont fortement inspirées de ses lectures de *L'Union des trois aristocraties* de Hugues Rebell et *l'Aristocratie intellectuelle* de Henry Bérenger. L'influence des deux livres est soulignée par le poète, dans sa note « La Cours », lorsqu'elle est publiée dans la *Revue Blanche*⁷⁹⁷. L'« aristocratie » de Hugues Rebell consiste à « réunir dans une même alliance la noblesse du nom, celle de l'argent et celle de la pensée »⁷⁹⁸. Il pense que la richesse en soi-même n'est pas un péché, mais c'est son emploi actuel qui la rend « méconnaissable d'avilissement »⁷⁹⁹. Au lieu de poursuivre sans relâche la richesse comme l'ultime objectif, l'« Industrie » ou la « Finance » doit avoir une bonne finalité selon lui et servir l'« humanité »⁸⁰⁰. Il s'efforce de restituer des « véritables destinées de l'or », qui constitue à « être actif et prodigue pour créer »⁸⁰¹. Autrement dit, la richesse est là pour mieux

⁷⁹⁷MALLARMÉ Stéphane, « Variations sur un sujet », *La Revue blanche*, vol. 8, , mars 1895., p. 215. « À consulter, documents, cette très forte étude L'Union des Trois Aristocraties d'Hugues Rebell et un bel exposé de M. « Henry Bérenger », *L'Aristocratie intellectuelle* ; or je crains d'avoir déplacé la question. »

⁷⁹⁸REBELL Hughes, *L'Union des trois aristocraties*, Bibliothèque artistique et Littéraire., Paris, s.n., 1894., p. 15.

⁷⁹⁹*Ibid.*, p. 28.

⁸⁰⁰*Ibid.*, p. 19.

⁸⁰¹*Ibid.*, p. 28.

servir l'intérêt commun de l'humanité et pour promouvoir la création. La croissance de la richesse matérielle signifie une création constante d'un meilleur monde pour l'humanité.

C'est dans cette mesure où l'on peut comprendre comment la noblesse de la pensée rejoint la noblesse de l'argent, dans le sens où la première est nécessaire en tant que guide spirituel pour mieux cadrer la dernière : « un idéal nouveau qui règle notre conduite, domine notre pensée et entraînent tout un peuple »⁸⁰². Ainsi, on retrouve la même idée du commandement de l'« aristocratie » mallarméenne : le guide spirituel pourrait être représentée sous la forme « de vastes œuvres », comme celles de « Rousseau », « Hugo » et « Wagner », qui ont la capacité de « réuni[r] dans une même action la multitude des hommes »⁸⁰³. Dans un monde démocratique où « tous veulent donner leurs opinions », Rebell revendique que les aristocrates intellectuels se font entendre afin de ne pas laisser le « journalisme » abaisser « toutes les intelligences »⁸⁰⁴.

Rebell souligne ensuite que ce n'est pas un problème si l'écrivain a « le culte de l'or », car « la fortune reste le meilleur moyen de dominer les hommes », mais l'artiste, en utilisant sa richesse, doit se rappeler qu'elle « est pour lui non un but, mais un instrument »⁸⁰⁵. Au lieu de sacrifier la pensée, il faut « l'imposer »⁸⁰⁶ à la société. Bien que les points de départ du rapprochement entre l'économie et la politique chez Rebell et chez Mallarmé soient totalement différents (car ce dernier découvre leur ressemblance dans le « double état de la parole »), l'idée d'une *redirection de la distribution économique en fonction de l'« Idéal » spirituel les rapproche*.

Chez Mallarmé, toute sorte de représentation, qu'elle soit économique, politique ou esthétique, revient à une volonté profonde de l'être, nommée l'« Idéal », qui guide et dirige le monde spirituel et matériel à travers les symboles. L'« Idéal » ne se limite plus à un domaine précis. L'économie n'est plus et ne doit pas être l'instigateur de l'art et de la société ; l'industrialisation de l'art doit être désormais remplacée par une industrialisation *pour* l'art.

Quant à *L'Aristocratie intellectuelle* de Henry Bérenger, on y trouve une pareille lutte contre l'« aristocratie pécuniaire »⁸⁰⁷, et la tentative de rétablir une véritable « aristocratie » de l'esprit qui est totalement désintéressée : elle « n'admettra d'autre hérédité que celle de l'intelligence,

⁸⁰² *Ibid.*, p. 30.

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 39 et p. 40.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle.*, p. 77.

d'autres privilèges que ceux du génie »⁸⁰⁸. Elle guide la « démocratie » actuelle en s'appuyant sur deux grandes forces, à savoir « l'esprit scientifique et le sentiment religieux ». Le soulignement du « sentiment religieux » rejoint l'obstination mallarméenne sur le « Mystère ». Ce que Bérenger apprécie dans la religion est surtout l'universalité, qui trouve son sens dans l'étymologie même du « catholicisme ». L'« aristocratie » bérengère est une « aristocratie » qui se fond avec la « foule » comme celle de Mallarmé : elle « sort du peuple et qui rentre en lui pour l'ennoblir, non pour l'écraser »⁸⁰⁹.

Pour Bérenger, un fossé abyssal est creusé entre le « suffrage universel » et l'« aristocratie intellectuelle », car il voit dans le premier une « division de l'humanité en oppresseurs et en opprimés » et le deuxième un « consentement » universel grâce au « sentiment religieux »⁸¹⁰. Donc à la différence du « suffrage universel » qui règle seulement les « fonctions du corps social », l'« aristocratie intellectuelle » fonde « son âme ». Ainsi, les « Parlements de penseurs » remplaceront les « Parlements de marchants » et changeront la « ploutocratie » actuelle pour installer une révolution plus naturelle et plus créative.

Héritier du « sentiment religieux » de Henri Bérenger, Mallarmé tente également de relier avant tout les âmes – celles des lecteurs comme celles des auteurs. Le poète tente pourtant d'aller au-delà de l'universalité et dévoile le pouvoir de la « Fiction », qui est le fondement même d'une « idole nouvelle ».

Je ne crois qu'à deux sensations de gloire, presque également chimérique, celle apprise du délire d'un peuple à qui l'on pourrait, par des moyens d'art, façonner une idole nouvelle : l'autre, de se voir, lecteur d'un livre exceptionnellement aimé, soi-même apparaître de fond des pages, où l'on était, à son insu et par une volonté de l'auteur.⁸¹¹

La vision de Mallarmé consiste à réconcilier l'« antinomie radicale » entre l'« aristocratie » et la « démocratie » (ou le « suffrage universel »). Le suffrage universel présenterait, à cause de son caractère égalitaire, une représentation directe et normative, et la séduction naturelle de l'« idole » sublime, créé par une représentation indirecte et organique, permettrait de laisser davantage d'espace au rêve. *Au lieu de choisir entre A et non-A, l'incarnation de la « Fiction » permet de créer un choix de Aa, Ab, Ac, etc. qui étend les possibilités de transformation sociale à l'infini.* Ainsi, au-delà de l'oppression et de l'admiration qui distinguent le « suffrage

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 101. Voir également, p. 79, « Elle [L'aristocratie intellectuelle] sera avant tout une aristocratie ouverte : incessamment renouvelée dans les vives et profondes sources de la démocratie ».

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 262.

⁸¹¹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 782.

universel » et l'« aristocratie intellectuelle », Mallarmé souligne la fonction de la « Fiction », qui génère de l'admiration, et ouvre davantage de directions d'évolution potentielle.

C. La « Fiction » : le changement radical derrière la double fonction des symboles

La fonction de la « Fiction », qui s'incarne dans la « Métaphore », est donc une force déterminante dans la « Transportation » de l'état « brut ou immédiat » à l'état « essentiel ». Elle est le pont entre le sujet pensant et le monde extérieur. À travers la « Fiction », Mallarmé exerce une critique contre les anciennes autorités centrales et imposantes, et tente de les destituer par une hypothèse décentralisée et séduisante. Dans un moment de la crise esthétique, économique et sociale, où la foi perd son appui, l'établissement de la « Fiction » commune est nécessaire pour rassembler la « foule », créer une solidarité et s'avancer vers un « Idéal » collectif. Toutefois, la « Fiction » n'est nullement une sûreté. Les symboles, sous la garantie de la « Fiction » subira des évolutions constantes, qu'elles soient une valorisation, une vulgarisation ou une faillite.

1) L'Être moulé par le symbole ou l'être qui guide le symbole : sous l'impact du chiffre

La « Fiction » est tout d'abord un moyen pour casser la finitude des symboles. Faute de la « Fiction », l'être se sent souvent moulé et limité suite à un usage conventionnel des symboles. La généralisation des symboles favorise surtout l'usage des symboles dans l'« état brut ou immédiat », qui rend les symboles de plus en plus normatifs et mécaniques. Autrement dit, la finitude des symboles exclut au fur et à mesure un être qui respire et qui aspire, qui peut être l'irrationnel et sentimental.

Le lien entre l'« Industrie » et l'état « brut ou immédiat » est davantage illustré suite au développement de la théorie du « double état de la parole », car l'état « brut ou immédiat » ressemble beaucoup aux caractéristiques du symbole chiffré, qui est précis et homogène. La monétisation dans l'économie transforme tout en chiffre. En effet, la monnaie et le chiffre est fondamentalement reliés depuis leur origine étymologique. Les étymologies du terme « nombre », en latin *nummus* comme en grec *νόμισμα*, signifient tous les deux la « pièce de monnaie ». L'épuration rationnelle des symboles est profondément reliée au fait que le monde sous le règne du capitalisme favorise la standardisation et la production de masse.

Comme le montre Walter Benjamin, de nombreuses activités qui pourraient être accomplies dans un cadre autarcique ou artisanal se transforment dans une société industrielle⁸¹². La fabrication des poupées par exemple, n'est plus une activité artisanale ou parentale, qui faisait partie de la vie privée comme dans la société agraire, et de milliers de poupées avec la même frimousse, les mêmes yeux, le même fard se versent sur les pipelines. La scène de la production pourrait être extrêmement choquante pour le peuple du XIX^e siècle, qui voit la transformation de leur vie sous de nombreux aspects.

L'artisan qui travaille dans son atelier est remplacé par les ouvriers qui bûchent machinalement ensemble dans l'usine. Ils composent les anneaux de la chaîne de production, et les tâches à accomplir restent répétitives et coopératives. La division du travail qui agrandit avec l'industrie crée non seulement un travailleur normatif et remplaçable, défini seulement par sa fonction, mais également une *interdépendance entre les acteurs économiques*. Les ouvriers sont tous liés par la production ou la commercialisation et sont devenus des symboles à composer. Leurs profils et fonctions sont de plus en plus codifiés et standardisés, afin de s'accommoder au mieux à la spécialisation du travail. De surcroît, les ouvriers sont agencés dans le seul but de maximiser le profit. Autrement dit, *l'homme est sous la commande des chiffres et non le contraire*.

La même situation se trouve également dans la situation de votes. En adoptant le « suffrage universel », le candidat se transforme en un nom, qui doit ensuite être voté par une majorité, et par conséquent, *chiffrée*. À travers le chiffre, ce n'est plus une approbation d'une proposition précise du candidat qu'on s'intéresse, mais le candidat en tant que symbole, manipulable par la démagogue, ou bien le candidat en tant que force politique pour contrebalancer un autre parti. Le jeu de l'élection change ainsi définitivement. Il peut être plus lié à une réputation, à une image, à un jeu de cinéma. Dès lors, le vote suit une nouvelle règle, qui est parfois à l'encontre d'un « Idéal » raisonnable et lucide pour la société.

En effet, ce qui change radicalement est *une nouvelle loi*, une loi non à la conformité des volontés ou bien-être des hommes, mais à l'ordre des performances, des profils, des chiffres. *La loi des symboles* domine et ordonne, et l'homme sous ce prisme devient le moyen même de production/élection, tout comme les choses créées ne sont rien d'autre que les marchandises. Sous le règne des symboles, l'être devient de plus en plus abstrait et machinal, et le rationalisme et l'utilitarisme appliqués dans la loi des symboles ont leur impact de retour sur l'être, car en rendant l'être un moyen et une machine, ils tuent tous ses rêves et sentiments.

⁸¹²Benjamin, *Baudelaire*, p. 444-447.

Tous ces changements au nom du « progrès » sont pour Mallarmé une « infatuation moderne »⁸¹³. Son critique contre l'industrialisation continue. Par rapport au « gisement » qu'on creuse dans le « gisement au livre », qui peut être ensuite redressé par des « mirages de sa spiritualité », l'« industrie » devient une production massive de la « médiocrité » et de la « vulgarité », un « site entre tous banal »⁸¹⁴. L'obsession de Mallarmé sur la remise en cause de la vulgarisation va aller plus loin, il va accuser de ce progrès industriel comme « fausse Science »⁸¹⁵, car les chiffres égalisateurs rendent tout « banal » et dénaturent la volonté initiale de l'être.

Quand Mallarmé essaie de faire le lien entre l'économie et l'esthétique, c'est souvent à travers un symbole ultime, le nombre : le signe le plus abstrait des « Lettres » et l'indicateur essentiel pour l'économie et le politique. Réduire les « Lettres » à leur forme extrême, le nombre, dévoile la nature même de l'industrialisation de la littérature. Étant le signe dont la signification reste extrêmement bornée et précis, le nombre ne peut se délivrer qu'à la « reddition de comptes simplificatrice »⁸¹⁶. La signification du signe limite sa fonction, et dénature les idées qu'elles tentent de traduire. Le chiffre pousse ainsi les symboles jusqu'à son abstraction extrême.

Le capitalisme de l'art est le processus même de réduire les splendides idées présentées dans l'art à des « intérêts énormes et élémentaires », « ceux du nombre ». En se transformant en nombre, l'art dote de tous les caractères du nombre même. C'est pour cette raison que dans la jeunesse de Mallarmé, il critique violemment la réduction des chiffres qui ramène tout dans une vision quantitative ; après 1885, la réprobation continue sur l'impact de l'abstraction et l'homogénéisation suite à l'intervention des symboles, mais le critique est basé désormais sur une vision plus rationnelle et relativisée.

Un commerce, résumé d'intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre, emploie l'imprimerie, pour la propagande d'opinions, le narré du fait divers et cela devient plausible, dans la Presse, limitée à la publicité, il semble, omettant un art.⁸¹⁷

Le nombre suppose l'homogénéisation de chaque unité comptée, favorise ainsi la reproduction : les livres reprennent les mêmes caractères en passant par l'« imprimerie », deviennent eux-mêmes uniformes avec un prix fixe et sont comptés comme une simple quantité

⁸¹³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 26 et voir également dans les notes les corrections réalisées par Mallarmé.

⁸¹⁴*Ibid.*

⁸¹⁵*Ibid.*

⁸¹⁶*Ibid.*, p. 189.

⁸¹⁷*Ibid.*, p. 221.

dans sa commercialisation. Le chiffre facilite la compréhension pour tout le monde par sa transparence universelle, car son sens reste majoritairement du premier degré, et provoque peu de confusion.

Par l'industrialisation de l'art, les caractéristiques du chiffre atteignent également aux « Lettres » industrialisées, dont une bonne partie se popularise sous la forme de la « Presse », qui se présente comme « le narré du fait divers »⁸¹⁸. Les mots recherchent la « facilité ordinaire » dans la compréhension dont le sens reste au premier degré et « à la portée » de tout le monde⁸¹⁹. Par la « Presse », ce qui promet de cette manière n'est plus l'« Idéal », mais la « propagande d'opinions », dont les opinions restent populaires et souvent manipulées⁸²⁰.

Le côté commercial des chiffres corrompt également les « Lettres » du fait que les dernières se transforment en « publicité », qui exhibe sans aucune gêne son but mercantile, excluant la communication plus profonde avec les sentiments et les désirs intérieurs et inconscients. Ainsi, l'industrialisation des « Lettres » omet « l'art », dont la fonction essentielle est censée d'être un dialogue avec l'âme. Une fois entrées dans le système de représentation chiffré, la nature et la revendication des « Lettres » sont impactées et déformées : elles sont maintenant en rapport avec les « combinaisons mercantiles »⁸²¹.

Une fois transformée en chiffre économique, l'art perd ses propres lois de fonctionnement et suit une autre loi : la reproduction massive, l'offre et la demande, l'inflation et la déflation, l'utilitarisme, etc. Les lois commerciales alternent au fur et à mesure les lois des « Lettres », en rendant les dernières mercantiles et vulgarisées. *L'alternation des lois, qui était apparemment sur les symboles mêmes, exerce un impact en retour sur le dialogue interne entre l'art et l'âme, banalisant et prosaisant ainsi la réflexion de l'être et limite leur portée de l'intelligibilité.* L'art alterné par le capitalisme, attient désormais la mentalité de l'être dans sa collectivité. Désormais, ce n'est plus simplement l'âme et les désirs intérieurs qui dictent les symboles, mais également les symboles qui rendent l'être de plus en plus abstrait et inhumain : l'être devient désormais *homo œconomicus*, dirige par les principes économiques, à savoir être rationnel et maximiseur.

Plus particulièrement, la « reddition de comptes simplificatrice » perd également le voile qui revêtait la langue du mythe et du rêve. « La langue à nu, vulgaire, dardée sur le carrefour »⁸²² que Mallarmé retrouve dans l'état « brut ou immédiat » est comparée par le poète à la

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁸¹⁹ *Ibid.*

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁸²¹ *Ibid.*

⁸²² *Ibid.*, p. 222.

« prostitution » du signe esthétique, car elle se dépouille des « mousselines », « de plumes et de la traîne ou le fard », qui amplifient son charme en y accordant des « incomprises merveilles »⁸²³. Sans le vrai mythe et rêverie, les signes retombent dans les « vénalités de l'atmosphère » qui n'est qu'une aveugle aspiration de la plus grosse quantité⁸²⁴.

C'est ainsi que les « Lettres » vulgarisées, apparues sous l'état « brut ou immédiat », sont constamment comparées au côté « pile » de la monnaie, qui par sa circulation, exerce « une fonction de numéraire facile et représentatif »⁸²⁵. Dans *Vers et prose*, Mallarmé ajoutera : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée. »⁸²⁶ L'état « brut ou immédiat » de la parole est ainsi comparée à l'« Industrie », qui reprend l'aspect même de l'industrialisation.

Pour sortir les influences de la codification des symboles, ce que Mallarmé propose est qu'un usage différent de symboles, à savoir l'état « essentiel ». Dans l'état « brut ou immédiat », tout échange « commercial » est basé sur une équation exacte entre la valeur nominative de la monnaie/mot et son représenté derrière. Tout représentant, en tant que média d'échange, doit être précis comme un chiffre, abstrait et clair, afin que sa valeur soit consentante pour la « foule ». Dans l'état « essentiel », le symbole est évocatoire et allusif, souligne la « qualité » de ses représentés, et vise à faire apparaître davantage de qualités potentielles par l'imagination. La valeur nominative est donc inférieure à ce qu'elle cherche à représenter. Pour faire naître le sens symbolique, les lois des symboles sont cassées, cédant à un réagencement. Au lieu de laisser dicter par les symboles, il s'agit de trouver un nouveau représenté, une nouvelle possibilité de l'être, et une création de la loi des symboles, qui permet d'accorder un nouveau sens aux représentants qui y correspondent bien.

Serait-il quand même possible d'incarner un rêve dans le nombre avec l'état « essentiel » ? Oui, mais de quelle manière ? Au lieu de comprendre le nombre dans son compte exact, on va le réfléchir de manière où « la notion prévaut »⁸²⁷, répond Mallarmé. L'exemple par excellence est « *Mille et Une Nuits* », dont le sens de l'« innombrable[s] » l'emporte sur le dénombrement rigoureux⁸²⁸. Ce que le chiffre « Mille et Une » tente de représenter consiste en lui-même un rêve fantastique, car il prétend être la notion de l'infini.

⁸²³ *Ibid.*, p. 189.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 210.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 222.

De surcroît, l'œuvre elle-même est composée des contes populaires gorgés de la fantaisie, « dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera »⁸²⁹. Tous ces rêves anciens venant d'une population exotique, donnent une vision nouvelle sur la possibilité d'être. Et les contes sont composés des anecdotes, qui est la « fondation du Poème populaire moderne »⁸³⁰. La collection immédiate de toutes ces légendes spontanées et folkloriques prépare cette œuvre réputée, qui atteint finalement à un état « essentiel », grâce à une structure particulière – mise en abyme minutieusement sculptée – et à une tentative d'incarner une « Fiction » et les rêves, qui permet de relever et synthétiser une nature humaine profonde à travers les diverses légendes anecdotiques, en les poussant dans un fantasme exacerbé⁸³¹. L'infinité des rêves communs se redressera d'aplomb par la main sculpteuse des poètes « un immeuble lourd d'étage nombreux », qui illustre verticalement l'« immesurablement » hauteur de la « Poésie »⁸³². Les histoires éparpillées dans des villes différentes se recueillent dans cette tour littéraire, qui arrange ces histoires soigneusement dans de différents étages pour remonter une image de toute une population et d'une époque.

Ainsi, dans « Solitude », la « Poésie », qui crée une spéculation des signes, est comparée à la « Finance », pendant que la « Presse », où tout le rêve est écrasé et anéantit, ne consiste qu'en un « krach »⁸³³. Tous les deux, comparés aux chiffres, donnent deux dispositifs complètement différents. La « Finance » comporte pour Mallarmé un rêve sur la prospérité de l'économie réelle, les gens pourraient courir après les chiffres, y investir davantage pour que ce rêve du futur se traduit par une vraie croissance économique. La croyance de la prospérité conduit à l'investissement continu qui convertit ainsi le rêve en une prospérité réelle. La « Poésie » suit la même logique pour faire enrichir le sens d'un mot. Il accorde au symbole une illusion spécifique, qui fait rêver ses lecteurs, et grâce à leur fantasme commun, vit une « fête » collective à travers un « Idéal » donné. Par les indicateurs financiers du secteur précis, on identifie plus clairement les besoins matériels du peuple, afin de mieux guider le marché. Les « Lettres » et toutes les formes d'art comportent ainsi une utopie nécessaire, à laquelle on n'atteint pas forcément, mais qui sert du moins à orienter la « foule » et donner une direction.

Dans la « Presse », le rêve est complètement perdu, car ce qui importe consiste à exhiber le présent et à transcrire instantanément les « scandales d'ordre privé »⁸³⁴. Les mots qui réduisent

⁸²⁹ *Ibid.*

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ *Ibid.*

⁸³² *Ibid.*

⁸³³ *Ibid.*, p. 258.

⁸³⁴ *Ibid.*

à leurs sens propres et immédiats perdent leurs potentiels. Sans la force du rêve, ils ne conduisent qu'à des « scandales » grossiers et triviaux, et la quotidienneté qui vise à la bassesse ne constitue autre qu'un « krach » total. De même, lors d'un rêve de la « Finance » ou de l'« Idéal » artistique est échoué, la confiance se transforme en une « crise », où la « foule » concourt à retirer leur investissement du départ. La défection annonce l'échec de la « Fiction », qui ne donne plus crédit à la « foule », et donne suite au « krach », qui anéantit la valeur vers un rien.

Le « krach » et la prospérité rendent le chiffre non un état fixe et objectif, mais un état variant, qui est étroitement lié à l'état psychique de la « foule ». De cette manière, on retrouve l'être dans les symboles : les symboles ne sont plus qu'un et le monde esthétique et économique devient une projection de l'être, qui représente ses volontés et ses psychologies les plus profondes et inconscientes.

Cette vision, qui sort l'homme d'*homo œconomicus*, correspond en réalité à la théorie classique de l'économie, avant que la théorie moderne de l'économie le remplace avec le rationalisme (grâce à la montée de l'utilitarisme et la modélisation économique). De Adam Smith à John Stuart Mill, les analyses économiques relient les comportements économiques fortement avec les sensations et les sensibilités. Ainsi, dans *Théorie des sentiments moraux ou essai analytique sur les principes des jugements que portent naturellement les hommes* d'Adam Smith, il va analyser la monnaie et les mots ensemble, tout en les attachant à leur sujet. Mallarmé tente précisément de se libérer de l'étouffement de l'homogénéité et de l'abstraction des symboles et y retrouve l'être. Désormais, les représentations symboliques sont remédiées pour être conformément à la projection humaine.

Grâce à la représentation, l'univers extérieur, réel et social rejoint la sphère intérieure, imaginaire et psychique. Là où les objets/symboles matériels apparaissent dans le monde économique et social, ici ils se projettent finalement dans un engrenage psychologique du public : l'échange des marchandises exprimé par la monnaie, et les opinions politiques exprimés par les votes traduisent au bout du compte les désirs et les volontés directes et immédiates du peuple par rapport à l'« Idéal » qu'il veut construire. Leurs décisions peuvent influencer en même temps les indices boursiers ou les discours politiques, qui vont faire évoluer et revisiter leurs volontés initiatives. Le monde visible et le monde invisible se reflètent ainsi dans la société, les symboles traduisent l'homme et l'influencent, devenant un facteur primordial qui seul pourrait traduire l'existence dans une société de plus en plus complexe.

Mallarmé conclut ainsi : « l'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves. »⁸³⁵

2) *Du règne de l'autorité absolue et centralisée vers le règne du « crédit » hypothétique et décentralisé*

a. *L'Interprétation nouvelle du « mystère » : de la « Croyance » absolue à la « crédibilité » mutuelle*

L'introduction de la « Fiction » consiste en un autre changement radical au sein du système des symboles de Mallarmé. Alors que dans la jeunesse de Mallarmé, on constate déjà l'intérêt remarquable de Mallarmé pour le « mystère », ainsi qu'une interprétation du « mystère » dans le déplacement de la « nature » à la « surnature », avec la proposition du « double état de la parole », le « mystère » qui se transfigure sous le nom de la « Fiction » devient *le fondement même de tous les systèmes de représentation* chez Mallarmé. Elle est intrinsèque de la représentation et demeure la partie principale qui est maniable pour le poète. La fonction de la « Fiction » consiste à faire croire. Mais à la place de la « croyance » classique et religieuse, où l'on présuppose une « vérité » absolue avec des principes clairement institutionnalisés, la « Fiction » mallarméenne construit plutôt un « crédit » créateur et changeable. Du rapport de *Dieu aux hommes*, on passe à un rapport de *l'homme à l'homme*.

Le « mystère » de la jeunesse de Mallarmé reste sur *l'estompement volontaire du contour du symbole*, afin de créer un espace imaginaire qui permet d'accéder au-delà d'un monde matériel, un espace spirituel et subjectif. Il découvre ce sentiment mystérieux dans la religiosité de la « Musique », dans le flou des tableaux impressionnistes, dans l'illusion optique du tableau sur le plafond du palais, dans la luminosité de l'enveloppement lumineux de « toute chose sacrée »⁸³⁶, à savoir des pierreries, des habits⁸³⁷, des objets exposés en métaux, etc. La

⁸³⁵*Ibid.*, p. 158.

⁸³⁶*Ibid.*, p. 360.

⁸³⁷*Ibid.*, p. 90. « haute nudité d'argent » du clown dans « Un spectacle interrompu » par exemple, qui représente sous les yeux de l'ours en tant que « buste de son frère brillant et surnaturel ».

déclaration – « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »⁸³⁸ – résume bien l'appréhension du « mystère » de Mallarmé à cette époque.

La théorisation de la « Fiction » ajoute plusieurs traits significatifs à la définition du « mystère » mallarméen. Alors que dans la découverte du « mystère » dans sa jeunesse était basée sur une observation phénoménale, l'apparition du « mystère » après la théorisation du « double état de la parole » est clairement différente, car elle subsiste dans les parties invisibles restent clairement imaginatives. Non seulement le poète dénonce que la « Fiction » est omniprésente dans tout système de représentation, qu'elle soit esthétique, économique ou politique, mais l'incarnation de la « Fiction » présente une *nécessité et devient souhaitable*, et cela dans tous les domaines qui sollicitent l'emploi des symboles. Lorsqu'il déclare que :

En somme, je pense que le chat est nécessaire à un intérieur. Il le complète. C'est lui qui polit les meubles, en arrondit les angles, lui qui donne à l'appartement du mystérieux. Il est bien le dernier bibelot, le couronnement suprême.⁸³⁹

Le poète désigne l'animal, associé souvent à la sorcellerie et aux mythes, comme une sorte de sortilège, qui permet de raviver les meubles et de rendre l'espace changeant et spirituel. Il met en filigrane que l'adoption du « mystère » est un besoin et une nécessité. On voit un pareil soulignement dans ses insistances constantes sur le port d'un voile⁸⁴⁰, dans la proposition à la première personne du pluriel « attribuons à des songes »⁸⁴¹, ou encore dans la liste consciente des syntagmes révélant *une vraisemblance ou une probabilité*, qui est pour Mallarmé indispensable dans un contexte où le reportage est omniprésent :

Tel que se tourne aux faits le souci proposé par un essai ici de reportage spacieux, aérant, de mois, l'actualité, je ne traiterais un retour de la noblesse, pour continuer avec le mot

- Ah ! vraiment
- On dirait qu'il en faut une
- Paraît-il
- Certains s'y mettent
- Le besoin se fait sentir indomptablement sans la croire, à un degré subtil, profond, elle, nécessaire. Quand aussi ce serait pour balayer, avec mon indication, une ignominieuse erreur qui obstrue, comme dégel, la voierie du siècle.⁸⁴²

⁸³⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 663.

⁸³⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 706.

⁸⁴⁰*Ibid.*, p. 176, « La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat. »^{17/04/2023 14:51:00}

⁸⁴¹*Ibid.*, p.228.

⁸⁴²*Ibid.*, p.265.

En effet, ce qui remarque le cheminement spirituel de Mallarmé est *précisément le passage du dévoilement existant de la « Fiction » autoritaire et institutionnelle vers un crédit volontaire, conscient et contrôlable*, car dans un monde où les représentants sont plus ou moins institutionnalisés (c'est-à-dire l'invention des nouveaux mots reste mineur par rapport aux mots existants), la meilleure manière de raviver le système de représentation consiste à remplacer la « Fiction » ancienne qui a pour fonction de garantir le lien mécanique entre le représentant et le représenté, par une « Fiction » nouvelle, qui consiste en une imagination et une innovation organique et renouvelable.

Dans le premier chapitre, on aborde déjà l'évolution d'une garantie religieuse vers une inconscience humaine et impersonnelle, tout en intégrant une motivation qui tente de surpasser la limite propre de l'être. Ce changement qui met la volonté de l'homme comme l'essence du monde est profondément relié à la découverte linguistique, qui relie la divinité mythologique à des étymologies des langues ; ces dernières révèlent un inconscient collectif oublié. La volonté de l'homme comme ressource originelle est également liée à sa lecture de Descartes. Telle est la naissance de l'*Igitur*, le « donc », qui demeure le fondement du mécanisme de « je pense donc je suis ». Les « Lettres » qui sont directement reliées au *cogito*, conduisent ainsi à l'existence en général. Le « donc » devient ainsi l'élément le plus intéressant à étudier pour Mallarmé, car il révèle la relation entre la pensée et l'existence.

Ce changement de Dieu à l'être et son renouvelable *cogito* a une importance cruciale dans la réflexion mallarméenne plus tard, dans la mesure où désormais l'être et ses désirs vont servir de point de départ et le représenté permanent, qui relie tous les systèmes de représentation. Le monde social, avec ses activités économiques ou toutes les préférences politiques, ne sont que des *phénomènes* qui représentent les volontés de l'homme, tout comme la représentation esthétique. C'est sur cette base que le poète repose l'analogie entre les différents domaines. De cette manière, l'individu retrouve toutes les dimensions de son être-au-monde.

L'harmonie, s'il y a une, dans ce monde hasardeux et chaotique, est précisément de faire correspondre le monde matériel et tangible à la pensée subjective et intérieure. Par la projection de tous les désirs intérieurs du sujet pensant dans l'organisation sociétale, la volonté intérieure de l'être et le monde extérieur ne font qu'un : le « Hasard » est ainsi nié. L'« homme » qui est le « contenu de son limpide vouloir » se réalise à travers les phénomènes du monde tangible⁸⁴³. Selon Mallarmé, le meilleur véhicule qu'on découvre dans le XIX^e siècle pour faire la

⁸⁴³ *Ibid.*

correspondance entre l'espace intérieur et extérieur est le symbole, rassurant et rationnel, devenant un dispositif rapidement généralisé.

Le changement mental de la croyance divine vers une croyance humaine va de pair avec le bouleversement spirituel de la deuxième moitié du XIX^e siècle. On assiste vers la fin du siècle la mort de Dieu de Nietzsche, l'invention de la psychologie freudienne, la séparation de l'Église et l'État en 1902, etc. Mais à la différence du XVIII^e siècle, le rejet du catholicisme institutionnel est accompagné d'un nouvel attachement de la foi, réalisée par une nouvelle interprétation de la religion.

Taine relie la force de la foi à un « instinct » psychologique et humain : « C'est une faculté extraordinaire [...] là, sous la poussée et la chaleur des instincts immanents, une source vive s'est formée... »⁸⁴⁴ Péguy déclare qu'en tant qu'élèves au lycée, les enfants ne croient plus forcément en catholicisme, mais garde une sympathie pour la foi que les curés les transmettent, car « tout le monde a une métaphysique. Patente, latente. »⁸⁴⁵ Les connaissances scientifiques ne sont pas incompatibles avec la foi : « Je vais bien les [enseignants laïques] étonner : ils [enseignants laïques] nous enseignaient la même chose que les curés. Et les curés nous enseignaient la même chose qu'eux. »⁸⁴⁶

Les tentatives de *la réconciliation de la foi et de la raison* sont multiples à cette époque, créant au final des nouvelles formes de la « croyance », qui laïcise davantage le terme en prenant simplement le sens de « croire en quelques choses ». Certaines doctrines restent sous le patronage de l'ancienne religion, dont le saint-simonisme est un bon exemple. Le culte du progrès technique et scientifique, doit se réaliser dans le cadre traditionnel l'« Église », tout en renouvelant la définition de cette institution.

L'emploi mallarméen du terme « croyance » relève le détronement de l'absolutisme du terme la « Croyance », en majuscule qui apparaît la dernière fois en 1870 dans sa correspondance. La « Notion Négative à la Croyance », est désormais comparée à la « vie » ordinaire, pendant que l'active « esprit » « se refuse » à la « vie ». Autrement dit, la quotidienneté ainsi que les symboles utilisés dans leur sens usuel ne demandent plus de croyance, car ils sont intégrés dans une convention, dont l'usage ne demande plus de réflexion. Toutefois, l'« esprit » cherche constamment à toute nouveauté qui révolutionne le quotidien. Mais toute acceptation de l'innovation par la « foule », pour être inscrit dans une quotidienneté demande une « croyance » collective. Le « désordre » et la « totale nullité » sont mis sur le

⁸⁴⁴TAINÉ Hippolyte, *Les Origines de la France contemporaine*, 1894., p. 115-116.

⁸⁴⁵PEGUY Charles, *L'Argent*, Équateurs., Paris, s.n., 2008., p. 59.

⁸⁴⁶*Ibid.*, p. 68.

même plan de la « vie », alors que la recherche de la « Croyance » devient le seul moyen de lutter contre le « Hasard », car il s'agit d'un acte conscient.

Parfois, mêlant ces impressions à ce qu'évoquait en mon esprit jadis un vieux titre longtemps rêvé : Somptuosité du Néant, je songe à ces lourdeurs luxueuses d'une vie défaite, et je t'y place : est-ce cela ? Tantôt ergotant sur les deux termes extrêmes, j'essaie, pour te détacher un peu de moi et te voir de comparer ta vie que visite la Notion Négative à la Croyance, où se complaît maintenant mon esprit, revenu, mais auquel se refuse la vie, précisément ; et je souris à la différence. En effet, ce sera par cette dernière que je succomberai peut-être : j'avais passé un hiver très curieux, édifiant ma pensée par de beaux retours au rêve, d'un côté ; par ce long prélude si attrayant de l'étude d'une science (Bour a dû te parler de mes projets de linguistique) ; et voici qu'un accident, ma pauvre Marie malade, lequel me tire inopinément de mon abstraction nécessaire et de cette architecture factice de mes facultés si industrieusement agencée, me replonge dans le désordre et la totale nullité.⁸⁴⁷

Après la crise mentale de 1870, on voit toujours le terme « croyance » en minuscule, apparaît soit sous la forme avec l'article indéfini « une vieille croyance »⁸⁴⁸ ou « une croyance répandue »⁸⁴⁹, ou sous les formes du pluriel « aux vieilles croyances »⁸⁵⁰, mettant en filigrane qu'elle n'est qu'un choix, qu'une possibilité. Quand le terme est accompagné d'un article défini, c'est souvent pour souligner le partage et la généralisation (« la commune croyance »⁸⁵¹ et « la croyance populaire »⁸⁵²). La « croyance » en minuscule devient ainsi une croyance humaine et profane, dédiée à la « foule » même, et reste variable et évolutive.

Le poète chérit avant tout le terme « mystère », la « Fiction », l'« Idéal » qu'à la « croyance », car c'est le « mystère » qui attire ensuite le *verbe* « croire » (« cette joie délicieuse de croire »), et la « croyance » n'est que le résultat. Le rôle des poètes selon Mallarmé, consiste précisément à faire « croire » ce « qu'ils créent ». De là vient le « parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole », car la suggestion mystérieuse permet de « montrer un état d'âme ». L'introduction du « mystère » comme une fonction réelle demeure désormais le clivage irréparable avec les « Parnassiens », car « eux, prennent la chose entièrement et la montrent » :

Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer un*

⁸⁴⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 753.

⁸⁴⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 1480.

⁸⁴⁹*Ibid.*, p. 1497.

⁸⁵⁰*Ibid.*, p. 1523.

⁸⁵¹*Ibid.*, p. 17.

⁸⁵²*Ibid.*, p. 1455.

objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.⁸⁵³

Ainsi la « Croyance » mallarméenne, n'est plus religieuse après 1870, elle commande « de croire, simplement, rien de plus »⁸⁵⁴, et le contenu de la « croyance » n'est plus une « vérité » absolue. Ce glissement de la définition de la « croyance », qui a l'air d'être juste un léger déplacement d'un sens strict vers un sens élargi du terme, a pourtant fait évoluer le sens de la « croyance » vers la « crédibilité ». Désormais, la religion n'est qu'*un cas particulier du crédit* », car elle tente de garantir une crédibilité absolue. La crédibilité devient le nouveau fondement du symbolisme. Grâce à elle, une mise en analogie de divers systèmes de la représentation – l'art, le politique, et l'économie – devient évidente, car la crédibilité est l'élément clé pour assurer les représentants ont une même valeur que les représentés.

Comment crée-t-on la magie de croire les représentants ? Cela vient de l'être et de son imagination, car « À rêver, ce l'est, à croire »⁸⁵⁵. Le rêve ne suppose pas que le fondement de la crédibilité est solide et assurant, car il est *une hypothèse, un idéal, une utopie*. On ne peut pas garantir sa validité et véracité. Mais comme le déclare Henry Boulanger dans *L'Aristocratie intellectuelle* :

Les hommes ne connaissent pas la vérité absolue : autrement ils seraient des dieux. Ils sont seulement plusieurs façons de se représenter le mystère du monde : et le type de vérité que manifeste l'intuition de l'artiste est aussi légitime que le type de vérité manifesté par les méthodes du savant. Tous deux sont des symbolismes provisoires par lesquels l'homme conçoit l'unit de l'univers et sa diversité. L'art a pour lui cet avantage qu'il continue la nature en la recréant.⁸⁵⁶

Lorsque Dieu est le créateur du monde, ses paroles se convertissent totalement – « Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut », confirme le Bible – les paroles se convertissent au sens plein du terme et ont la garantie d'être infaillible pour toute conversions. Le déplacement de la parole à la réalité est direct, sans aucune transition, comme une incantation. La parole est le pouvoir même. Tout ce qui est dit par Dieu est forcément une Vérité, et la faille, s'il y a une, ne doit exister que dans la compréhension et interprétation des hommes, mais non dans l'instruction divine même.

⁸⁵³*Ibid.*, p. 700.

⁸⁵⁴*Ibid.*, p. 154.

⁸⁵⁵*Ibid.*, p. 223.

⁸⁵⁶Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle.*, p. 172.

La transition de la « Croyance » à la « crédibilité » signifie que désormais, l'homme est le créateur du monde par ses rêves. Le rêve humain n'est ni entièrement rationnel, ni forcément réalisable. Les paroles humaines sont ainsi *douteuses, mensongères, et illusoires*. Même avec une sincérité totale, elles ne pourraient pas forcément se concrétiser dans la réalité, car l'homme n'est pas omnipotent comme Dieu. En 1863, Mallarmé est déjà conscient du fait que l'« Action ne fût pas la sœur du Rêve ». Mais au lieu de mettre en doute la légitimité de l'être et ses désirs, Mallarmé accepte l'inaccessibilité de certaines chimères et chantera pour la « Gloire du mensonge »⁸⁵⁷.

Il [Emmanuel] confond trop l'Idéal avec le Réel. La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que l'« Action ne fût pas la sœur du Rêve » — Emmanuel est de ceux qui regrettent cela. Mon Dieu, s'il en était autrement, si le Rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous-sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le Rêve pour refuge. Ô mon Henri, abreuve-toi d'idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble — il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire « Je suis heureux ! » C'est dire « je suis un lâche » — et plus souvent « Je suis un niais ».⁸⁵⁸

Il ne s'agit pas d'exhorter les gens à abandonner leurs illusions mais de les nourrir et les cultiver, afin que les rêves retrouvent leur grandeur et guident la « foule ». D'un côté, l'être est la ressource de toute imagination, d'autre côté, ses rêves définissent également l'être et tout son potentiel possible. Telle est la raison pour laquelle Mallarmé parle sans cesse de l'« Identité » et de l'« Héros », car l'homme est désormais ce demi-dieu qui se compose dans le théâtre⁸⁵⁹. Ainsi le « mystère » est l'état exacerbé de l'être, visant à se découvrir dans ses capacités extrêmes, jusqu'avant sa propre décomposition : « j'ai pris un sujet effrayant, dont les sensations quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité, et si elles flottent, ont l'attitude étrange du mystère. »⁸⁶⁰

b. Le « crédit » comme l'arme contre l'autorité ancienne et centrée

Un autre changement radical de la « Croyance » divine vers la crédibilité humaine est également le rôle de l'être. La « Croyance » religieuse suppose que Dieu est une garantie absolue, qui ordonne et demeure le repère de toutes les représentations, et les actions et les volontés de l'homme ne font partie que l'illustration phénoménale de la volonté divine.

⁸⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 696.

⁸⁵⁸*Ibid.*, p. 647.

⁸⁵⁹*Ibid.*, p. 948.

⁸⁶⁰*Ibid.*, p. 666.

L'homme est dans l'écoute et dans la soumission totale, son rôle est plus un interpréteur qu'un créateur. Dans les paroles divines, il n'est jamais le « verbe » ni le sujet, mais l'objet et le résultat, sinon le moyen.

Avec la crédibilité humaine pourtant, *l'homme a pour son interlocuteur un autre homme*. Comment croire son égal, tout en sachant qu'il est également possible de mentir ou de se tromper ? La première solution est une garantie personnelle ou une garantie institutionnelle : soit on suppose l'existence d'une supériorité d'une personne au-delà des autres, garantissant ainsi la supériorité de ses décisions par un charisme ou sa filiale (son nom de famille), soit on monte une institution, qui augmente sa crédibilité en regroupant les hommes qui soutiennent la même idée et en faisant signer un contrat social et collectif. C'est le cas du contrat social de Rousseau qui suppose que la garantie étatique et la souveraineté est un contrat, chargé de la confiance du peuple.

Le XIX^e siècle ne manque pas de grandes figures, qui s'imposent comme une garantie personnelle. Dans le domaine politique, Napoléon règne et représente l'antipode de l'Ancien Régime et renverse l'ancienne noblesse. Futur empereur, il garantit par son pouvoir centralisé la validité des nouvelles inventions économiques. Comme on l'a évoqué dans le premier chapitre, il décide et garantit le taux d'échange entre l'or-argent et établit la banque centrale en 1800, qui devient l'émetteur des billets et le régulateur de l'économie. Sa tête se figure sur la pièce de 1 franc, de telle sorte que la pièce est nommée « napoléon » : le nom d'Empereur ne se distingue plus du nom de la monnaie.

De surcroît, Napoléon prête sa crédibilité et son influence à son neveu Napoléon III, qui réussit à être élu par le peuple. L'accès au trône de Napoléon III dans la République se diffère totalement de la monarchie. Alors que dans la monarchie, le roi est un représentant de Dieu et reçoit une transcendance de l'absolu divin, dans la République, on tente de remplacer de l'absolutisme divin par un représentant du peuple. La défection de Napoléon III vis-à-vis de la République dévoile le défaut du « suffrage universel » que Mallarmé n'hésite pas à mettre en cause, étant donné le premier suffrage universel est avant tout une idolâtrie du nom.

Ce que le poète constate à travers le « suffrage universel » est la crédulité spontanée vis-à-vis de l'autorité de la famille napoléonienne et la naïveté du conformisme qui incite à suivre la majorité. Il compare volontairement l'« industrie » et le « suffrage universel » sur le même plan et les classe tous les deux classés dans l'état « brut ou immédiat ». Dans les deux cas, la « foule » est dans *une idolâtrie aveugle et un choix arbitraire*, et néglige de faire référence à des données financières ou à une analyse profonde des situations politiques, qui permet de faire

une décision plus rationnelle et réfléchie⁸⁶¹. Au fond, Napoléon n'est pas un phénomène isolé, il peut être remplacé par Napoléon III, tout comme plus tard par Boulanger. L'irrationalité dans le « suffrage universel » ne provient pas des idoles, mais d'un besoin naturel qui s'inscrit dans la ferveur instinctive de la « foule ».

Ce que le « suffrage universel » montre est plus une pulsion qu'une réflexion : la réflexion ne pourra pas être enregistrée de manière précise dans un suffrage tel qu'il où seul le nombre des votes compte. Tant que tous les avis de la « foule » sont réduits à des nombres de vote, leur crédulité est souhaitable pour les représentants politiques : toutes les tromperies politiques leur sont permises pour désorienter la « foule ». C'est dans ce contexte là où intervient l'« aristocratie » mallarméenne. Tout en concluant l'existence inéluctable de la « Fiction » dans la politique, le poète illustre le mécanisme même de la « Fiction », qui force la « foule » à réfléchir davantage : l'obscurité du texte symboliste demande un démontage du « mystère », qui donne à la « foule » la faculté d'approfondir leurs réflexions et de ne pas être trompé par les démagogues.

Si Napoléon est le symbole parfait pour illustrer la nouvelle « croyance » du XIX^e siècle dans le domaine politique et économique, Hugo est clairement la figure qui domine dans le domaine littéraire. Rappelons que tous les deux ont les funérailles nationales, avec une « foule » des spectateurs qui suivaient volontairement leurs cercueils. Hugo se rapproche de Napoléon également par la volonté de battre sa signature propre par l'originalité de ses créations : « Les poètes sont comme les souverains. Ils doivent battre monnaie. Il faut que leur effigie reste sur les idées qu'ils mettent en circulation. »⁸⁶² Mallarmé confirme l'autorité personnelle de Hugo en déclarant que Hugo est le « géant », le « Monument en ce désert », la « divinité [ainsi] d'une majestueuse idée inconsciente », et le « vers personnellement » :

J'allais presque avouer la paternité d'une piratée quelconque écrite en rêve, quand je me suis souvenu du livre d'Hugo.

Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense,

⁸⁶¹La critique du « suffrage universel » demande par conséquent souvent un recul par rapport à la « foule ». Ce retrait pour garder sa lucidité est également exprimée par Huysmans, voir HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, Georges Crès., Paris, s.n., 1922., p. 256. « ...Ce poète qui, dans un siècle de suffrage universel et dans un temps de lucre vivait à l'écart des lettres, abrité de la sottise environnante par son dédain, se complaisant, loin du monde, aux surprises de l'intellect, aux visions de sa cervelle, raffinant sur des pensées déjà précieuses, les greffant de finesses byzantines, les perpétuant en des déductions légèrement indiquées, que reliait à peine un imperceptible fil. Ces idées nattées et précieuses, il les nouait avec une langue adhésive, solitaire, et secrète, pleine de rétroactions de phrases, de tournures elliptiques, d'audacieux tropes. »

⁸⁶²HUGO Victor, *Choses vues 1870-1885*, Gallimard., s.l., s.n., « Folio », 1972., p. 398.

discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin ; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vint à manquer ; pour, lui, se rompre. ⁸⁶³

Hugo est précisément la figure du « grand-père »⁸⁶⁴ littéraire, qui gère son patriarcat dans tous les domaines littéraires, le roman, le théâtre, la poésie, etc. Tout le XIX^e siècle est fortement impacté par son style et peu d'écrivains peut sortir de son influence au Hugo. Telle est la remarque de Mallarmé sur l'œuvre de François Coppée, qui ne réussit à pas se débarrasser complètement du ton de Hugo : « Puisque je fais le pédant, je vous dirai que j'aime moins vos grandes pièces que les courtes — parce que vous y avez un peu le ton d'Hugo, qui ne me semble pas vous appartenir. »⁸⁶⁵ Mallarmé cite Banville comme les rares contre-exemples qui tentent de sortir de l'éclat de Hugo : « Je sais, il se devinait à ce point, l'héritier, choyé et impropre au méchef, que de tirer, par un témoignage très tendre ou de respect, qui en illuminait la beauté énorme, à même Hugo, sa fusée de clair rire. »⁸⁶⁶

Ce que Mallarmé critique de Victor Hugo, est précisément son autorité imposante qui institutionnalise les styles littéraires. Son style du vers devient la norme de la poésie même au début du siècle, tout comme le style de son roman a un impact important chez ses romanciers successeurs. Et une fois les normes s'institutionnalisent, elles interdisent toutes autres pistes de créations possibles. Pour Mallarmé, « joue[r] au miracle » revendique également « nie[r] le signataire »⁸⁶⁷. Ainsi la mort de Hugo est un tournant pour Mallarmé, car elle signifie à la fois la crise et la nouvelle libération et renaissance.

Toujours, aussi près du Panthéon se prend-on à regretter qu'Hugo (eux, les savants, les politiques, plus ou moins, s'accommodent de la vide coupole sous quoi la Mort continue une séance de parlement et d'institut) habite un froid de crypte ; quand avait lieu de renaître pareillement parmi des ramiers, ou l'espace.⁸⁶⁸

⁸⁶³ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 205.

⁸⁶⁴ Mallarmé apprécie beaucoup l'œuvre de Hugo, *L'Art d'être grand-père. Ibid.*, p. 775. « À propos d'Hugo, notamment ; il faut lire tout le dernier recueil, celui qui contient la Sieste de Jeanne : c'est L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE, un miraculeux volume où vous trouverez bien des choses esquissées à traduire... »

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 709.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, t. I, p. 144.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁶⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II., p. 142.

À côté de la chute de ces grandes figures, les bouleversements ne sont jamais aussi fréquents au XIX^e siècle. Prenons le résumé de Éric Benoit qui explique parfaitement les bouleversements :

Le XIX^e siècle est en effet un siècle de ruptures : ruptures politiques inaugurées par la Révolution Française et les guerres napoléoniennes, continuées avec la chute de l'Empire puis les révolutions de 1830 et 1848, poursuivies encore avec le coup d'État constitutionnel du 2 décembre 1851 et le rétablissement de l'Empire, puis avec la chute du second Empire, la guerre franco-prussienne, et la Commune du printemps 1871 ; mais aussi ruptures esthétiques, depuis l'avènement du Romantisme (que Hugo avait présenté comme l'équivalent esthétique de la Révolution Française) jusqu'à la crise du vers sur laquelle médite Mallarmé. À la crise de la représentation artistique (postulat antiréférentiel de la poétique de Mallarmé, dissolution du rapport à l'objet réel dans la peinture impressionniste de son ami Manet), correspond une crise de la représentation politique (difficultés dans l'établissement de la démocratie dans les premières années de la III^e République, jusque dans la crise boulangiste de 1888-89).⁸⁶⁹

Le bouleversement constant des régimes politiques et les changements des valeurs esthétiques remettent sans relâche à la crédibilité des nouvelles valeurs. À la différence des valeurs divines, qui sont stables et sûres, les valeurs humaines, pour des bonnes causes ou mauvaises, sont toujours possibles d'être renversées. Quel est le repère dans ce désordre et ces bouleversements ? La multiplication des crises et le trouble des valeurs demandent davantage la conviction. Mais à quelles valeurs pourrait-on faire confiance ? Est-ce bien toutes ces valeurs existées sont toutes faussées, car l'invention humaine est par définition contingente et suspecte ? ou bien toutes ces valeurs existées restent toutes crédibles, car « tout ce qui est réel est rationnel, tout ce qui est rationnel est réel »⁸⁷⁰ ?

Les ruines et les renversements constants des idéologies révèlent également la fictivité dans toutes ces croyances humaines. Le XIX^e siècle est un siècle nommé romantique, car il est comblé des *utopies*. Dans le siècle où la naissance et la mort des nouvelles inventions sociales et esthétiques se multiplient, Mallarmé apprend que toutes les idéologies prennent, avant leur mise en application, une forme hypothétique, comblée de la « Fiction ». Plus particulièrement, *le basculement des valeurs pourrait être réalisé tout simplement par une réforme de représentation* : les rénovations des modèles de l'élection, l'estompage volontaire de

⁸⁶⁹BENOIT Eric, « Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé », dans *Modernité*, 2007, p. 91-100., p. 92.

⁸⁷⁰HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, traduit par Jean--François Kervégan, PUF., Paris, s.n., 2013., p. 129.

l'impressionnisme, ou bien le symbolisme que Mallarmé est en train de créer, etc. Elles expriment toutes par une modification des formes une évolution radicale de l'idée.

À ces effondrements continuels des institutions politiques et esthétiques, s'ajoutent les crises économiques, qui reviennent de manière régulière, mettant en faillite de nombreuses nouvelles institutions économiques. Les crises de la deuxième moitié du XIX^e siècle sont surtout marquées par l'éclatement des bulles spéculaires. À titre d'exemple, la crise du crédit en 1847, qui conduit directement à la révolution de 1848. La prospérité potentielle ne veut pas dire qu'un rêve assure forcément un avenir. La construction ferroviaire ne mène pas à une simple augmentation de productivité. La spéculation et l'endettement imprudent des certaines compagnies conduisent à une crise financière ⁸⁷¹.

L'économie française se dégrade vite après 1870 et entre depuis la crise de Vienne en 1873 dans la période de la « Grande Dépression ». La crise de Vienne, première crise boursière internationale, est également liée au surinvestissement de l'immobilier, qui entraîne ensuite à la faillite de nombreuses banques commerciales et l'écroulement de la Bourse. En 1882, le krach phénoménal de l'Union général conduit également à des critiques vis-à-vis de la manipulation des cours de Bourses. Il entraîne ensuite une crise de plusieurs années qui touche la métallurgie, les mines, l'immobilier, etc., accentuant le chômage et la précarité des travailleurs et devenant le catalyseur pour les conflits de classes sociales. Comme le dit Proust, « Toute la fortune a sombré dans le krach de l'*Union générale*, vous êtes trop jeune pour avoir connu ça, et dame on s'est refait comme on a pu. »⁸⁷² En 1889, le Comptoir national d'escompte de Paris, qui est prédécesseur de la BNP Paris Bas, s'écroule à cause des spéculations d'Eugène Secrétan. Le président, Eugène Denfert-Rochereau, se suicide.

Les crises financières, répétitives et régulières, permettent à Mallarmé de comprendre un certain modèle de l'économie. Les spéculations tout comme les crises se déroulent autour d'un axe, nommé le « crédit ». L'interprétation mallarméenne du « crédit » est élargie dans le sens de crédibilité et signifie en économie une confiance en la prospérité, ramène ensuite l'investissement continu. Mais lorsque la confiance crée un surinvestissement qui dépasse l'accroissance réellement possible, la sur-confiance crée ainsi une bulle spéculative, qui emmène à la « crise ». De ces cendres sont nés ensuite des nouvelles opportunités. L'éclatement de la bulle offre des nouveaux terrains de la « Fiction ».

⁸⁷¹Démier, *La France du XIXe siècle.*, p. 211.

⁸⁷²PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu : A l'ombre de jeunes filles en fleur*, Gallimard., s.l., s.n., 1920, vol. 2/2., p. 79.

Mallarmé a raison d'évoquer le mot « crédit », car c'est précisément l'introduction du « crédit » qui accélère et intensifie les crises économiques. Le « crédit » permet de rapporter la richesse du futur dans le présent. L'introduction du « crédit » fabrique en réalité de la monnaie supplémentaire (qui tente de représenter la richesse de l'avenir) à côté du nombre total de la monnaie réelle qui circule dans le marché (la richesse du présent). Pourtant l'ajout de la monnaie n'est pas un ajout de la richesse, car la production nationale n'accélère pas au moment même de l'émission supplémentaire des billets.

Toutefois, une fois ces billets sont distribués, l'économie est fortement impactée par l'inondation des billets. L'effet de l'inflation ne va pas être sentie tout de suite. L'augmentation du nombre de la monnaie aux mains des particuliers et des entreprises les encourage à investir davantage, et l'investissement revendique davantage de « crédit ». Le cercle vicieux fait gonfler la bulle de « crédit », qui se traduit encore comme une augmentation réelle de l'injection des monnaies fiduciaires dans le marché. Avec une augmentation de production moins importante que celle des monnaies, on constate une baisse du pouvoir d'achat et une augmentation de prix. La sur-confiance dans l'investissement qui se traduit par l'accumulation de la bulle du « crédit » est ainsi ultra dangereuse, car si jamais certains remboursements importants manquent, toute la chaîne de l'investissement pourrait briser. La crise des subprimes a montré un bon exemple.

Ainsi, l'apparition du « crédit » en tant qu'un cas particulier de la « crédibilité » signifie en soi-même une instabilité. Elle crée un facteur inconstant et difficilement contrôlable, devenant ainsi le catalyseur de la « crise ». C'est pour cette raison que plus tard, la politique monétaire que proposera Keynes deviendra une des méthodes principales pour contrôler les crises. Le keynésianisme considère que l'argent n'est pas neutre. L'argent n'est pour lui plus une simple traduction fidèle de la valeur des produits et des services du présent et maintenant, mais a ses propres règles et ses propres enjeux. Par le « crédit », la monnaie fiduciaire modifie le temps et inclut en lui une croyance sur l'avenir, qui n'est pas forcément rationnelle. Ainsi pour Keynes, *le contrôle de l'économie peut passer par le contrôle de la monnaie scripturale ou métal, à savoir les régularisations du « crédit » et le contrôle du nombre de la monnaie émise*. On retrouve la même idée du règne du poète, par un changement de l'usage des mots, car en touchant les mots, c'est la « Fiction » des mots que le poète tente de modifier, offrant ainsi un « Idéal » radicalement différent.

Tout comme la « Fiction » des mots changent de Dieu au « Idéal » humain, la garantie derrière la monnaie évolue pendant la même période. La monnaie-billet, qui est un dérivé du

billet d'échange, est aussi au départ un produit *fiduciaire*. Elle est valable à condition qu'elle peut être échangée contre un gage ou une caution concrète. Ainsi, à son invention, une réserve d'or est nécessaire afin d'exercer l'échange. À la différence de l'Angleterre, où l'émission monétaire doit être assurée en contrepartie par une quantité exacte du dépôt d'or (selon l'indication de Thomas Joplin et Henry Drummond en 1823-1826), en France, on considère qu'un recouvrement partiel suffit tant qu'il permet une conversion régulière de billets en or⁸⁷³.

Lors de la Révolution en 1848, le panique du peuple règne. Avec la crise économique et sociale, et la « foule » se rue vers les banques pour demander l'échange de leurs billets. Les billets ne pourraient plus être convertis tous en or au même moment. Lorsque la contrepartie de la garantie de la richesse réelle est en faille, la garantie étatique intervient et le cours forcé est décrété et la Banque de France devient le monopole de l'émission des billets en 1848. L'État impose que le billet, au moment présent est muni de sa valeur de futur (lors du moment de conversion). Toutefois, ce garantit reste toujours douteux avec l'inflation, qui diffère la valeur de billet de son montant scriptural.

La monnaie-billet reste fiduciaire, car comme l'indique l'étymologie de la « fiducia », *fiducia* (« confiance »), elle repose sur une confiance publique. Si la confiance publique est brisée, au moment de la faillite de l'État par exemple, la validité de la monnaie serait remise en question. Dans le siècle où les régimes politiques restent chancelants, la crédibilité de la monnaie et la crédibilité de régimes sont ainsi reliées. Et les mots, étant les véhicules du discours politiques, sont étroitement reliés à la crédibilité de l'État et incitent à certains choix de votes. De cette manière, *tous les symboles sont intimement reliés par une confiance-crédibilité*, et l'effondrement d'un domaine peut impacter un autre domaine. C'est pour cette raison que l'« Idéal » de Mallarmé ne se limite pas à un domaine précis. Il pourrait être exprimé en différents symboles et sous les divers systèmes de représentation dès qu'ils soient tous attachés à une solide confiance.

c. La Doute sur le « crédit » tout au long de l'histoire

La monnaie étant une monnaie de confiance, demande également à côté de la crédibilité, reposée sur la participation volontaire du peuple. Comme on l'a parlé dans le premier chapitre, ce n'est pas un hasard que l'émission des monnaie-billets ont échoué au XVIII^e siècle, mais réussit au XIX^e siècle. À part des raisons comme une rapide croissance de l'économie, le XIX^e

⁸⁷³HOANG Long Dien, *Monnaie & Crédit en France*, Nantes, Ouest, 2000., p. 106-107. Au fond, il s'agit de la querelle entre le « currency principle » et le « banking principle ».

siècle, avec la généralisation de l'esprit de la « démocratie », donne un grand pouvoir au peuple. Face à toutes ces nouvelles inventions des outils financiers, c'est au peuple de décider à qui et à quoi on pourrait faire confiance. Et l'homme du XIX^e est caractérisé par son côté rêveur et idéaliste.

La montée de la « démocratie, » ainsi que l'effervescence et les écoulements constants des anciennes ou nouvelles institutions favorisent la fabrication du « crédit » et montre son caractère social. *Comte de Monte-Christo* est un exemple archétypique dont la fabrication du « crédit » se traduit en une légende de l'invention incessante de l'identité du Comte de Monte-Christo. Dans le chapitre XLVII « Le Crédit illimité », le protagoniste, qui se donne les deux titres, banquier et baron, et qui est en position de perdre les deux en réalité, réussit à convertir la crédibilité de ses titres en « crédit illimité ».

Pour réaliser le coup de théâtre, Monte-Cristo non seulement compte sur son autorité imposante et fictive des titres, mais s'efforce également de jouer continuellement sur les mots. L'interprétation du mot « illimité » permet à Monte-Cristo d'identifier le sens du mot de plus en plus en une bonne garantie du « crédit ». Pour cela, il n'hésite pas à prêter le « crédit » de la maison Thomson et French et fait croire l'immensité de ses possessions actuelles en échange d'un « crédit » plus important. Toutefois, aucun gage réel existe derrière cette lettre de la maison Thomson et French ou ces belles paroles : on ne confronte en réalité que des mots vides.

- Cette lettre, dit Danglars, je l'ai sur moi, je crois (il fouilla dans sa poche). Oui, la voici : cette lettre ouvre à M. le comte de Monte-Cristo un crédit illimité sur ma maison.

- Eh bien ! Monsieur le baron, que voyez-vous d'obscur là-dedans ?

- Rien, monsieur ; seulement le mot *illimité*...

- Eh bien, ce mot n'est-il pas français ?... Vous comprenez, ce sont des Anglo-Allemands qui écrivent.

- Oh ! si fait, monsieur, et du côté de la syntaxe il n'y a rien à redire, mais il n'en est pas de même du côté de la comptabilité.

- Est-ce que la maison Thomson et French, demanda Monte-Cristo de l'air le plus naïf qu'il put prendre, n'est point parfaitement sûre, à votre avis, monsieur le baron ? diable ! cela me contrarierait, car j'ai quelques fonds placés chez elle.

- Ah ! parfaitement sûre, répondit Danglars avec un sourire presque railleur ; mais le sens du mot illimité, en matière de finances, est tellement vague...

- Qu'il est illimité, n'est-ce pas ? dit Monte-Cristo.

- C'est justement cela, monsieur, que je voulais dire. Or, le vague, c'est le doute, et, dit le sage, dans le doute abstiens-toi.

- Ce qui signifie, reprit Monte-Cristo, que si la maison Thomson et French est disposée à faire des folies, la maison Danglars ne l'est pas à suivre son exemple.

- Comment cela, Monsieur le comte ?
- Oui, sans doute ; MM. Thomson et French font les affaires sans chiffres ; mais M. Danglars a une limite aux siennes ; c'est un homme sage, comme il le disait tout à l'heure.
- Monsieur, répondit orgueilleusement le banquier, personne n'a encore compté avec ma caisse.
- Alors, répondit froidement Monte-Cristo, il paraît que c'est moi qui commencerai.
- Qui vous dit cela ?
- Les explications que vous me demandez, Monsieur, et qui ressemblent fort à des hésitations...
- [...]
- Enfin, Monsieur, dit Danglars après un moment de silence, je vais essayer de me faire comprendre en vous priant de fixer vous-même la somme que vous comptez toucher chez moi.
- Mais, Monsieur, reprit Monte-Cristo décidé à ne pas perdre un pouce de terrain dans la discussion, si j'ai demandé un crédit illimité sur vous, c'est que je ne savais justement pas de quelles sommes j'aurais besoin.
- Le banquier crut que le moment était venu enfin de prendre le dessus ; il se renversa dans son fauteuil, et avec un lourd et orgueilleux sourire :
- Oh ! Monsieur, dit-il, ne craignez pas de désirer ; vous pourrez vous convaincre alors que le chiffre de la maison Danglars, tout limité qu'il soit, peut satisfaire les plus larges exigences, et fussiez-vous demander un million.
- Plaît-il ? fit Monte-Cristo.
- Je dis un million, répéta Danglars avec l'aplomb de la sottise.
- Et que ferais-je d'un million ? dit le comte. Bon Dieu ! Monsieur, s'il ne m'eût fallu qu'un million, je ne me serais pas fait ouvrir un crédit pour une pareille misère. Un million ? mais j'ai toujours un million dans mon portefeuille ou dans mon nécessaire de voyage.⁸⁷⁴

Puisque le « crédit » est incommensurable, la somme qu'on peut prêter est également démesurée. Mais le « crédit » est-il possible d'être véritablement illimité ? Lorsque Danglars, le banquier, veut garantir le désir *illimité* de Monte-Cristo, par le « crédit » *limité* de la maison Danglars, le déséquilibre potentiel devient déjà inéluctable. La fabrication artificielle du « crédit » illimité est accomplie par des mots vides et des titres vides, sans aucune garantie qu'ils puissent être remboursés grâce à une vraie prospérité dans l'avenir. Les représentants sont pris comme les représentés réels et véritables, sans aucune vérification et la mise en doute. La bulle multiplie lorsque les symboles vides se croisent et s'accroissent. Dans le cas précis,

⁸⁷⁴DUMAS Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999., p. 591-593.

les titres vides deviennent la garantie des mots vides, amplifiant ainsi la bulle de « crédit » à l'infini.

Monte-Cristo n'est pas un cas particulier dans la remarque de la fabrication du « crédit ». Baudelaire, avec son ironie et sarcasme, va même sortir un manuel pour la simonie du « génie », intitulé « Comment on paie ses dettes quand on a du génie ». La ruse consiste à utiliser la notoriété propre d'un grand auteur pour faire avancer de la rémunération de deux articles (1500 francs) à son éditeur et à demander ensuite à deux jeunes écrivain-journalistes sans talent à les écrire, tout en leur promettant une petite somme (150 francs pour chacun). Ainsi, la dette de 1200 francs de l'auteur est totalement payée, les jeunes écrivains sont fiers d'avoir pu vendre leurs articles et l'éditeur est également « presque »⁸⁷⁵ satisfait, car il a pu recevoir les articles. En un mot, économiquement, tout le monde se quitte.

Mais les articles, dont la qualité se détériore totalement, ont perdu leur valeur due. La publication des deux articles se révèle curieuse. Le premier article, apparut dans le journal *Siècle* avec « un troisième nom bien connu dans la Bohème d'alors pour ses amours de matous et d'Opéra Comique »⁸⁷⁶. Est-ce qu'il s'agit d'un jeu de l'éditeur, qui tente de mettre un article de mauvaise qualité sous un nom captivant afin de provoquer plus de débat et d'attirer par conséquent davantage des lecteurs ?

En tout cas, tout le monde tente de truquer dans ce commerce et deux remplacements ont lieu par les transactions. L'article, qui est tout d'abord garanti par la crédibilité du grand auteur est ainsi remplacé par les écrits défectueux des jeunes écrivains. Ensuite, l'éditeur tente de frapper l'article par un nom d'un tiers qui donne l'article une interprétation différente. Le « crédit » d'un Bohème est prêté pour décrédibiliser le courant bohémien ou bien pour l'inciter : les deux cas contribuent à un jeu du commerce, qui en attirant plus des lecteurs, augmente la popularité des journaux même.

Le deuxième article publié connaît une dégradation du « crédit » nette, car il devait apparaître dans les *Débats*, mais au final il est publié dans *La Presse*. Un article qui était supposé de remettre en doute des avis populaires, afin d'avoir un avis indépendant et juste devient en fin de compte un avis comme les autres. Il est comme toute la presse, qui sera vue à la hâte avant d'être rejeté juste après. La variation de la crédibilité des articles est comparée par Baudelaire à l'oscillation de la valeur de la « lettre de change »⁸⁷⁷. Ainsi, le poète indique

⁸⁷⁵Baudelaire, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 8.

⁸⁷⁶*Ibid.*

⁸⁷⁷*Ibid.*

que l'homme est capable d'inventer et monter le « crédit », les substituer et les tricher. Le « crédit » d'un domaine esthétique est susceptible de convertir en « crédit » économique, qui apporte plus de revenus. Dans ce contexte du monde capitaliste, si le poète reste honnête et se dédie à son écrit en cherchant à délivrer la « vérité » et l'idéal, c'est par choix et non par intérêt économique.

Dans le poème en prose « La Fausse monnaie », Baudelaire réitère la fabrication artificielle de « crédit » et montre cette fois-ci une simonie plus importante, car cette fois-ci il s'agit d'un achat du « cœur de Dieu » avec une monnaie trichée⁸⁷⁸. La pièce fausse donnée au mendiant, provoque une satisfaction complète du donneur (« gagner quarante sols et le cœur de Dieu ») et du donné (« il n'est pas de plaisir plus doux que de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère »)⁸⁷⁹. Par ce don de la fausse pièce, on voit l'allusion évidente de ce don de la fausse illusion que les écrivains ou autres artistes offrent à leur public.

De nouveau, sur le plan économique tout est parfait, et même la vertu est gagnée en tant que donneur-prêcheur, mais ce don n'est qu'une illusion, un bonheur éphémère et inconvertible. On sent le sarcasme que Baudelaire s'adresse à la logique économique : en cédant à cette logique, de plus en plus de tricheries sont permises, donnant une fausse crédibilité à un public crédule. Elle déjoue la construction d'une vraie conviction que l'art tente d'inspirer aux gens et laisse le public désormais dans une chimère défectueuse et fugace.

De surcroît, par la valeur mercantile, qui est une valeur de plus en plus imposante, le donneur tente ici d'acheter l'ancienne valeur chrétienne, la charité. L'échange devient ridicule, mais reflète une contradiction mentale de l'époque, qui consiste à vouloir conserver les anciennes valeurs en s'appuyant sur un autre système de représentation, qui valorise des valeurs émergentes. La remise en doute de la monnaie est donc une remise en doute au fond de la fausse littérature, fausse morale, et fausse crédibilité.

Avec l'éruption des nouvelles idéologies, plein d'apparitions douteuses et grotesques, tentent d'enjôler le public en fabriquant un nouveau « crédit ». Toutefois, l'attitude classique et historique contre le « crédit » est plutôt méfiante. Aristote condamne l'usure. Selon lui, la monnaie n'est pas la richesse. Elle doit être un simple intermédiaire des échanges. Le catholicisme condamne également l'usure et l'esprit mercantile, dans la mesure où ils éloignent les gens de la foi et sont les causes de l'inégalité : « Il ne faut pas accumuler de trésors sur la terre [...]. Accumulez des trésors dans le ciel [...]. Car où est ton trésor, là aussi sera ton cœur »

⁸⁷⁸BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard., Paris, s.n., « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, vol. I/II., p. 324.

⁸⁷⁹*Ibid.*

(Matthieu, 6. 19-21). La mauvaise réputation du « crédit » ne change pas forcément dans la suite de l'histoire. Kant promeut l'abolition du « crédit » et déclare que « tôt ou tard, il en résulterait une banqueroute nationale, par où plusieurs États, qui en souffriraient innocemment, se trouveraient ouvertement lésés »⁸⁸⁰.

Dans le XIX^e siècle, lorsque le « crédit » est appliqué de manière concrète et massive dans le domaine économique, le doute du « crédit » n'est pourtant pas arrêté et ne fait qu'accentuer avec les crises économiques. La réplique est, comme ce qu'on a montré, davantage concentré sur la fabrication artificielle du « crédit ». Baudelaire et Dumas ne sont pas les seuls à en parler. L'*Argent* de Zola montre de manière réaliste l'effondrement du système de « crédit », lors de la faillite de l'Union général, et combine la chute des convictions politiques et sociales des personnages avec la banqueroute de l'entreprise.

Valéry lorsqu'il remet en doute l'autorité de Hugo, l'a comparé à un simple possesseur des monnaies et non l'effigie derrière qui dresse le crédit de la monnaie : « Hugo est un milliardaire — ce n'est pas un prince »⁸⁸¹. Ainsi, pour Valéry, Hugo n'est pas suffisant pour être le garant de l'esprit de son époque. Conscient ou inconscient, les écrivains du XIX^e siècle ne rejette pas le « crédit » en tant que pilier du système financier. Il est davantage lié à une conviction, qui règne dans derrière les idéologies nouvelles.

Dans cette perspective, Nietzsche va élargir la notion du « crédit » et porte le soupçon sur toutes sortes de confiance, qu'elle touche la morale, la religion, voire la raison même. L'emploi du mot « discrédit » emporte largement sur le « crédit » dans ses écrits : « la philosophie d'Université est tombé dans un discrédit général »⁸⁸², « le christianisme, discrédité par l'hypocrisie et les demi-mesures »⁸⁸³, « il faudra mettre en discrédit la raison, la connaissance, la recherche scientifique »⁸⁸⁴, etc. Encore, dans de nombreux emplois du terme « crédit », c'est pour mettre en cause le terme en soi : « je vis sur le crédit que je me suis fait à moi-même, et de croire que je vis, c'est peut-être un préjugé »⁸⁸⁵. Ainsi, en mettant en doute de la fabrication

⁸⁸⁰ KANT Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, Gallimard., s.l., s.n., « Bibliothèque de Pléiade », 1986, vol. III/III., p. 336.

⁸⁸¹ VALÉRY Paul, *Mauvaise pensées et autres*, Gallimard., s.l., s.n., « Collection Blanche », 1942.,p. 41, en disant ceci, il nie le fait que Hugo soit « le puissant esprit », voir dans *Tel Quel*, t. II, 1943, p. 85 : « Le puissant esprit, pareil à la puissance politique, bat sa propre monnaie, et ne tolère dans son secret empire que des pièces qui portent son signe. »

⁸⁸² NIETZSCHE Friedrich, *Friedrich Nietzsche : Œuvres complètes – suivi d'annexes (annotées, illustrées)*, s.l., Arvensa Editions, 2019., p. 501.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 576.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 4570.

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 4701.

du « crédit », Nietzsche s'efforce de détruire toute sorte des idoles et des autorités traditionnelles.

En effet, le dévoilement de la fabrication du « crédit » se transforme chez les écrivains du XIX^e siècle petit à petit dans le sens de la mise en question de l'autorité derrière le « crédit ». Mais si ce processus se réalise encore chez ces écrivains de manière fragmentaire ou occasionnelle, sous forme de métaphore ou de l'analogie imaginaire, chez Mallarmé, la théorisation apparaît beaucoup plus apparente et systématique. En dénonçant l'existence de la « Fiction » dans les symboles, Mallarmé questionne sans cesse la légitimité des normes actuelles. Au lieu de simplement condamner la crédibilité des valeurs existantes, Mallarmé propose d'accepter le dépérissement du « crédit » mis en doute, avant de proposer un nouveau « crédit » autour duquel se construit un « Idéal » nouveau. Le remontage de la « Fiction » devient dès lors une démarche vitale, permettant de dépasser la simple critique et d'éviter un nihilisme total.

Une fois qu'il accepte que la transformation de la « Croyance » religieuse vers le « crédit » humain, la crédibilité, qui se tient entre les humains, devient le fondement même de tous les systèmes sociaux et esthétiques. Les croyances religieuses, la crédibilité de l'écrit littéraire ou les mythes, le « crédit » du système économique, et la confiance qu'on a pour un homme politique et ses idéologies se résume tous sous une même forme, car ils suivent au fond le même mécanisme de « faire croire ».

d. Remontage de la « Fiction » : Le Monde comme représentation de l'« Idéal »

Si ce n'est plus Dieu, mais l'homme qui devient le fondement et le fondateur du monde, qu'est-ce qui peut être l'essence de ce monde artificiel ? Convaincu par Descartes, Mallarmé n'hésite pas à prononcer le mot l'« Idée ». En effet, « la valeur d'un homme » ne consiste pas pour Mallarmé en une simple composition des matières : « une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon— du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée »⁸⁸⁶. La « valeur d'un homme » consiste en des pensées intarissables, qui se projettent dans un monde matériel périssable mais reconstructible et maniable. C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre la force de la

⁸⁸⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 721.

fabrication artificielle du « crédit » : *ce ne sont pas ses autorités, mais ses possibilités qui prévalent.*

La projection de l'« Idée » permet de relier les désirs primitifs et spontanés du sujet pensant avec le monde extérieur dont l'artifice touche à la fois le domaine économique, politique et esthétique. L'« Idéal », qui seul peut construire le « crédit », est essentiel dans la construction extérieure, dans la mesure où il montre d'une part un avenir attirant et donne la direction, et d'autre part établir un avenir crédible, qui réussit à faire croire la « foule ». L'état « essentiel » devient le moteur de la création, qui permet de détruire les anciennes autorités afin de construire et renouveler l'« Idéal » possible.

Mais si l'« Idée » est le point de départ du monde matériel, elle sera sans doute l'élément essentiel, car tout le reste, qui est le mécanisme même de la représentation, en dépend. Comme Schopenhauer qui voit *Le Monde comme volonté et représentation*, Mallarmé suit une pareille voie idéaliste et voit le monde comme la représentation de l'« Idée ». Mais à la différence de la « volonté » schopenhauerienne qui désigne non seulement l'essence intime de l'homme, mais aussi celle de l'objet, intrinsèque et inconditionnelle, l'« Idée » mallarméenne consiste en une représentation non d'une pensée fixe et inconditionnelle, mais une « volonté » qui change et qui approfondit, qui peut avoir tort tout comme avoir la « vérité », qui est hasardeuse et hypothétique, qui s'approche des désirs et des rêves, qui de retour construit l'identité future de son sujet pensant.

(Vieil esprit)* devenant Intelligence (qui sans son germe final se fût égarée)

Et avant tout cette intelligence doit se retourner vers le présent

*Et il aboutira encore en autre chose dans la thèse latine, en divinité de l'Intelligence (ou spiritualité de l'âme)

Tout méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage. (Le déterminer) Le langage se réfléchissant. Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.⁸⁸⁷

Mallarmé suppose que le mécanisme de l'« Idée » comporte intrinsèquement une « Fiction », qui est « le procédé même de l'esprit humain ». Elle est une méthodologie qui est nécessaire pour l'établissement de toute « Idée » et indispensable pour la communication et la

⁸⁸⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 504.

généralisation des idées. La compréhension de la « Fiction » permet de comprendre le mécanisme même de la représentation. La faculté de faire croire est au fond un prêt semblable du « crédit », qui tente de promettre un futur dans un présent, et qui pourrait emmener à l'abondance ou à l'effondrement du système selon la convertibilité de la « Fiction » dans l'avenir. La « Fiction » devient ainsi la « Magie », comme l'indique le titre du poème en prose. Elle pourrait s'appliquer ainsi à tous les domaines, qu'ils soient politiques, économiques ou esthétiques.

Le moyen âge, incubatoire : tout depuis, alliage, avec l'antique, pour composer cette vaine, perplexe, nous échappant, modernité — outre la législation pétrifiée romaine stagne une religion, celle des cathédrales, parallèlement ;

[...]

Un public, soustrait au recensement, éprouve du goût pour des pratiques, ici, que le maintien, à la cour papale, d'une charge en vue de les confondre, désigne comme vivaces. Hébéture fouettée de blasphème, cette messe-noire mondaine se propage, certes, à la littérature, un objet d'étude ou critique.

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie ! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris !⁸⁸⁸

Dans ce court passage, les analogies entre la religion, la politique, l'économie, et la littérature sont nombreuses et les déplacements sont fluides. La « cour » papale fonctionne dans une « démocratie » comme la place de la cité, où tout le monde peut proposer ses avis et chercher à influencer les autres. La « foule » hébétée, qui « éprouve du goût pour des pratiques » et qui hurle le « blasphème » dans la cour politique, constitue dans le domaine esthétique le même public qui tente de vulgariser les « Lettres ». Le rituel religieux dans les « cathédrales » se transforme en une « messe-noire mondaine » dans le politique. Le sacrilège religieux se déplace ainsi dans les autres domaines.

⁸⁸⁸*Ibid.*, p. 250.

Si le déplacement entre les domaines est ici aussi naturel et fluide dans le poème, c'est précisément parce que pour Mallarmé, la « Magie » fonctionne pareillement dans les différents domaines, en basant sur un semblable mécanisme de l'idolâtrie naturelle. La « Fiction » qui s'inscrit dans la foi religieuse se modernise et retrouve ses avatars dans le « futur crédit »⁸⁸⁹ dans la « Finance », dans les « sortilèges divers »⁸⁹⁰ de la « Poésie » ainsi que dans la « foi » étatique du patriotisme, ou même une passion inexplicable pour le charisme d'un héros, qu'il soit Hugo ou Napoléon.

Le même déplacement analogique se retrouve dans le poème en prose « De même ». On voit l'intention apparente de Mallarmé pour une assimilation de la foi, lorsqu'il situe « De même » juste après la pièce « Catholicisme » dans le recueil *Divagations*. La foi religieuse se succède par d'autre « croyance » laïque et hypothétique. Dans « De même », l'assimilation à la religiosité est réalisée sur tous les plans, à travers les éléments organiques ou inorganiques, qui eux, constituent le mécanisme de la religion.

Le tréteau du théâtre est comparé à la « nef », qui fait penser à l'arche de Noé.⁸⁹¹ « Quiconque » dans le groupe des « élus », chantant « le répons en latin incompris », est le créateur même du « mystère » et dirige vers une élévation, avant ses chants rejoignent le « chœur » de la « foule »⁸⁹². La « communion » remplace une transcendance à proprement dit, devenant une communication spirituelle entre humains⁸⁹³. Le « héros du drame divin » exerce la même fonction que le « prêtre céans » qui « n'ait qualité d'acteur », mais qui « officie — désigne et recule la présence mythique »⁸⁹⁴. La dissimulation du son de l'« orgue », qui approfondit le « mystère » de « l'univers entier et causant[se] aux hôtes une plénitude de fierté et de sécurité », est comparée à un écho concentré « à l'essence du type (ici le Christ) » et qui est ensuite diffusé : « élargissement du lieu par vibrations jusqu'à l'infini »⁸⁹⁵. Ce système, qui reproduit le même engrenage de la religion est nommé par le poète comme « un souhait moderne philosophique d'art »⁸⁹⁶.

Autrement dit, si la religion reste encore un modèle à suivre, ce n'est plus pour son contenu réel, mais son *mécanisme de représentation*, qui reste valable pour ses effets ensorcelants, promouvant une « croyance » laïque. Tous les rituels, repris dans une réforme, recréent un

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 251.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 244.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*

sentiment mythique et religieux, et aident à réaliser la « Magie » de « faire croire ». L'absolu divin de la religion est remplacé par une communion humaine, à savoir « les sentiments naturels », qui garde pourtant le mysticisme car ils sont difficilement dicibles et exprimables :

Quand le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l'incompréhensible les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur sombre, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie, par exemple, s'il doit trouver une sanction autre qu'en le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte : étant de piété. Considérons aussi que rien, en dépit de l'insipide tendance, ne se montrera exclusivement laïque, parce que ce mot n'élit pas précisément de sens.⁸⁹⁷

Comme le dit Mallarmé dans la « Réponse sur le rôle de l'art selon Tolstoï », « l'instinct religieux reste un moyen offert à tous de se passer de l'Art »⁸⁹⁸. La religion est considérée comme un moyen, une méthodologie, un système, qui pourrait apparaître sous formes différentes dans les autres domaines. L'« Art », le patriotisme, la bulle spéculaire, etc. dégagent tous une frénésie collective qui est dirigée par une conviction, diffusée chez la « foule » par une « communion ».

L'assimilation de la foi ne se limite pas à la pièce « De même ». Elle parsème dans de nombreux écrits mallarméens. La représentation du théâtre est vue comme « le vrai culte moderne »⁸⁹⁹. Le « Livre », qui est l'« explication de l'homme », devient l'équivalent de la Bible, qui est l'ordre de Dieu. Cette « explication » humaine est « suffisante à nos plus beaux rêves »⁹⁰⁰. Ainsi, dans ce contexte de l'époque moderne, où toutes les nouvelles convictions jouent le rôle de la foi, le mot « laïque » « n'élit pas précisément de sens » selon Mallarmé. Tant qu'il y a une « Fiction » qui encourage à se dépasser, ce n'est plus important de savoir si elle est religieuse ou bien laïque, car il s'agit toujours d'un rêve humain. Seul ce rêve réunit tout le monde et le tire vers le haut.

Une belle réjouissance d'à présent, due aux sortilèges divers de la Poésie, ne vaut que mêlée à un fonctionnement de capitale et en résulte comme apothéose. L'État, en raison de sacrifices inexplicables et conséquemment relevant d'une foi, exigés de l'individu, ou notre insignifiance, doit un apparat : cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions. Quelque royauté environnée de prestige militaire, suffisant naguère publiquement, a cessé : et l'orthodoxie de nos élans

⁸⁹⁷*Ibid.*

⁸⁹⁸*Ibid.*, p. 671.

⁸⁹⁹*Ibid.*, p. 657.

⁹⁰⁰*Ibid.*, p. 650.

secrets, qui se perpétue, remise au clergé, souffre d'étiollement. Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art : et si, le sait-on ! la fulguration de chants antiques jaillis consumait l'ombre et illuminait telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer.⁹⁰¹

L'intervention de la « Fiction » a avant tout pour fonction de transmettre l'« Idée » à la « foule ». L'« Idée » mallarméenne peut remonter dans son état de pure spéculation, avant sa traduction en mot. Elle n'avait pas encore un sens fixé (« faute d'un sens ») et l'intimité de l'« Idée » la prive de l'existence physique sous aucune forme visible, comme si elle sortait de nul part. Mais l'homme ne la crée pas *ex nihilo*. Si l'« Idée » surgit tout d'un coup dans la tête de l'homme, c'est seulement parce qu'elle est intrinsèque à l'homme, comme une face cachée, un désir refoulé, qui est finalement découverte par soi-même.

L'« Idée » mallarméenne est par définition impersonnelle et constitue en réalité une « Idée » de l'humanité. Si la « foule » est capable de partager une pareille « Idée » qui était une expérience intime de l'autre, c'est parce que le poète suppose « l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. »⁹⁰² Cette « personnalité multiple et une » est donc au fond une humanité, qui réunit le créateur et son public. Le « mystère » s'il y en a un, est ainsi le « mystère » de l'humanité, où on se plonge totalement dedans, sans pour autant la préciser et la fixer. Ainsi la découverte d'une « Idée » inédite est encore une découverte du potentiel de l'être. Une simple découverte individuelle et hasardeuse ne suffit pas : le plus important consiste à réveiller la même « Idée » dans les cœurs de la « foule ».

Comment transmettre l'« Idée » à la « foule » pour qu'elle l'accepte et l'intériorise, alors qu'elle est sans forme et totalement flottante ? Dans une situation où l'intervention des symboles est inévitable pour fixer et faire circuler l'« Idée », le poète découvre la « Fiction » qui laisse un espace d'imagination, où retrouve les échos retentissants pour la « foule », qui enrichissent le sens propre et qui laisse tout le monde à ajouter ses propres imaginations à l'« Idée ».

De surcroît, le rêve est nécessaire pour créer une crédibilité sur un avenir promettant, qui est fascinant et attirant. La « foule » est naturellement séduite par ce rêve, car il s'agit d'un rêve commun et impersonnel, qui réveille les instincts communs (« maintenant de foule »). De ce rêve hypothétique, on passe à un « Idéal » collectif, que tout le monde tente de le réaliser avec une conviction inébranlable, de telle sorte que la conviction devient légitime et naturelle, crée

⁹⁰¹*Ibid.*, p. 243.

⁹⁰²*Ibid.*

dans la société un « domaine social ». L'« Idéal » est ensuite vulgarisé, mais institutionnalisé, devenant les conventions sociales, qu'elles soient le langage, la loi, la cité, la foi, etc.

Plusieurs transformations ont réalisé ici. Tout d'abord, d'un rêve vraisemblable, on passe à une évidence apparente. À plusieurs reprises, Mallarmé va parler de ce changement : *l'attitude rusée de « mystère » doit être transformée en une certitude commune*⁹⁰³. On passe également de la mise en doute hypothétique à une nouvelle « croyance » : il s'agit tout d'abord de « s'ébranler avec vraisemblance »⁹⁰⁴, et puis d'un « rêve » nouveau qui fantasme tout le monde, on passe en une « croyance » commune, car « à rêver, ce l'est, à croire »⁹⁰⁵. Ainsi, on voit ce changement du vocabulaire qui évolue du « mystère » à une « certitude et d'évidence »⁹⁰⁶, en passant par le « rêve », la « Fiction », l'« Idéal », le « crédit », et la « croyance ».

Dans la lettre adressée à Henri de Régnier le 29 avril 1888, Mallarmé qualifie le recueil des poèmes de son ami, *Épisodes*, comme « cuirassé de certitude et d'évidence »⁹⁰⁷. La fiabilité est censée d'être un des plus grands compliments, car il est un rêve valable. Parmi les « infinies » « combinaisons neuves du vers », Henri de Régnier choisit une qui est convaincante, qui peut devenir une « certitude »⁹⁰⁸. Le rêve n'est donc non seulement de trouver *une* « Fiction » quelconque dans l'infinitude, mais de trouver une « Fiction » qui a plus de de crédibilité et qui peut se transformer en une « certitude ».

D'ailleurs le rêve passe de la main de son créateur vers les mains de la « foule », et le passage se réalise de manière *volontaire* de la « foule ». « La foule y voulant, selon la suggestion des arts, être maîtresse de sa créance », déclare ainsi le poète. Le processus est clairement une démarche de la « démocratie », où le peuple prend le pouvoir et devient celui qui décide. L'idée de réunir la « démocratie » et l'« aristocratie » est clairement illustrée ici. La « créance » que « foule » donne à l'« Idée », inventée par l'« aristocrate », exerce la transmission du pouvoir de décision et de la prise du risque.

Le Moderne dédaigne d'imaginer ; mais expert à se servir des arts il attend que chaque l'entraîne jusqu'ou éclate une puissance spéciale d'illusion, puis consent.

Il le fallait bien, que le Théâtre d'avant la Musique partît d'un concept autoritaire et naïf, quand ne disposaient pas de cette ressource nouvelle d'évocation ses chefs-d'œuvre, hélas !

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 220. « Avec les caractères initiaux de l'alphabet, dont chaque comme touche subtile correspond à une attitude de Mystère, la rusée pratique évoquera certes des gens, toujours [...] »

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁹⁰⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 798.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ *Ibid.*

gisant aux feuillets pieux du livre, sans l'espoir, pour aucun, d'en jaillir à nos solennités. Son jeu reste inhérent au passé ou tel que le répudierait, à cause de cet intellectuel despotisme, une représentation populaire : la foule y voulant, selon la suggestion des arts, être maîtresse de sa créance. Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique.

Sa présence, rien de plus ! à la Musique, est un triomphe, pour peu qu'elle ne s'applique point, même comme leur élargissement sublime, à d'antiques conditions, mais éclate la génératrice de toute vitalité : un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt, statue.⁹⁰⁹

Le risque que l'« Idée » aristocratique porte à cause de la « Fiction », est accepté par la « foule » qui devient la « maîtresse de sa créance ». Autrement dit, la « foule » accepte l'« Idée » tout en reconnaissant qu'elle est une hypothèse humaine et peut être trompeuse : elle doit être prête à supporter les conséquences en cas de la désillusion de l'« Idéal » vendu. Il s'agit donc non seulement d'une transmission simple de l'« Idée », mais une transmission du « crédit ». Et le remboursement de ce rêve, n'est pas aux mains de son créateur, mais aux mains de la « foule ». La « foule » doit valider l'« Idée » en prouvant que sa propre capacité est en mesure de l'« Idéal » vendu.

Pour juger la validation un « Idéal », la « foule » doit compter sur son jugement instinctif assurée par l'état « brut ou immédiat » de la représentation. Dans l'exemple de la « Musique » et le « Théâtre », Mallarmé montre clairement que l'intervention orchestrale injecte une vivacité partagée, permettant à la « foule » de ressentir une grande passion de la pièce sans parcourir par une réflexion minutieuse et approfondie⁹¹⁰. Sans la « Musique », le « Théâtre » reste un « intellectuel despotisme » qui s'attache à un passé qui est pédant et répugnant, et non à l'avenir (« sans l'espoir »). En effet, sans un avenir visé, aucun « crédit » n'est possible ; et cet avenir, c'est à la « foule » à le créer.

La « Musique » apporte une vitalité génératrice dans l'acte scénique, qui est en soi abstrait et conceptuel. Elle renforce le sortilège de la « Fiction », qui se base sur un mécanisme instinctif, ressuscitant une passion indicible et inexplicable comme si elle était enregistrée dans les plus anciens souvenirs. Et la sensibilité partagée accrédite de retour la « Fiction », crée elle-

⁹⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 155.

⁹¹⁰La même idée est confirmée par Mallarmé dans ses *Notes sur le théâtre 1886-1887*, voir *Ibid.*, p. 1637, « et la certitude pour la critique d'ici de compter, en faveur du drame lyrique, sur l'éloquente bravoure de mon conjoint musical ». La critique ici vise au nationalisme wagnérien. Mallarmé suppose que « la certitude » et le « partage universel » vient de la « Musique », et cette ontologie universelle va au-delà d'un patriotisme.

même une « certitude » par cette alliance intime. Autrement dit, la « certitude » ou la « créance » rendue vient précisément de l'affection commune au rêve partagé, qui retrouve son origine dans une humanité évolutive.

C'est dans ce sens que Mallarmé pose la question : « Toujours que, dans le lieu, se donne un mystère : à quel degré en reste-t-on spectateur, ou présume-t-on y avoir un rôle ? » Qu'il soit le « spectateur », la « foule » ou l'« élu », ils ne sont jamais totalement passifs dans le système de Mallarmé. Le fait d'apprécier et de donner sa créance à des spectacles, de l'art ou de la société, suppose déjà pour Mallarmé une compréhension du mécanisme esthétique ou social et une reconnaissance de l'existence de la « Fiction ».

Pour comprendre l'« Idée », la « foule » doit tout d'abord réaliser un « démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire ». Le démontage de la « Fiction » consiste à comprendre quel est le « leurre » actuel. Le « démontage » du « mécanisme littéraire », consiste à démonter tout le système symbolique, et comprendre que la « Fiction » est à la fois l'« agent » et le « moteur » qui pousse la « foule » vers une « élévation défendue ». La « Littérature » en fait partie du système, car comme les autres symboles, la « Littérature » est avant tout « une façon de noter », héritée des mots des « antiques grimoires ». Et le symbole n'est plus pour Mallarmé un simple « Moyen », neutre et exacte dans la représentation, mais un « principe », car les combinaisons des symboles créent des lois différentes de la représentation et de nombreux effets en résultent, y compris un changement du sens comporté dans le représenté :

Avec l'ingénuité de notre fonds, ce legs, l'orthographe, des antiques grimoires, isole, en tant que Littérature, spontanément elle, une façon de noter. Moyen, que plus ! principe. Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances.

Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose.. ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpite d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par

une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.⁹¹¹

Autrement dit, le rôle du spectateur oscille entre une défiance, qui conduit au démontage de la « Fiction », et une nouvelle confiance, du fait qu'il doit donner créance à cette « Fiction », tout en reconnaissant sa possibilité d'être mensongère. « Un motif convient, pour se priver ainsi : défiance, où point un instinct de claire justice. La conception anglaise atteste une générosité sociale différente », déclare ainsi Mallarmé⁹¹². Le poète insiste sur l'homologue anglaise du terme « défiance », car « deficiency » signifie avant tout une carence, une insuffisance. C'est pour cela qu'on a besoin d'une nouvelle « Fiction » qui doit se transformer en une nouvelle conviction.

Dans le démontage de la « Fiction », la première et la plus grande désillusion du public demeure l'inaccessibilité de la « Fiction ». Sa magnificence est tellement grande qu'on manque de support existant : car ce que peut représenter la « Fiction » n'est pas une présentation superflue et dispersée comme ce que Mallarmé constate dans l'« Industrie » de l'exposition internationale (« La première salle que possède la Foule, au Palais du Trocadéro, prématurée, »), mais un lieu de foi : « la représentation, ou l'office, manque »⁹¹³. C'est dans ce sens-là où « la lecture » est « comme une lecture désespérée », car il faut chercher par les mots existants, ce rêve de l'« Autre chose.. » inexistante. C'est le manque, ainsi que la suspension infinie de la recherche de la conviction manquée, qui nous conduit seulement « à la possibilité d'autre chose. »

Mallarmé va systématiquement illustrer la carence par une faim. On se rappelle la métaphore déjà évoquée dans « La Déclaration foraine », lors que le « mendiant » ou le « rat éduqué », attend « sur une table », « à hauteur du genou », à côté « des cent têtes »⁹¹⁴. Dans *Variations sur un Sujet*, Mallarmé va clairement relier la « Fiction », soulignée en majuscule, au « Wagner : banquet, idéal ».

La communion ou part de l'un à tous et de tous à l'un, établissant le premier degré religieux et le dernier quand, de ce grand mélange, le sursaut et le jet à quelque altitude pure ! ainsi, spirituel contact avec soi-même après dispersion, soustrait au mets barbare dont le désigne le sacrement. Néanmoins, en la consécration de l'hostie, s'affirme, prototype de cérémonials, la Messe : à chaque devenir graduel, sa différence avec une tradition d'art. Quel vocable, je choisis celui de Fiction, il traduit à mon sens latin l'antérieure Poésie, fixera

⁹¹¹*Ibid.*, p. 66-67.

⁹¹²*Ibid.*, p. 56.

⁹¹³*Ibid.*, p. 244.

⁹¹⁴*Ibid.*, p. 95.

le changement subi, quant au merveilleux, par le goût. Manger : le banquet, idéal. L'amateur que l'on est, maintenant, de quelque chose qui soit au fond, ne saurait plus assister, comme passant, à la tragédie, comprît-elle un retour, allégorique, sur lui ; et, tout de près, exige un fait — du moins la crédulité à ce fait à cause de résultats. « Présence réelle » : ou, que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé, par nous su tremblants, en raison de toute gloire, latente si telle induit, qu'il assumait et rend, frappée à l'authenticité des mots, lumière triomphale par exemple de Patrie, d'Honneur, de Paix.⁹¹⁵

La faim de la « Fiction », de la foi manquée est ainsi comblée par la manducation. La référence à la religion chrétienne est ici volontairement reprise, car le sacrifice du corps divin, est ici remplacé par le sacrifice des symboles. Comme l'indique Saint-Augustin, Jésus, le fils consiste en le verbe de Dieu, qui est le seul représentant visible et tangible dans la trinité. C'est dans ce sens où Mallarmé souligne la « Présence réelle » de l'hostie. Selon le concile du Latran de 1215, l'hostie se transformera dans la gorge en corps divin⁹¹⁶. Comme le moment même où l'« Idée » intérieure se transforme en mots, lorsqu'ils sortent de la bouche et l'hostie devient le moment de la communion, où la « foule » est communiquée de l'« Idéal » tant désiré.

Dans la « Déclaration foraine », l'Eucharistie est également liée à un autre échange : d'un « sou », on assiste à un banquet, où la « foule », « émergeait, sur une table, des cent têtes »⁹¹⁷. Comme le montre Marc Shell, ce n'est pas un hasard que l'hostie repend exactement la forme d'une monnaie, tout comme dans de nombreux arts chrétiens, l'auréole (le halo) et l'or se confrontent comme si ce qui est à César se rivalise avec ce qui est à Jésus. : « Just as *aureole*, or *corona*, means "halo", so *aurum*, or *corona*, *indicates* "coin", generally a coin of Byzantium or Spain »⁹¹⁸. Ce n'est donc pas étonnant qu'on voit le « nimbe en paillason », « un sous » et la scène de l'Eucharistie en même temps⁹¹⁹. Tous les trois symboles, l'auréole, la monnaie et l'hostie sont tous un symbole qui permet d'échanger *quelque chose du physique en spirituel*. La faim de la « foule », l'envie irrésistible de « Battez la caisse ! », ainsi que le sentiment religieux devant le théâtre se font écho, transformant une fête populaire et foraine en un enthousiasme commun⁹²⁰.

La « Fiction », concrétisée par les symboles, est digérée et intériorisée par la « foule », cultivant directement leur « goût », qui créera plus tard les sentiments et les notions communes

⁹¹⁵*Ibid.*, p. 241.

⁹¹⁶SHELL Marc, *Art & money*, Chicago London, Univ. of Chicago Press, 1995., p. 14. Voir l'Annexe 6, Calice avec une hostie irradiante, l'hostie est comme un or ou un halo, irradiant.

⁹¹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 95.

⁹¹⁸Shell, *Art & money.*, p. 38.

⁹¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 95.

⁹²⁰*Ibid.*

et intangibles : la « Patrie », l'« Honneur » et la « Paix », etc. deviennent les nouvelles convictions que la « foule » soutient ensemble. Autrement dit, Mallarmé dévoile une « Fiction » incarnée dans toutes les conceptions communes. Alors que la « Poésie » signifie par son étymologie *ποίησις*, « façonner », la « Fiction » est *antérieure* de cette création artificielle, car elle s'inscrit dans un besoin inhérent à assouvir par la « création » et dans un manque désespérant de la conviction.

Toutefois, l'« Idée » impersonnelle de Mallarmé fonctionne différemment du Saint Esprit. Alors que le Saint Esprit allume une lumière intime, qui vient d'un au-delà, mais qui est présent chez tous de manière plus ou moins homogène, l'« Idée » impersonnelle de Mallarmé suppose *une évolution intérieure* et qui se présente *de manière hétérogène au sein de l'humanité*. En effet, la « communion » vient de « l'un à tous et de tous à l'un », présente une illumination individuelle qui apparaît de manière hasardeuse, mais qui est susceptible d'être partagé aux autres et de devenir intelligible pour tous. Le grand pas d'un individu ne pourra pas forcément faire un grand bond en avant pour toute humanité, vu la vulgarisation de l'« Idée » qu'elle va subir dans sa propagation. Mais elle suffira pour obtenir « le sursaut et le jet à quelque altitude pure », qui ouvre un autre horizon de la possible évolution.

Confronté à une « démocratie » déjà installée et à une époque où le pouvoir est de plus en plus aux mains de public (qu'il soit du goût esthétique ou de la vitalité des produits financiers), Mallarmé tente de proposer une « aristocratie » qui est au final non une gouvernance d'un groupe élitiste *fixe*, mais un mécanisme gouverné par une *alternance* des individus illuminés variés. La « Fiction » n'est plus obligatoirement autoritaire, elle peut être un rêve suave et attirant qui peut être fautif mais qui est apprécié et soutenu par la « foule ». Dans un monde où le public *a le pouvoir de décision*, ce qui est le plus important pour les convaincre devient la *crédibilité* ; tant que la crédibilité est l'essentielle pour le système, la « Fiction », qui touche le public dans une sensualité exacerbée, reste le meilleur moyen pour l'atteindre.

Si la transmission des « Idées » doit être réalisée par la « Fiction », c'est parce qu'elle est le système naturel à l'esprit humain. Elle existait dans des institutions anciennes et continuera à régir sur la société de l'avenir. La modernité de la gouvernance par « Fiction » consiste à l'abolition de la tyrannie d'un Esprit, prétendu d'être absolu et véridique. Dès lors, l'apparition de l'« idée » individuelle, dès son dépassement du lieu commun, participera à la construction de l'« Idée » commune. L'« élu » peut être tout membre de la « foule », et encore le mandat est dans une alternance constante. Toute décision doit être confirmée par une « démocratie » en

retour, qui valide l'« Idée » par leur partage de sentiments, qui révèle l'universalité de l'« Idée ».

De même que la « Fiction » attire naturellement le public, tout le système esthétique ou social que la « foule » construit avec leur conviction est le reflet de « nos instincts » « affin[és] ». « Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque », qu'il soit économique, social ou esthétique, car elle apprend la « foule » leurs désirs et le fonctionnement de leur entendement. De cette manière, tout revient à l'« Idée », et tout le monde participe et change sans relâche cette « Idée », qui participe à la construction de l'« Identité » commune.

L'homme est défini et redéfini par ce qu'il crée et ce qu'il tente de créer. Il ne s'agit plus simplement de s'efforce de fuir de toute artifice et de revenir pour retrouver la nature, qui est l'antipode de notre monde artificiel. Tout en gardant ses instincts naturels, l'homme moderne se redéfinit avec ses propres artifices, sa « robe », ses « lieux », sa « réalité extérieure », cherche un *ailleurs* qu'il ne découvre pas encore chez lui-même. On voit sans cesse dans les écrits « le personnage, ultime héritier de sa race », qui exerce « un devoir immémorial », à savoir « un acte censé abolir le hasard » : la lutte contre le « hasard » signifier précisément de se dépasser, afin de se redéfinir.

Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous. Un sourire ! Mais il circule déjà, à peine formé, dans les salles aux lourdes portières, attendu, détesté, béni, remercié, jalosé ; extasiant, crispant ou apaisant les âmes ; et c'est en vain que l'éventail, qui crut d'abord le cacher, éperdu maintenant, tente de le ressaisir ou de dissiper son vol. Pardon ! L'épanouissement de vos deux lèvres, j'en noterai la grâce, à laquelle d'autres lèvres, suivant tout bas la lecture de cette chronique, déjà s'essaient. Ainsi les choses, et justement : le monde n'a-t-il pas comme un droit de remise sur la manifestation la plus profonde de nos instincts ? Il provoque, il l'affine. Tout s'apprend sur le vif, même la beauté, et le port de tête, on le tient de quelqu'un, c'est-à-dire de chacun, comme le port d'une robe. Fuir ce monde ? On en est ; pour la nature ? Comme on la traverse à toute vapeur, dans sa réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieues, pour arriver autre part : moderne image de son insuffisance pour nous !⁹²¹

⁹²¹ *Ibid.*, p. 499.

3) La « Patrie » comme la « commune mesure » : la « Fiction » contre l'individualisme et le nihilisme

a. La « Fiction » comme une force de cohésion : la « Patrie » qui lutte contre l'individualisme

Un autre rôle de la « Fiction » est de retrouver la solidarité qui relie les hommes dans un monde où la religion s'effondre et où l'individualisme émerge. Avec l'arrivée de nouvelles idéologies, l'individu évite les communes mesures de la société tout comme l'artiste renie le code social ou tout genre imposant. Ces valeurs communes, qui font le lien de la communauté, sont ainsi en partie ou totalement rejetées, laissant les individus perdus et déracinés dans la souffrance de l'isolement. Sans une adhésion aux valeurs communes, une gouvernance dans une grande communauté devient impossible ; ainsi l'individualisme qui encourage la carence de croyance commune, conduit également à son tour à l'anarchisme.

Jules Vallès peint la figure de l'individualisme avec ingéniosité : « L'individualisme, ce dieu sans cœur, s'assied, un livre de comptes à la main, sur le bord de l'abîme qu'a creusé si profond la main sanglante des révolutions. »⁹²² L'individualisme est ainsi pour lui un résultat de ce rejet des nouvelles valeurs et d'une foi commune qui est le fondement de la cohésion. L'expression « livre de comptes » est importante car elle témoigne du profit que l'individu recherche à tirer des révolutions du peuple. Il ne prend pas part à la révolution, il l'utilise.

Lorsque Tocqueville compare la démocratie américaine avec la démocratie française, il souligne la douleur que l'individualisme apporte aux français. Pour lui, la Constitution fédérale, permet de combiner le centralisme étatique avec une liberté individuelle, alors qu'en France, la centralisation administrative et la division des classes créent un déséquilibre. Les individus qui rejettent une autorité forte et imposante se radicalise dans des courants personnels ou anarchiques, ce qui génère une séparation entre les sujets d'un pays⁹²³.

En effet, la combinaison de la liberté de l'individu et la solidarité du pays est cherchée par beaucoup d'intellectuels de l'époque, dont Henri Bérenger, qui parle dans l'*Aristocratie intellectuelle* d'une harmonie des deux dans un « monde des âmes » :

Qui dit solidarité, dit accord entre des individus différents pour réaliser une harmonie supérieure à chacun d'entre eux. [...] Dans le monde des minéraux, les individus se

⁹²² VALLÈS Jules, *L'Argent par un homme de lettres devenu homme de Bourse : rentiers, agioteurs, millionnaires*, Paris, France, Ledoyen, 1857., p. 152.

⁹²³ MUHLAMANN Géraldine et al., *Histoire des idées politiques*, PUF, 2012., p. 186.

ressemblent presque entièrement et la solidarité est faible ; dans le monde des âmes, les individus sont très différents et la solidarité est presque complète. L'individualisme s'accroît en raison directe de la solidarité, voilà la loi qui résume l'évolution universelle. [...] Mais cette précellence des individus supérieurs ne doit jamais devenir extrême, car elle causerait la mort des inférieurs, elle détruirait la solidarité. [...] Individualisme, aristocratie, sympathie, ce sont là les trois caractères essentiels de toute solidarité ; ce sont là aussi, messieurs, les trois lois nécessaires de toute démocratie.⁹²⁴

Lecteur d'Henri Bérenger, Mallarmé, a également pour ambition de retrouver le lien entre les individus. Dans la « Crise de vers », le poète rapproche le vers libre à la « modulation (dis-je, souvent) individuelle »⁹²⁵ et montre une réticence claire à cette tentative qui a comme effet la « dissolution maintenant du nombre officiel, en ce qu'on veut, à l'infini, pourvu qu'un plaisir s'y réitère. »⁹²⁶ Pour Mallarmé, le vers libre donne le pouvoir aux individus, « quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science »⁹²⁷. Mais si « toute âme est une mélodie »⁹²⁸, leur différence provoque des « dissensions »⁹²⁹, et ce qui est important consiste à « renouer »⁹³⁰ ces « nœud[s] rythmique[s] »⁹³¹. Si les anciennes institutions de la poésie, comme « l'alexandrin, notre hexamètre »⁹³² ont encore leur valeur, c'est que cette loi orthodoxe répond toujours bien aux échos des âmes de la « foule ». Les rimes classiques sont rassurantes, car depuis des siècles elles sont perçues comme étant capables de faire battre le cœur de la « foule », pendant que la créativité des vers libres permet d'exploiter d'autres possibilités d'enthousiasmer la « foule ». Mais les vers libres sont avant tout des essais, et n'assurent pas de pouvoir saisir le cœur de la « foule » et la réunir autour d'un même « Idéal ».

Bien plus, les inventions innovantes des vers libres sont diverses et éparpillées, divisant la « foule » dans des goûts différents : cette disparité n'« empêche personne de proférer les mots » et la plupart des vers libres restent « langues imparfaites ». Mallarmé recherche « la suprême » langue, qui permet d'exercer la « frappe unique », et qui de cette manière, comme une *monnaie universelle*, comporte en soi une « Idée » taciturne, souhaitable et intelligible à tous, comme si à l'époque précédant la chute de Babel, tous les conflits se réduisaient à un souhait commun⁹³³.

⁹²⁴Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle.*, p. 214.

⁹²⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 64.

⁹²⁶*Ibid.*, p. 207.

⁹²⁷*Ibid.*

⁹²⁸*Ibid.*

⁹²⁹*Ibid.*, p. 64.

⁹³⁰*Ibid.*, p. 207.

⁹³¹*Ibid.*, p. 64.

⁹³²*Ibid.*, p. 206.

⁹³³*Ibid.*, p. 208.

Ainsi la « Poésie » nouvelle réunit la « foule » autour d'une « vérité », qui est la « vérité » de tous. On s'appuie ainsi sur un lien inné et indicible, qui renoue l'âme de chacun dans une « Nature » oubliée.

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité.⁹³⁴

Pour Mallarmé, la recherche de la langue idéale doit être plongée dans la littérature traditionnelle. Elle se trouve dans « les fragments de l'ancien vers reconnaissables, à [...] éluder ou [...] découvrir, plutôt qu'une subite trouvaille, du tout au tout, étrangère. »⁹³⁵ Autrement dit, il s'agit non d'une invention quelconque, mais d'une invention qui entre dans une ontologie ancienne, avant d'y retirer une « vérité » oubliée, revêtue du style moderne et innovent.

Le soutien pour les rimes traditionnelle ne signifie pas un refus de Mallarmé pour un changement. Faute d'une « langue suprême », communicable à tous, Mallarmé accepte le fait qu'on cherche une nouvelle prosodie qui est enracinée dans une mémoire commune, mais qui « desserre les contraintes » des règles anciennes. Cela a pour conséquence de « rabatt[re] » le « zèle » : toute foi créée par l'homme est relative et hypothétique et n'assume pas une transcendance aussi parfaite comme suppose une transcendance divine. Les nouvelles rimes peuvent être un échec qui ne provoque aucun retentissement chez les lecteurs, mais elles offrent de nouvelles pistes et permettent une exploration interne.

Le temps qu'on desserre les contraintes et rabatte le zèle, où se faussa l'école. Très précieusement : mais, de cette libération à supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle — aussi, certes, quelque orthographe — la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers. Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper ; ils riment : pour sceau extérieur, leur commune mesure qu'apparente le coup final.⁹³⁶

Mallarmé consent à une libération des règles du vers, mais non à une libération extrême, permettant à chacun toute licence qui tiraille la « commune mesure » jusqu'à sa perte totale.

⁹³⁴*Ibid.*, p. 203.

⁹³⁵*Ibid.*, p. 208.

⁹³⁶*Ibid.*, p. 209.

La « régularité durera », car une « idée » universelle garantit pendant un moment donné un règne stable (« similitude entre les vers »). Les rimes consistent précisément en une fraction « en un nombre de motifs égaux par valeur » d'une « idée ». Il s'agit ensuite de « les grouper », afin de faire naître enfin une « rime », un « sceau extérieur », certifié comme la « commune mesure ».

Pour Mallarmé, l'art est un sentiment commun aux hommes. Si un rythme conventionnel existe dans l'art poétique, c'est parce que le rythme de l'« Idée » suit une « régularité », inhérente à tout homme. La rime reflète au fond une harmonie musicale de vers, qui coïncide avec le rythme de l'âme. L'accord entre les deux compose un « sceau » qui représente un consentement collectif sur la fluctuation de l'âme et le sursaut du cœur. Les inventions individuelles ne préparent pour Mallarmé que la phase préliminaire (« inspire le tréteau des préfaciers »), car elles peuvent avoir lieu de manières disparates et ses inventions restent innombrables. La validité de ces inventions demande surtout une reconnaissance de la « foule », qui seule peut voir si l'« Idée » est représentative pour l'humanité. Si l'art cherche à représenter les nouveautés, c'est qu'elles comportent une exploration des possibilités de l'homme, qui sont partagées et généralisées. Le partage consiste à réveiller un instinct refoulé ou oublié chez les autres. Une fois qu'il est dévoilé à tous, il participe au renouvellement de la « commune mesure ». Ainsi l'invention individuelle compose une source intarissable à ajouter sur les anciennes règles, et non une subversion soudaine de celles-ci.

L'union et la stabilité composent un besoin chez Mallarmé, car elle crée un repère. La désagrégation de l'ordre commun par l'exaspération des différences individuelles crée une instabilité, qui n'est pas propice pour créer un « art stable ». Et cette instabilité qui est présente dans la situation actuelle de la littérature est pour Mallarmé clairement liée à l'« inexplicable besoin d'individualité » à cause de la montée de l'individualisme :

Surtout manqua cette notion indubitable : que, dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexplicable besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct.⁹³⁷

En un mot, ce que Mallarmé cherche dans les recherches individuelles sont encore leur *inspiration de la « foule »*. Dans le siècle où l'individualisme ronge la « mesure commune », l'art doit relier toutes ces divergences dans une foi nouvelle, qui crée de nouveau une cohésion sous une idéologie actualisée et qui reste séduisante et non autoritaire pour une reconversion

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 697-698.

spontanée. Ainsi est nommé « l'in-individuel », qui est une « réciprocité » partagée à la fois par les innovateurs qui guident et la « foule » qui les suit par une sympathie naturelle. Ce sentiment commun qui était assuré par une foi religieuse, grâce à la propagation de la mythologie solaire (« au cas sidéral précité »)⁹³⁸, doit maintenant être assuré par une foi humaine, avec un certain « héroïsme ». On cherche désormais un état impersonnel comme l'« axiome », et l'exprime par l'art.

Quelqu'un jamais, notamment au cas sidéral précité, avec plus d'héroïsme passa-t-il outre la tentation de reconnaître en même temps que des analogies solennelles, cette loi, que le premier sujet, hors cadre, de la danse soit une synthèse mobile, en son incessante ubiquité, des attitudes de chaque groupe : comme elles ne la font que détailler, en tant que fractions, à l'infini. Telle, une réciprocité, dont résulte l'in-individuel, chez la coryphée et dans l'ensemble, de l'être dansant, jamais qu'emblème point quelqu'un.

Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet !⁹³⁹

Ce que Mallarmé remarque dans le patriotisme, c'est qu'on retrouve un sentiment comparable à la religion, dans une frénésie moderne et totalement laïque. Pour la « Patrie », qui n'est qu'une notion inventée artificiellement, on est prêt à y sacrifier la vie. Il s'agit d'une « sanction » mortelle, une mort du monde matériel, en faveur de « quelque allégresse », afin de réaliser un « culte ».

Quand le vieux vice religieux, si glorieux, qui fut de dévier vers l'incompréhensible ou l'abscons les sentiments naturels, pour leur conférer une grandeur pure, se sera dilué aux ondes de l'évidence et du jour, cela ne demeurera pas moins, que le dévouement à la Patrie, s'il doit trouver une sanction autre que sur le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte ; étant de piété.⁹⁴⁰

C'est dans ce sens que Mallarmé parle constamment du dévouement à la « Patrie », car la « Patrie » mallarméenne n'est pas forcément la France à proprement parler, mais le « lieu commun » d'un peuple. Ce « lieu commun » pourrait être la « Salle », le « temple », la « Cour », la « Cité », le « vagin », etc., qui sont les lieux de nouvelles créations mais aussi les lieux où un fort lien est construit. Ils sont tous ces lieux qui inspirent une frénésie inviolable naturelle à l'homme.

⁹³⁸Voir *Les Dieux Antiques*, dans lequel Mallarmé reprend la théorie de Müller selon laquelle la plupart des noms de dieux dans les langues indo-européennes peut remonter à près de quatre-vingt étymologies, qui signifie tous « soleil », « lumière » ou « étoile ». De là retire la conclusion de Müller où la religion ou la mythologie n'est qu'une superstition vis-à-vis du soleil qui est une énergie première.

⁹³⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 170.

⁹⁴⁰*Ibid.*, p. 244.

Toutefois, ce n'est pas le lieu même ou une frontière conventionnelle qui crée la « Patrie ». Pour Mallarmé, la « Patrie » constitue d'une part le lieu sacré de la création de foi, d'autre part la « vie » des citoyens : « Cité et vie = patrie »⁹⁴¹. Autrement dit, l'existence de ces lieux prépare le cadre du culte pour réunir la « foule » ; la participation de la « foule » et leur développement naturel et commun constitue l'autre section de la « Patrie », car c'est précisément la vie de chacun qui produit la « mesure commune ». Une autre métaphore reprend la même combinaison dans *Les Notes en vue de « Livre »*, la « belle patrie » est composée d'une « terre divine » et « une fiancée »⁹⁴². La « fiancée » garde la « nature » humaine instinctive et donne la vivacité à la « Patrie » tout en assurant la fécondité⁹⁴³.

Avant que la « Patrie » soit une « terre divine », la version de Scherer des *Notes* se lit comme une gouvernance par l'« urne divine »⁹⁴⁴. L'« urne », qui est le lieu commun du « suffrage universel », devient le lieu commun où naît un dieu. Toutefois, que la « Patrie » soit un lieu politique ou géographique, elle est avant tout un lieu mental symbolisant le mécanisme de gouvernance, composé par les lois de la représentation.

La « Patrie » mallarméenne va au-delà du sentiment commun, en devenant un lieu de l'« ordre » commun de la représentation. La solidarité de citoyens est assurée par un « mystérieux ordre poussant la gratuite cohue aux faux-semblants ». Le patriotisme mallarméen est comparé au « pèlerinage » d'« un temple même bâti par quartier en la ville », et la loi qui importe réellement dans cette gouvernance est la loi de représentation (« À quelque loi importe qu'un, représentatif »). Le patriotisme que Mallarmé préconise est ainsi une représentation guidée par la « Fiction », qui est une frénésie spontanée et humaine qui s'intègre dans toute sorte de représentations, qui se retrouve dans la littérature, l'art et toute valeur commune.

⁹⁴¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 550.

⁹⁴²*Ibid.*, p. 552.

⁹⁴³Comme par hasard, l'idée de la fiancée correspond exactement aux exercices de traduction que Mallarmé propose à ses élèves : « La femme est la clé de la maison ». Les exercices que Mallarmé proposent sont souvent métaphoriques et sont reliés à ses pensées esthétiques. Dans les exercices, la phrase qui suit « c'est l'adresse non la force qui gouverne un navire », explique également la même idée, où le lieu qui donne l'espoir est une gouvernance souple et efficace. Voir H. Mondor, *Vie de Mallarmé.*, p. 512 : « Il écrit souvent, au tableau, quelqu'un de ceux-ci en anglais ou en français, pour les faire traduire. Voici découverts, dans ses cahiers de notes, quelques-uns d'entre eux : “ La langue des oisifs est rarement oisive. — Un mauvais ouvrier se querelle avec ses outils. — Plus haut monte le singe plus il montre sa queue. — Les hommes ont peur de la mort comme les enfants ont peur de l'obscurité. — Un homme qui a faim est un homme en colère. — Avec les défauts des autres les sages corrigent les leurs. — Un vieillard dans la maison c'est bon signe. — Le temps est un cavalier qui dompte la jeunesse. — Le vaste vide fait le plus de bruit. — La femme est la clé de la maison. — C'est l'adresse non la force qui gouverne un navire.” »

⁹⁴⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 1385.

Autrement je soupçonne le mystérieux ordre qui poussa la cohue aux faux-semblants, dans un besoin qu'elle n'a, de vouloir, par obstruction, empêcher, en cas qu'il s'avance, l'élu, quiconque veut. Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplirent pour que venu il se présentât, librement, sans encombre, vît et sût : témoignant de ce qui doit être, spécialement le chef-d'œuvre, en raison d'une dignité, comme preuve. La constatation ne s'en déférerait à la foule. Il prévient, résume. Un temple même bâti par quartier en la ville, pour immense, ne contiendra la totalité populaire. À quelque loi importe que celui-là, représentatif, puisse arriver le plus humble, invité, comme en pèlerinage, du fond d'un destin soucieux. Le dernier, moralement tous : ce point, assez — pour que la justice, se plaisant, exulte, avec lueur sur le bel objet visité qui y concorde. J'entends — d'où cette volonté ! — de ce qu'il faut que ce soit — pourquoi à lui mieux qu'à cet autre ! — lequel, en l'occurrence, serait lui. Tous les deux et beaucoup aussi ; je réclame. L'élection, vous la prônez, le vote aux doigts, assimilée au travail de l'usine ; attendu que vous craignez particulièrement, je le sais, une ingérence de mystère, ou le ciel, dans les affaires.⁹⁴⁵

Dans une période d'après-guerre où le nationalisme monte, Mallarmé tente de sortir d'une patrie précise, et de trouver une « Patrie » au nom de l'humanité dans les systèmes de représentation. Ainsi on peut retrouver une « Patrie » dans le système politique du vote (« la vote aux doigts ») tout comme dans le domaine économique (« travail de l'usine ») : tant qu'il y a une intervention de représentation, il y aura « une ingérence de mystère, ou le ciel, dans les affaires » pour Mallarmé. La « Fiction », le « mystère », la mythologie solaire, l'idéal politique ou le dieu-or, est pour Mallarmé le lieu de « Patrie », où se réunit la « foule » (« le mystérieux ordre qui poussa la cohue aux faux-semblants »). L'attirance de la « Fiction » répond à un besoin jusqu'à là non identifié mais naturellement et inexplicablement partagé : il retrouve enfin son « lieu ».

Revenir à la « Patrie » est ainsi comparée par Mallarmé à une fin de l'« amère sensation d'exil » de l'âme. Dans la découverte de l'« Idéal », l'âme met fin de son exil, retrouve ce sentiment presque religieux, goûte son « hostie » dans une combinaison de la « Musique » et la « Poésie ».

Le ciel, qu'éclaire enfin un second rayon, puis d'autres, perd lentement sa lividité, et verse la pâleur bleue des beaux jours d'octobre, et, bientôt, l'eau, le granit ébénien et les pierres précieuses flamboient comme aux soirs les carreaux des villes : c'est le couchant. Ô prodige, une singulière rougeur, autour de laquelle se répand une odeur énervante de chevelures secouées, tombe en cascade du ciel obscurci ! Est-ce une avalanche de roses

⁹⁴⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 266.

mauvaises ayant le péché pour parfum ? — Est-ce du fard ? — Est-ce du sang ? — Étrange coucher de soleil ! Ou ce torrent n'est-il qu'un fleuve de larmes empourprées par le feu de bengale du saltimbanque Satan qui se meut par derrière ? Écoutez comme cela tombe avec un bruit lascif de baisers... Enfin, des ténèbres d'encre ont tout envahi où l'on n'entend voler que le crime, le remords et la Mort. Alors je me voile la face, et des sanglots, arrachés à mon âme moins par ce cauchemar que par une amère sensation d'exil, traversent le noir silence. Qu'est-ce donc que la patrie ?

J'ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l'apparition du poète savant qui me l'indique en un hymne élané mystiquement comme un lis. Le rythme de ce chant ressemble à la rosace d'une ancienne église : parmi l'ornementation de vieille pierre, souriant dans un séraphique outremer qui semble être la prière sortant de leurs yeux bleus plutôt que notre vulgaire azur, des anges blancs comme des hosties chantent leur extase en s'accompagnant de harpes imitant leurs ailes, de cymbales d'or natif, de rayons purs contournés en trompettes, et de tambourins où résonne la virginité des jeunes tonnerres : les saintes ont des palmes, — et je ne puis regarder plus haut que les vertus théologiques, tant la sainteté est ineffable ; mais j'entends éclater ces paroles d'une façon éternelle : *O filii et filiae*.⁹⁴⁶

La « Patrie » qui est un lieu commun n'est donc pas fixée, elle est dans une constante recherche (« J'ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie »). La « Patrie » mallarméenne alterne entre un « exil » et une réunion. Les pensées libres et vagabondes débordent les « xxxx », dont les formes font penser à des nuées. Les nuées, comme des symboles de rêve, flottent à la hauteur, avant d'être versées dans la « rue », dispersées et coulées dans l'« égout » avec la pluie. Les nuées qui font rêver le public, constituent la « Patrie » spirituelle et fait réunir la conscience du public, comme symboliquement une « place », où se rassemble la « foule ». Mais la « Patrie » n'est pas seulement une « place », une *agora* où chacun porte un discours, mais aussi la « rue ». La « rue » a pour objet de laisser circuler le public, de favoriser les échanges, mais les disperse dans toutes les directions. Tel est le « double / lieu » de la « Patrie » qu'illustre encore le « double état de la parole ». Mais la relation entre le « double/lieu » est circulaire tout comme la circulation de la pluie : l'eau de la « rue » s'évapore, redevient « nuées » avant d'être reversées de nouveau.

finir

conscience

Et peines xxxxxx

trop xxxx

⁹⁴⁶*Ibid.*, p. 283.

rue

crime

infame

double

lieu

foule ma

place

*un – crime – égout*⁹⁴⁷

Dans *La Musique et les Lettres*, Mallarmé parle d'« un double cas » dans la création de la « Patrie ». Les « espaces vagues ou à l'abandon » que le génie préconçoit, se métamorphosent à son insu en « un remplissage admirable d'édicules moindres, colonnades, fontaines, statues — spirituels — pour produire, dans un ensemble, quelque palais ininterrompu et ouvert à la royauté de chacun, d'où naît le goût des patries »⁹⁴⁸. On voit toujours une oscillation entre un espace public, horizontal et infini et un lieu privé, spirituel, concentré.

En effet, les lieux mallarméens sont par nature doubles, évoluant en fonction de l'alternance du « double état de la parole ». Le « bal », où l'on trouve les symboles dansants expressifs et artistiques, alterne avec une « usine » où tous les comportements ne sont que répétitifs et machinaux. Le « feu d'artifice », qui laisse voir sa splendeur et sa passion dans son élévation vers le ciel redescend sur la terre ; l'« école », où la transmission des pensées se limitent au cadre pédagogique, reste normative et imposante. La « Cité » mallarméenne, qui est une représentation de l'esprit civile et libre, avec la « décoration » artistique, peut être également en « faillite » et se transformer en « prison ». Le « mariage » et le « baptême », qui préfigurent les symboles de vivacité et de fécondité, peuvent également conduire à la mort, et aux « enterrements ». Quant au « yacht », il est dans un entre-deux, entre le monde sur l'eau et celui sous l'eau, tout comme le « train », qui relie Mallarmé à la métropole de Paris, à la nature dans sa maison de campagne à Vulaines-sur-Seine.

chasse	yacht	enterrements	mariage	baptême		
			lieu		décoration	faillite
			Cité qu'est-ce ?	prison	supplice	
bal.	feu d'artif		en			
			usine	école		

⁹⁴⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 947.

⁹⁴⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 63.

				mais... on n'a	
					c'est
usine	école	prison	jamais pu savoir quoi –		clair
				satin– chapeau éclate	comme
				soleil	le jour ⁹⁴⁹

Mais tous ces aller-retours entre-deux sont nécessaires, car « on sait [...] comment c'est en fuyant la patrie que dorénavant il faudra satisfaire de beau notre âme. »⁹⁵⁰ Quitter le lieu commun, avant de le retrouver, devient désormais un trajet nécessaire et constant de l'homme, car c'est de cette manière qu'on arrive à renouveler le lieu commun, et reconstruire la « Patrie ». Mallarmé nomme précisément ce processus comme un « rapatriement ». Le tréteau de la « danseuse » devient le nouveau lieu d'attachement, qui attire les « vagabond[s] », les « déchirés », ainsi que les « fiancés » séparés suite à la « nécessité du voyage », car c'est la démarche nécessaire pour renouveler la « Patrie ». La distance avec la « fiancée » à conquérir est donc volontairement créée, et leur réunion est fatale. L'éloignement de l'ancienne « Patrie » est une prise de conscience de « l'insuffisance de soi et la médiocrité des patries »⁹⁵¹. Autrement dit, le chemin vers la nouvelle « Partie » est un voyage constant et stable, mais non un vagabondage infini, car la « Patrie » est un voyage guidé (« le voyage fini de l'humanité vers un Idéal »⁹⁵²) :

Voilà la fuite du vagabond, la quelle prêtait, du moins, à cette espèce d'extatique impuissance disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse ; puis quand viendra, dans le rappel du même site ou le foyer, l'heure poignante et adorée du rapatriement, après l'intercalation d'une fête à quoi tout va tourner sous l'orage, et que les déchirés, pardonnante et fugitif, s'uniront, ce sera... Conçoit-on l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés par la nécessité du voyage ! Ce sera... comme si la chose se passait, Madame ou Monsieur, chez l'un de vous avec quelque baiser très indifférent en Art, toute la Danse n'étant que de cet acte la mystérieuse interprétation sacrée.⁹⁵³

⁹⁴⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 1031.

⁹⁵⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 191.

⁹⁵¹*Ibid.*, p. 158.

⁹⁵²*Ibid.*

⁹⁵³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 172.

Le meilleur moyen pour réaliser le « rapatriement » est clairement indiqué par Mallarmé, à savoir, l'« Art » en majuscule. L'union est réalisée par une attirance « mystérieuse » grâce à un art symbolique « sacré[...] », la « Danse ». Le « rapatriement » désigne chez Mallarmé le moment précis où un déplacement de l'« Idée » en symbole doit se réaliser. L'homme quitte fatalement son paradis perdu, les pensées vagues et rêveuses, qui sont le lieu de toute « Patrie » originelle. Maintenant, la nouvelle « Patrie » de l'homme est symbolique et se contraint par « l'appareil », qui compose la loi des symboles :

Considérez, notre investigation aboutit : un échange peut, ou plutôt il doit survenir, en retour du triomphal appoint, le verbe, que coûte que coûte ou plaintivement à un moment même bref accepte l'instrumentation, afin de ne demeurer les forces de la vie aveugles à leur splendeur, latentes ou sans issue. Je réclame la restitution, au silence impartial, pour que l'esprit essaie à se rapatrier, de tout — chocs, glissements, les trajectoires illimitées et sûres, tel état opulent aussitôt évasif, une inaptitude délicate à finir, ce raccourci, ce trait — l'appareil ; moins le tumulte des sonorités, transfusibles, encore, en songe.⁹⁵⁴

En effet, les nouvelles idées qui commettent une « intrusion » dans ce lieu commun, exercent en réalité « une haute trahison ou un coup d'état » qui assume « le développement souverain des forces de la patrie »⁹⁵⁵. On y voit sans doute le legs de la Révolution. Mallarmé n'hésite pas à faire rimer les révolutions politiques avec les bouleversements idéologiques et poétiques. « On assiste, comme finale d'un siècle, par ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure »⁹⁵⁶. Puisque la foi laïque est basée sur un esprit d'époque, le changement d'un domaine, politique par exemple, peut impacter simultanément plusieurs différents domaines, que ce soit le domaine esthétique ou économique : la Révolution française en est un bon exemple.

Derrière la revendication de liberté et d'égalité, ce qui est soutenue n'est pas seulement la « démocratie », mais également une littérature plus accessible à tout le monde, un goût esthétique qui s'adapte à une liberté plus personnelle, au détriment de l'ancienne règle de la prosodie. L'argent est également un facteur égalisateur et majeur dans la mesure où il efface la forme et la valeur réelle des marchandises et les remplace par des chiffres. La monnaie-billet encourage et simplifie l'échange économique et favorise le libéralisme et toute création d'autres produits financiers. C'est pour la même raison, que dans la deuxième moitié du XIX^e

⁹⁵⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 69.

⁹⁵⁵*Ibid.*, p. 220.

⁹⁵⁶*Ibid.*, p. 299.

siècle, la crise du vers, apparue avec l'émergence du vers libre, a lieu en même temps que la vicissitude politique, et que l'industrialisation des lettres va de pair avec un envahissement du capitalisme. Le bouleversement idéologique crée un « rapatriement » qui emmène des crises concomitantes et qui relie de nouveau le peuple dans des nouvelles valeurs.

Les crises du XIX^e siècle apparaissent comme une correction continue des séquelles de la Révolution, qui est le produit de la pensée de l'âge classique. Dans les « Étalages », Mallarmé parle du « krach » pour le « haut commerce des Lettres » qui cède à un « commerce, résumé d'intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre, [...] pour la propagande d'opinions, le narré du fait divers », car le « public se déshabitu[e] de lire » les « Lettres » non commerciales⁹⁵⁷. Autrement dit, la recherche de la simplicité se déplace du domaine économique au domaine littéraire afin de donner accès à un public plus large ; elle crée également un nouveau problème de vulgarisation, d'homogénéisation et d'usage mercantile.

Mallarmé propose la même solution pour la crise des lettres, comme pour la crise politique et économique, à savoir redresser un nouvel « Idéal » des « Lettres », qui remplace les lettres commerciales.

Pour sortir de la vulgarisation, l'élévation collective vers l'« Idéal » s'ensuit, comme si on va sauver les « banquiers » qui sont « déçus » de leur investissement par un nouveau projet : « on allait donc être, à la faveur de l'idéal, assimilé aux banquiers déçus, avoir une situation, sujette aux baisses et aux revirements, sur la place : y prendre un pied, presque en le levant. »⁹⁵⁸ Le « discrédit » de la « librairie », symbole de l'industrialisation de l'art, est ainsi remplacé par un nouveau crédit de l'« Idéal » esthétique suprême, à savoir l'« œuvre exceptionnelle ». Autrement dit, dans un contexte de crise où tous les individus se perdent suite à l'effondrement des anciennes valeurs, le plus important consiste à constituer un nouveau credo, qui devient la nouvelle « Patrie ». Cela seul permet de conserver à la fois la liberté et le pouvoir des individus, tout en les réunissant. L'évolution sans cesse de la « croyance » garantit une libération possible et préserve la vitalité du mécanisme.

b. Le Risque à prendre : la foi contre le nihilisme ou l'inexistence du sens

La foi retrouvée est également une arme contre l'anarchie, qui pourrait conduire à un nihilisme souvent destructeur. Comme on l'a évoqué, Mallarmé vit dans une époque du « discrédit » : la crise de vers, les ruptures politiques continues et les crises économiques,

⁹⁵⁷*Ibid.*, p. 219.

⁹⁵⁸*Ibid.*

etc. Les anarchistes qui cherchent à enterrer tous les anciens dogmes n'épargnent pas non plus les inventions modernes, leur croyance dans le désordre s'assimilant facilement à l'inexistence de sens. À partir des années 1880, leurs actions sont multiples : ils soutiennent la grève, font la propagande ou mener des attentats, etc.

Le mouvement anarchiste est très présent dans le milieu littéraire. Si Mallarmé côtoie les anarchistes, c'est parce qu'il y trouve certains terrains communs, notamment dans leur critique de la société. Par exemple, les anarchistes critiquent la « démocratie » et le « suffrage universel », car ils les voient comme l'instrument de conservation de l'État bourgeois. Ainsi, Mallarmé écrit à Jean Grave pour donner son adhésion à son livre sur *La Société mourante et l'Anarchie*, publié en 1893 et préfacé par Octave Mirabeau⁹⁵⁹. Mallarmé non seulement fréquente les anarchistes, mais est lui-même impliqué dans leur affaire. Lors de l'attentat, causé par l'explosion d'une bombe au restaurant Foyot, son admirateur et son invité du mardi de la rue de Rome, Laurent Thailhade⁹⁶⁰, anarchiste convaincu, est ironiquement blessé. Le crime est gratuitement attribué à Félix Fénéon et Louis Matha ; Mallarmé défend Fénéon lors du procès des Trente, en août 1894.

Toutefois, l'anarchie de l'époque diffère radicalement de la pensée de Mallarmé dans la mesure où la première cherche à changer la situation actuelle ou le rapport de force *directement* par une action individuelle ou isolée, sans passer par *un représentant ou une institution intermédiaire*. L'action, qu'elle s'accompagne de violence ou non, montre son but ouvertement, et cause souvent des dégâts directement au pouvoir. Elle nie non seulement les lois existantes, mais également les lois de représentation. L'anarchie suppose une défaillance du sens et des valeurs jusqu'au nihilisme, ce qui va à l'encontre de la renaissance et la création continuelle des sens et des valeurs que promeut Mallarmé.

Dans l'« Accusation », Mallarmé répond aux critiques faites à son égard et qui le promeut au rang des anarchistes. Les « engins » dont le poète parle ici fait allusion à la bombe qu'Auguste Vaillant jette dans la Chambre des députés le 9 décembre 1893, blessant plusieurs personnes. L'attentat qui allume « une lueur sommaire » est éphémère. L'effet consiste en un

⁹⁵⁹MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 4. 1, 1890-1891: texte et notes*, Paris, France, Gallimard, 1973., p.186.

⁹⁶⁰MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 3, 1886-1889*, Paris, France, Gallimard, 1969., p. 99, « Laurent Thailhade, le satiriste féroce d'*Au pays du Mufle* (Paris, Vanier 1891), célèbre par son mot sur la bombe de l'anarchiste Auguste Vaillant (« Qu'importe la victime si le geste est beau ! ») Et qui fut lui-même victime, au restaurant Foyot, d'une bombe mystérieuse qui l'éborgna, vouait à Mallarmé un culte ardent et sincère, attesté par une quinzaine de lettres (EB) et par les pages consacrées à Mallarmé dans *Quelques fantômes de jadis* (Paris, Grès, 1920, p. 137-147), admirable évocation des Mardis de la rue de Rome. Mallarmé de son côté écrivit, une préface à l'Iconographie de Laurent Tailhade par F.-A. Cazals (Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894). »

dégât sur place, et n'a peu de conséquence à grande échelle, car il suscite moins un « enseignement » qu'une « définitive incompréhension » et s'éloigne ainsi du « grand'pitié », qui comporte une sympathie, réunissant et attirant la « foule », qui tente de le comprendre.

L'injure bégaie, en des journaux, faute de hardiesse : un soupçon prêt à poindre, pourquoi la réticence ? Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récuse l'adjonction de balles à tir et de clous. Tel un avis ; et, incriminer de tout dommage ceci uniquement qu'il y ait des écrivains à l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, captive, surtout par de l'ingéniosité. Près, eux, se réservent, ou loin, comme pour une occasion, ils offensent le fait divers : que dérobent-ils, toujours jettent-ils ainsi du discrédit, moins qu'une bombe, sur ce que de mieux, indisputablement et à grands frais, fournit une capitale comme rédaction courante de ses apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut d'elle-même tirer la pensée. Je souhaiterais qu'on poussât un avis jusqu'à délaissier l'insinuation ; proclamant, salulaire, la retraite chaste de plusieurs. Il importe que dans tout concours de la multitude quelque part vers l'intérêt, l'amusement, ou la commodité, de rares amateurs, respectueux du motif commun en tant que façon d'y montrer de l'indifférence, instituent par cet air à côté, une minorité ; attendu, quelle divergence que creuse le conflit furieux des citoyens, tous, au regard souverain, font une unanimité — d'accord, au moins, que ce à propos de quoi on s'entredévore, compte : or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires.⁹⁶¹

Le pouvoir du vers est pour Mallarmé non moins puissant. Il jette également un « discrédit » comme la « bombe » anarchiste, mais la bombe est représentée sous forme d'un « avis », qui propose un changement avec moins de ravage et ouvre ensuite un terrain de discussion vis-à-vis de ses lecteurs. À travers les écrits, Mallarmé cherche au-delà d'une destruction un rétablissement de nouvel ordre, en constituant un nouveau *credo*, pour corriger et améliorer le système présent.

De cette manière, les poètes peuvent trouver dans la « divergence que creuse le conflit furieux des citoyens », un nouveau « besoin d'exception ». Le dernier, qui devient la nouvelle « foi » est comme le « sel », presque invisible, mais indispensable pour tous dans les banquets composés de divers plats. Le « sel » est comme la « Fiction », qui rend tout « Idéal » délicieux,

⁹⁶¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 246.

composant l'élément inéluctable dans toute Eucharistie laïque et religieuse – tant que la nourriture est spirituelle. L'établissement de la nouvelle « foi » assure l'« unanimité » nouvelle, et met un terme aux tiraillements des opinions individuelles et clairsemées.

La représentation de Mallarmé est non une représentation directe, ni une représentation identique à l'origine (c'est-à-dire de {a, a, a, a, a...} on trouve un représentant « a »), mais une représentation sélective, constituant une seule foi hypothétique de diverses « Fictions » apparues : de {ab, acd, aefg, ahijk, almn...}, on retrouve le lien commun « a ». Plus particulièrement, on s'efforce à dresser le « a » vers une représentation de l'« Idéal », soit un « A » en majuscule, afin qu'il séduise tous les individus intéressés par l'élément « a ». La vulgarisation aura lieu ensuite dans la généralisation de l'idée « A » chez le public, mais une élévation minimale est assurée, qui permet de garder une solidarité souveraine tout en encourageant une diversité qui se développe constamment {a⁺b, a⁺cd, a⁺⁺efg, a⁺⁺⁺⁺hijk, a⁺lmn...}.

Dans une époque, où l'anarchie tente de montrer directement des avis révoltants et de recourir à une représentation individuelle ou isolée, Mallarmé insiste sur l'importance de la représentation indirecte, non parce que la représentation indirecte est capable de représenter tous les avis existants, mais parce qu'elle est un instrument pour trouver un *lieu commun* et un guide vers une direction commune. Pendant que l'anarchie encourage des idéaux individuels et divise la « foule », la « Fiction » mallarméenne permet de réunir la « foule » autour d'un seul « Idéal » et crée une solidarité ; pendant que l'anarchie anéantit les modèles sociaux proposés, la « Fiction » mallarméenne permet de les reconstruire, et les renouvelle continuellement.

L'isolement de l'artiste par rapport à la « foule » (« dans le monde énorme où lui seul n'a pas une place »⁹⁶²) n'est plus une souffrance interminable, car l'artiste erre sur le terrain vierge, où il va ramener la « foule » pour fonder une nouvelle « Patrie ». Cette force unificatrice, qui se base sur la sensation et la fluctuation du cœur, ne peut pas être expliquée par la science. Tout comme l'effet créé par la combinaison des symboles, il est destiné à un « mystère » jamais dévoilé.

La représentation indirecte, l'« aristocratie » comme Mallarmé la nomme, peut compenser également les défauts de la « démocratie », construisant ainsi ensemble le seul mécanisme non-oppressant et solidaire : « une organisation libre et spontanée » comme ce que rêve le poète. Il s'agit d'une renaissance incessante de la « foi », avant que sa propagation et vulgarisation

⁹⁶²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 781.

l'abaisse, devenant « traditionnelle puis autoritaire »⁹⁶³. Grâce à la résurrection de la « foi », la mentalité souveraine reste toujours guidée, solide et libre. Ainsi le poète affirme clairement lorsqu'il est questionné sur l'explosion à la chambre des députés : « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre. »⁹⁶⁴ Le « livre » littéraire a ses avantages et est supérieure à la « bombe » anarchiste pour Mallarmé, car son « coup d'état » est non destructrice et non imposante, et crée une « Patrie » qui accueille l'âme de la « foule ».

Gratuité la supposition de pages telles au dehors — pardon, pour le Poète dont, sur un point, j'assumai l'intrusion, aussi bien que le sacre véhément des juges n'a pas été sans leur causer une gêne — lui eut l'égard de vous évoquer au lieu, inviolable, le premier en le développement souverain des forces de la patrie comme devant une haute trahison ou un coup d'état, ici, spirituels : mais, sa foi échange, contre le salut, une prérogative, affirme cette authenticité, au cas de l'écrit menacé et somme la Suprématie littéraire d'ériger en tant qu'aile, avec quarante courages groupés en un héros, votre hérissément d'épées frères.⁹⁶⁵

La « Patrie » mallarméenne propose donc une autre gouvernance possible. Elle *n'est plus limitée par la frontière ou les ethnies*, mais repose sur un lieu commun composé de valeurs communes, et reste spirituelle, spontanée et souple au changement. Son seul appui physique et visible n'est que le symbole, mais peut impacter le maximum de son public dans de nombreux domaines. Vis-à-vis de l'individualisme et nihilisme émergeant, la solidarité est assurée dans le système de représentation grâce à une vocation « spirituel[le] » commune, et permet de construire une société sur le plan esthétique, économique et politique.

La proposition de Mallarmé correspond au fond au terrain politique réel du XIX^e siècle en France, à savoir une multiplication des utopies. Mais les utopies ne mènent pas forcément à un anéantissement du rêve, comme le dit Robert Musil, « l'utopie est une expérience dans laquelle on observe la modification possible d'un élément et les conséquences que cette modification entraînerait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie. »⁹⁶⁶ Ainsi, les utopies ont toujours leurs valeurs tant qu'elles ne sont pas des rêves cristallisés, définis. Elles permettent de continuer à rêver, à réfléchir, à changer et à s'émouvoir.

⁹⁶³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 659-660.

⁹⁶⁴*Ibid.*, p.660.

⁹⁶⁵*Ibid.*, p. 272.

⁹⁶⁶MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, Seuil., s.l., s.n., 1995, vol. I/II., p. 339.

4) La Fluctuation du « crédit » comme condition humaine de l'évolution : la dévaluation et la thésaurisation au sein des mots et de la monnaie-billet

Revenons sur le plan économique pour voir la transformation de la « foi » vers le « crédit ». La valeur sûre de l'argent semble être en corrélation inversée avec le développement du « crédit ». Le « crédit » a un lien avec la religion dès sa naissance, qui lui garde une sûreté divine. Quand Max Weber parle de la naissance de la banque, il parle d'abord du temple⁹⁶⁷. Dans l'Antiquité, les temples exerçaient la fonction des caisses de dépôt. Le bien déposé est considéré comme sacré, toute indemnisation peut être considérée comme un sacrilège. De surcroît, le temple, qui peut exercer des prêts, réalise le service de banque de crédit. Tout remboursement non réalisé est ainsi jugé comme une offense à Dieu, et le châtement en est divin :

Le temple de Delphes était un lieu où étaient déposés des trésors provenant d'un grand nombre de particuliers ; c'était notamment la caisse d'épargne type des esclaves. De nombreuses inscriptions attestent que des esclaves furent achetés pour être rendus à la liberté par la divinité ; en réalité, cela se produisait grâce aux économies de l'esclave qui les mettent en dépôt au temple, de façon à les soustraire ainsi à son maître. Beaucoup d'autres temples jouèrent, à Babylone, en Égypte, en Grèce, cette fonction de caisses de dépôt exactement de la même façon, alors que, à Rome, ils perdirent rapidement cette spécificité. C'est pourquoi les temples antiques furent aussi des instances de prêt, notamment pour les princes qui y trouvent des conditions plus favorables qu'auprès des prêteurs privés. Il est vrai qu'on trouve déjà dans le code d'Hammourabi la figure du grand prêteur. Mais en général, le lieu où était consigné l'argent de l'État, de même que l'instance qui lui en prêtait, était le temple, auprès de qui des emprunts étaient aussi conclus.⁹⁶⁸

En cas de guerre, l'épargne du peuple conservée dans le temple est prêtée aux princes, assurant en retour la souveraineté de l'État. Le « crédit » du temple, qui emprunte à la divinité son « crédit », devient ainsi le sauveur de l'État. Le « crédit » de particulier, la souveraineté de l'État et la foi divine sont étroitement réunis, comme inséparables les uns les autres. À côté du temple, la banque d'État domine. Ainsi, le temple et la banque d'État sont marqués par une

⁹⁶⁷Weber, *Histoire économique*, p. 279.

⁹⁶⁸*Ibid.*, P. 279-280.

forte centralisation du pouvoir. Presque tous les États helléniques, et notamment l'Égypte des Ptolémées, possèdent un monopole bancaire royal. Mais à la différence de la banque centrale moderne, elle est surtout une institution fiscale et exerce des activités de change très profitables. L'étatisation bancaire tente également de contrôler l'épargne des individus. Par ce fait, les intérêts personnels et l'intérêt public sont directement liés.

D'ailleurs, l'antiquité appliquait une production de monnaie totalement monopolisée par l'État. La validité de la monnaie, marquée d'un portrait de princes ou de temples, symbolise le « crédit » assuré par la souveraineté et par la divinité. La solidité de la monnaie dépend donc de la croyance de l'État et du temple. Les activités bancaires privées, qui apparaissent sous toutes les formes, restent marginales et doivent faire la concurrence avec les temples et la banque d'État. Les banquiers professionnels proposent des petits « crédits » contre un gage ou une caution⁹⁶⁹.

Au Moyen Âge, l'argent et le « crédit » s'éloignent de la religion, du fait que le christianisme souligne l'égalité et attaque le prêt à l'intérêt. À l'inverse du banquier, l'église joue plus le rôle du redistributeur de richesse en encourageant la charité et distribue elle-même la fortune des riches aux pauvres. L'État qui tente d'assurer la valeur de la monnaie n'est pas tout puissant. À partir du milieu du XI^e siècle, le droit régalien de battre la monnaie demeure encore officiellement réservé au roi, mais la production de l'argent est au final faite par les multiples ateliers de monnayages territoriaux. La diversité des monnaies et leur prolifération demandent une régulation de la valeur des monnaies en fonction du poids du métal.

Le mot *banque* n'apparaît dans la langue française qu'à partir du milieu du XV^e siècle, ce qui signifie que du V^e au IX^e siècle l'activité des banquiers reste encore principalement l'échange des monnaies. C'est vers la fin du XIII^e siècle, que les marchands lombards créent des fictions juridiques pour pratiquer le prêt à intérêt, et inventent en exerçant leur activité le compte à vue et la lettre de crédit. Les bourses régionales commencent à se développer vers le XVI^e siècle en France.

À partir de la Renaissance, le développement des activités bancaires accompagne l'essor du capitalisme de l'époque, qui pousse d'autant plus la montée en puissance des banques. Les banquiers de l'époque mènent leurs activités dans tout pays. Des familles renommées, comme celle de Jacques Cœur, contribuent au financement de la royauté française. La famille des

⁹⁶⁹Certains vont plus loin : à Babylone, une partie des banquiers proposent les « crédits » en commande, qui permettent à des entreprises de réaliser des prêts, grâce à ses futures commandes.

Médicis a des établissements bancaires dans toutes les grandes villes et deviennent les financiers de l'Église de Rome.

L'église catholique est plus tolérante pour l'usure dans les faits, et l'invention de la notion de « purgatoire », qui promet une purification des péchés par rachat, favorise le relâchement théologique. Le « crédit » divin n'est plus la garantie même du « crédit » économique, mais peut être en revanche racheté par un « crédit » économique, qui est païen de base. Désormais, l'église et l'État n'hésitent pas à s'aliéner avec des marchands ou des financiers et leur prêter un « crédit » solide. Les princes commencent à favoriser le commerce, surtout le commerce international, car la stabilité de leur gouvernement repose sur l'accumulation de richesse et la collecte d'impôt. Un excédent commercial apporte en effet davantage de métaux précieux dans leurs pays. Telles sont la croyance et la doctrine du mercantilisme, qui se développent du XVI^e jusqu'à XVIII^e siècle.

Désormais, le « crédit » privé, qui est totalement laïque, aide à son tour l'église et l'État, mais n'est plus forcément dépendant d'eux. La faillite d'un petit pays ne va pas forcément ruiner toute la fortune des grandes familles financières tant que leurs commerces restent fertiles dans les autres pays. Le banquier privé est comme un allié, qui reste proche du pouvoir politique et religieux et qui est lié avec eux par l'intérêt commun. Il est devenu *une force à part et doit garantir à sa manière le sens du « crédit »*, que ce soit par le gage, la caution, la réputation, la prospérité potentielle, etc.

Toutefois, l'arrivée du mercantilisme pose pour la première fois la question « si l'argent est la richesse » dans les débats publics. Le terme « mercantilisme » est un terme anachronique, car il est inventé par les économistes libéraux vers la fin du XVIII^e siècle et XIX^e siècle, afin de critiquer leurs devanciers. La caractéristique principale du mercantilisme consiste en une association directe de la richesse avec la possession de métaux précieux, comme l'or ou l'argent. Ainsi en absence d'exploitation minière, l'obtention des métaux précieux repose sur une balance commerciale excédentaire. L'intervention du souverain en faveur des marchands est revendiquée, afin de les protéger de la concurrence extérieure.

Toutefois, la théorie se révèle problématique. Avec une entrée importante des métaux précieux, le peuple ne se sent pas pour autant plus riche. Les prix montent, et la valeur réelle de la monnaie descend avec l'inflation. Cette compréhension qui devient la base des cours d'économie aujourd'hui est loin d'être évidente à l'époque. La plupart des mercantilistes promeuvent l'idée que la quantité d'or détenue signifie la richesse. En France, une controverse publique oppose Malestroit à Bodin. Le premier considère que l'augmentation des prix n'est

qu'apparente, puisqu'elle est due à des mutations monétaires ; et le deuxième pense que d'autres facteurs sont en cause, par exemple la manipulation de certains monopoles⁹⁷⁰.

Dans une vision où l'enrichissement équivaut à l'augmentation de la masse monétaire, la monnaie est considérée comme une fin en soi. La monnaie n'est plus une *représentation* de la richesse existante du pays, elle *est* la richesse même. Autrement dit, le représentant réalise une usurpation, comme si l'augmentation du chiffre indiquait forcément une croissance économique. L'attention portée aux chiffres conduit au fétichisme des métaux précieux alors que leurs sens reposent seulement sur l'économie réelle.

La vision du bullionisme « sécularise » et affaiblit le sens donné à cette fièvre qui entoure les métaux précieux. La fébrilité pour l'or n'a plus aucun lien avec la foi religieuse et s'éloigne également de l'amour pour la souveraineté, et l'économie devient un domaine purement lié à l'argent et devient moins considérée comme une gestion d'un pays ou d'une commune. Elle est simplement la volonté de mettre l'or devant tous les autres objets existants. Et le système du « crédit » n'est qu'un moyen pour accumuler plus d'or ou pour faciliter la collecte de l'or. Derrière le « crédit », on n'espère rien d'autre que l'or.

Toutefois, le débat sur le mercantilisme accomplit la première mise en doute de la monnaie. On *questionne sa nature (un moyen ou une fin), ainsi que la crédibilité de sa valeur nominale*. En tout état de cause, avec la sécularisation de l'économie, la garantie de la monnaie est atteinte. Si le « crédit », par usure ou autre, permet de créer de l'argent par l'argent, désormais, la même pépète d'or peut signifier une valeur différente en cas de combinaison avec ou sans le « crédit » : la valeur absolue de l'argent, lié à son poids seul, change.

La Renaissance voit le système de « crédit » se développer, et l'esprit de l'époque, qui est selon Foucault empreint de l'assimilation et de l'analogie, tolère un écart entre les valeurs des choses et leurs prix en or. La situation évolue aux siècles suivants. L'âge classique montre une grande méfiance pour les monnaies, tout comme pour les mots mêmes. La mise en doute des dogmes religieux et la revendication politique passe avant tout par le travail de l'encyclopédiste, qui propose une redéfinition des mots par la science et la rationalité, pour enlever tout ce qui

⁹⁷⁰Une vision plus réaliste, du moins plus proche de la pensée d'aujourd'hui, est établie par Sir Thomas Gresham, qui met en relation la valeur réelle des monnaies avec leur quantité, et Davanzati, qui suppose qu'une relation proportionnelle existe entre le volume de la masse de la monnaie et les prix du marché dans ses *Lezione delle monete* (1588). ADAM Smith, *Théorie des sentiments moraux ou essai analytique sur les principes des jugements que portent naturellement les hommes, d'abord sur les actions des autres, et ensuite sur leurs propres actions : suivi d'une dissertation sur l'origine des langues*, Chez Barrois l'Ainé., Paris, s.n., 1830, vol. II/II., p.25-26.

peut porter à confusion. Ainsi, au moment où les économistes critiquent le mercantilisme et questionne la valeur des monnaies, les Lumières mettent en doute des mots.

De même qu'une grande méfiance se manifeste contre les mots, de même un semblable soupçon sur la monnaie conduit à une banqueroute du système de Law, que l'on a expliqué en détail dans l'introduction. Le simple fait qu'un billet peut remplacer de l'or est difficilement acceptable pour le peuple qui remet en doute tout représentant. La faillite de la monnaie-billet conduit également à la faillite de la Banque royale, impactant avec la crise économique le développement des activités bancaires.

De nouveaux principes plus prudents s'imposent désormais dans la vie de tous les jours. À titre d'exemple, le politique de Turgot contrôle tous « les acquis au comptant » et toutes dépenses de ministère sont soumises à un contrôleur. Tous les chiffres écrits doivent correspondre à une réalité passée. De plus, Turgot montre une crainte pour l'usure, car elle fait accroître la volatilité de la valeur de la monnaie. Le scepticisme envers la monnaie dure jusqu'à la fin de l'âge classique. Avec l'arrivée de la Révolution, le rejet final de l'assignat, qui est gagé sur les biens confisqués des nobles et des ecclésiastiques, reconferme encore une fois l'échec retentissant de la monnaie fiduciaire de l'époque.

Les soupçons du peuple sur la monnaie-billet et les mots se confirment et conduisent à des soupçons sur les autorités historiques. Pendant que les Lumières utilisent l'Encyclopédie pour lutter contre l'Église, la faillite de la Banque Royale montre bien que le « crédit » du roi même (qui garantit la fondation de la Banque Royale sur les propositions de Law) ne suffit pas pour garantir le système de « crédit », si le dernier ne repose sur aucune contrepartie réelle. L'économie repose désormais sur un principe à part. Les remises en question des Lumières à travers la définition même des mots décrédibilisent au fur à mesure l'ordre social de l'Ancien Régime et préparent l'esprit du peuple pour la Révolution à la fin du XVIII^e siècle. L'introduction de la monnaie-billet rend la valeur de la monnaie variable. On comprend maintenant que tout comme les mots, les monnaies peuvent être réglées par l'arbitraire institutionnel.

En effet, dans la condamnation faite des symboles, l'autorité politique, économique et académique derrière la représentation est mise en question. La même situation est constatée également dans le domaine politique. Le changement de procédé pour l'élection entraîne la victoire du tiers état du fait de leur majorité et engendre la Révolution et déclenche ensuite le « suffrage universel ».

Depuis le XVIII^e siècle, la remise en doute de la religion, du régime politique, et du « crédit » économique, passe par une critique des symboles. Le soupçon à l'égard des mots, des monnaies et des votes devient au final un soupçon vis-à-vis de la crédibilité de l'autorité. Une représentation universelle et directe est revendiquée par le peuple qui recherche l'égalité et la transparence, tandis que toute forme indirecte de représentation génère potentiellement une manipulation des monnaies, et de là, de la valeur de la monnaie et de la richesse du peuple.

Le XIX^e siècle est presque à l'opposition totale de l'âge classique d'un point de vue épistémologique. Comme le remarque Foucault, « l'unité de la *mathesis* » est doublement rompue : d'une part, le XIX^e siècle est marqué par la résurrection des rêves et des utopies et rompt totalement avec l'esprit scientifique du XVIII^e qui cherche l'exactitude et la précision. Mais l'instabilité de tous ces domaines fait naître en contrepartie un nouveau dieu, le dieu-or. Deuxièmement, après ce XVIII^e siècle, qui ronge le christianisme institutionnel, la transcendance divine n'a plus de fondement et l'ancien régime est également fragilisé avec de nombreuses révolutions. Le besoin d'un nouveau repère se manifeste, afin de redéfinir « la subjectivité transcendantale et le mode d'être des objets »⁹⁷¹.

Souvent condamné pour leur légitimité, les banques privées du XVIII^e siècle sont confrontées à un contrôle grandissant de l'État. Une forme d'étatisation des organismes financiers naît, motivée par des intérêts fiscaux, en ligne avec la rationalisation de l'économie et de la comptabilité moderne (par exemple, l'établissement d'un bilan). Le XIX^e siècle, tout au contraire, est marqué par une effervescence de créations de banques privées, coordonnées par des banques d'État. Alors que la garantie divine suppose toujours une justesse rendue, car tout est garanti par une puissance supérieure et inviolable, la garantie étatique semble moins évidente dans un siècle où une instabilité politique règne et où les régimes se succèdent très rapidement. L'échec militaire, le coup d'État, l'insurrection, tout pourrait emmener à une banqueroute politique qui s'accompagne d'une crise économique. Ainsi, bien qu'avec le contrôle d'État, tout soit chiffré, planifié et rationalisé, le chiffre même, c'est-à-dire, la valeur réelle derrière le chiffre, est remis en question.

Apparue déjà au XVIII^e siècle, la frénésie pour l'or se poursuit et éclate de manière significative grâce à la révolution industrielle. La rente foncière que possède la noblesse plafonne et ne peut plus rivaliser avec les revenus industriels. Non seulement l'économie devient totalement indépendante et différente de la foi religieuse et politique, mais en cas de crise de foi dans les autres domaines, elle prétend être le nouveau zèle qui soumet tout le peuple

⁹⁷¹Foucault, *Les Mots et les choses.*, p. 260.

sous son règne et ses lois. *Dieu-or destitue les anciennes autorités, et la messe est remplacée par les expositions universelles.* Elles deviennent de nouveaux lieux communs qui rassemblent la « foule », et forme une nouvelle croyance commune.

L'argent par son caractère égaliseur efface d'une part la différence entre les anciennes classes privilégiées (la noblesse et les clergés) et le peuple, et, d'autre part, il crée un nouveau clivage au sein du peuple même entre la classe bourgeoise et la classe prolétaire. La classe qui possède et maîtrise mieux l'argent devient le nouveau manipulateur, car ayant la capacité d'investir, ils peuvent profiter du « crédit »⁹⁷².

Sur le plan politique, quand les grands principes du XVIII^e siècle comme l'égalité, la liberté et la fraternité sont appliqués, des nouvelles formes d'autorité apparaissent, que ce soit une autorité de Terreur ou soit une autorité de masse comme le « suffrage universel ». Les anciens rôles dominateurs, le roi, l'église, ou la noblesse, sont affaiblis suite à de nombreuses insurrections, mais restent un poids important dans la société et ne manquent pas de souteneurs conservateurs.

Le pouvoir est *tirillé aux mains des différentes forces* dont les revendications sont souvent entremêlées : des socialistes sont confondus avec des anarchistes, les boulangistes sont empreints de populisme, des opportunistes sont rebaptisés sous le nom de « progressistes », des républicains sont affiliés à un peu de tout, à des radicaux comme à des conservateurs (qui cherche à relier la religion Catholique à la République), voire à des monarchistes... *La nostalgie d'une autorité commune et solide domine*, mais les opinions de la « foule » restent disparates.

Face à ces divisions, deux tendances s'imposent vers la fin du siècle, dont la première consiste en une République modérée, qui se fonde sur une démocratie et qui tente de relier les différentes forces de manière stratégique, et la deuxième est dirigée par Marx et Guesde, qui ouvre la voie à un projet socialiste. Il s'agit de créer un parti de classe pour le prolétariat, qui doit représenter l'État, exproprier économiquement et politiquement tout bien ou forme de capital, et qui doit rendre à la collectivité tous les moyens de production.

⁹⁷²Le « crédit » ici comprend l'investissement dans les équipements et les outils du travail dans l'entreprise et l'usine, car en misant sur le bel avenir de l'entreprise, les investisseurs et employeurs s'enrichissent en produisant avec un capital au départ limité. Les salariés, à l'inverse, doivent se soumettre au système du salariat, qui est un système d'échange de temps pour de l'argent. Les salaires proposés sont clairement à l'avantage des employeurs lors de l'essor économique : la plupart des ouvriers sont largement sous-payés au XIX^e siècle ; et le salaire étant fixé à l'heure de travail, l'employé ne peut pas augmenter infiniment son salaire et est vite plafonné. Il gagne une somme fixe qui n'est pas corrélée à la prospérité de l'entreprise. De cette manière, le travail de la classe ouvrière est représenté par un chiffre plus ou moins fixe malgré, alors que le travail de l'investisseur ou de l'employeur engendre une somme spéculative en lien avec le l'avenir de l'entreprise concernée.

Pendant que le communisme donne le pouvoir au peuple (du moins au prolétariat) cherche une égalité absolue et suppose une possibilité de représenter la volonté de la collectivité comme *une et indivisible*, les républicains voient un inévitable compromis, dans lequel *un ordre hiérarchique entre les individus est toléré*. La représentation du peuple, selon les républicains modérés, est toujours biaisée du fait que les idéologies sont différentes, et que la « démocratie » n'est plus le « suffrage universel » appliqué tel quel, avec unique représentation directe, car un appui total sur le populisme est susceptible de provoquer des votes dangereux. Dans la nécessité de réunir le peuple, d'avancer dans les réformes et d'installer une stabilité, toute stratégie de *ralliement* est permise.

Ainsi, alors que les communistes se donnent comme objectif ultime de *supprimer la représentation* – et ceci jusqu'à la diminution ou la suppression de l'argent (car tous les biens sont censés être distribués de manière égale) et du vote (vu qu'il n'y a qu'un seul parti) et jusqu'au changement des mots et de l'art – les républicains envisagent *une représentation à plusieurs niveaux* : tout d'abord une représentation des différents partis aux revendications diverses et parfois contradictoires, puis une élection qui repose sur la confrontation de ces mêmes avis. Ils voient la combinaison de la représentation indirecte et la représentation directe comme une manière de conserver la différence des idéologies et de laisser entendre la voix de chacun. Et de nombreux moyens sont utilisés pour retoucher les symboles de représentations : les niveaux d'impositions, par exemple, rééquilibrent l'inégalité liée au capitalisme, ou la généralisation de l'éducation, qui prépare les électeurs, et qui de cette manière change directement le représenté des votes.

C'est pourquoi dans le XVIII^e siècle, où le rapport entre le représenté et le représentant est exact, le système de la monnaie-billet génère une faillite étatique totalement en faillite, alors qu'il fonctionne avec succès au XIX^e siècle, où ce rapport représentant/représenté est ténu, laissant le rêve ou l'imagination prendre une place plus importante. La modification de l'idéologie ou de l'autorité politique, économique ou esthétique passe tout d'abord par un changement au sein du système représentatif. Pendant que le XVIII^e siècle remet en question le statu quo et les autorités traditionnelles, le XIX^e siècle est à la recherche d'une « Fiction » crédible, plastique et solidaire, qui garantit de nouveau le mécanisme de représentation social et esthétique. On cherche un Idéal, où l'homme est libre et épanoui en devenant le maître des symboles.

Cette distinction donne l'impression d'un siècle où se côtoient deux langages, deux usages de monnaie, et deux visions politiques incommunicables. Selon Foucault, « la littérature se

distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale », de telle manière où « elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante »⁹⁷³.

Le souci est double. D'une part, la « foule » n'arrête pas d'accorder une valeur simpliste aux symboles afin de favoriser leur circulation. Elle refuse aux efforts intellectuels pour comprendre les mécanismes innovants et sophistiqués des symboles inventés par les élites. D'autre part, les intellectuels ne s'adressent plus à la « foule » et se contente d'une terminologie circulée dans un petit cercle : tel est le danger du Parnasse que Mallarmé identifie. Quant à l'économie et la politique, la manipulation des symboles est davantage faite pour protéger l'intérêt des élites. Les organismes financiers peuvent profiter et manipuler pleinement le système du « crédit ». De même, la complexité des dissensions politiques parmi les partis et les enjeux d'intérêts se noient dans des propagandes, de telle sorte qu'une élection rationnelle par le « suffrage universel » semble impossible. C'est dans ce contexte-là que Mallarmé propose le « double état de la parole », qui tentent de réconcilier les deux états de représentation dans une représentation seule. Il s'agit de dévoiler la manipulation dans les symboles, et promeut un système de représentation profitable pour tous.

Questionner le symbole, c'est déjà avoir un regard critique et analytique sur tout le corps social, une lucidité sur l'idée que les formes de simulacres ou les faux-semblants participent à la légitimation de l'autorité, et c'est avoir conscience que là où il y a un « crédit », apparaît inévitablement la « Fiction » dans la représentation. Les symboles du XIX^e siècle n'est plus une sureté comme dans l'Antiquité, où la garantie est réalisée par le temple ou l'État. Dans un monde où même le « crédit » des autorités anciennes est fragilisé et où l'économie devient un domaine de plus en plus indépendant, la monnaie devient une notion de plus en plus variable, instable et manipulable. Pour Mallarmé, il ne s'agit pas d'être dupe des mensonges dans les symboles, mais de dépasser la tromperie et de réaliser que la « Fiction » est exploitable. Elle peut être orientée au profit d'une cause collective en cultivant une nouvelle foi moderne dont le but est de réunir la « foule ».

On cherche en même temps un nouveau repère, car la monnaie, qui gouverne l'économie, devient un domaine à part. Alors que la monnaie est dans l'ancien temps solidement relié au « crédit » du temple et de l'État, maintenant la monnaie revient avec un « crédit » fictif propre à l'économie même, beaucoup moins fiable. Le « crédit » est désormais davantage assumée ensemble par la crédibilité des acteurs économiques, l'état et le peuple ; mais chaque chaîne peut en être affaiblie soudainement et mener à une crise totale. Dans un contexte où le

⁹⁷³Foucault, *Les Mots et les choses.*, p. 95.

capitalisme devient Dieu-or et transforme toute organisation sociale, comment doit-on faire face à ce nouveau « crédit » ?

C'est ainsi que le poète dénonce le mécanisme de Dieu-or dans un siècle du capitalisme. Dès sa jeunesse, Mallarmé dénonce le règne de l'or et son influence sur l'art. Dans *Divagation*, il exercera le démontage de la « Fiction » pécuniaire avec un poème intitulé « Or ». Dès la première phrase de la pièce, l'« Or » est présenté comme la « divinité universelle ». Il en devient le symbole dans cette nouvelle époque où le « crédit » économique détrône toutes les anciennes croyances, qu'elles soient religieuses ou laïques :

La très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes —

Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être cesser, dans le désespoir et si la lumière se fait de dehors : alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.

Pas, l'instant venu ostentatoire —

Qu'une Banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris.

Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens.

Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutilé à l'horizon : j'y ai la notion de ce que peuvent être des sommes, par cent et au delà, égales à celles dont l'énoncé, dans le réquisitoire, pendant un procès financier, laisse, quant à leurs existences, froid. L'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque.

Fumée le milliard, hors le temps d'y faire main basse : ou, le manque d'éblouissement voire d'intérêt accuse qu'élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches.

Aucune plainte de ma badauderie déçue par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique : à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté.⁹⁷⁴

Mallarmé souligne que la vision traditionnelle de l'« Or », en tant que chiffre neutre (« sans extérieur ni pompes »), doit cesser. Désormais, le « crédit » apparaît avec la « Banque », qui remplace l'église et devient le nouveau sanctuaire où se concentre le pouvoir. À défaut d'« éblouissement » de la nouvelle croyance, le « crédit », un « intérêt » vaniteux, est couronné

⁹⁷⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 245-246.

comme un nouveau dieu. Mais ce dieu, n'est pas l'« Or » habituel, physique et à la valeur sûre : confiner le Dieu-Or « à l'ombre des coffres en fer et des poches » enlève son éclat, et ne lui donne aucun « intérêt » supplémentaire. En effet, Mallarmé examine ici un autre « Or », spéculatif et trompeur, dont la valeur varie selon les « zéros » qui le suivent, sans forcément avoir une contrepartie sûre. Sans le nommer clairement, Mallarmé distingue l'or-métal et l'or fiduciaire, et examine davantage le phénomène du « crédit ». Le poème en prose « Or » est publié le février 1893, juste après le scandale du Panama éclate en septembre 1892, avec la publication d'un virulent article de *La Libre Parole*. Le dernier qui ruine des milliers des épargnants montre un bon exemple spéculatif, où un projet qui vaut plus que des centaines de millions francs est mise en liquidation.

Avec l'arrivée du « crédit », la valeur de l'or ne tient plus à son poids. Elle s'incarne dans son « éblouissement », trompeur et attractif, qui reflète la « lumière » « de dehors ». Mais quelle est cette « lumière », sinon le soleil ? En écrivant *Les Dieux Antiques*, Mallarmé apprend dans les ouvrages linguistiques que la lumière stellaire est l'origine de la divinité. Les noms des divinités dans la mythologie indo-européenne renvoient principalement au soleil, à la lumière ou aux étoiles. Par l'imagination de l'homme, on incorpore la figure de *numen*, qui personnifie la force solaire extraordinaire qui alimente et entretient la vie, dans le *nomen*, les noms des dieux, oubliant leur sens originel, qui est lié à la lumière solaire ou stellaire.

La déclaration faite dans la « Confrontation » aide à éclairer comment l'or tente de détrôner le Dieu-soleil. Avec l'arrivée du capitalisme, c'est l'éclat d'or qui est au sommet de son pouvoir (« un midi imperturbable ») et qui « frappe, maintenant, d'aplomb la race ». Selon Mallarmé, le nouveau Dieu-or est incarné dans le « pouvoir impersonnel suprême », *numerus*.

L'or frappe, maintenant, d'aplomb la race ; ou, comme si son lever ancien avait refoulé le doute, chez les hommes, d'un pouvoir impersonnel suprême, plutôt leur aveugle moyenne, il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence — éclat, l'unique, attardé pour un midi imperturbable.⁹⁷⁵

Avec l'intégration du système du « crédit » dans l'« Or », la nature profonde du « numéraire » est changée : l'ancien « engin de terrible précision, net aux consciences perd jusqu'à un sens », car le chiffre n'a plus de valeur fixe. Le nombre « se majore et recule » : des « zéros » sont ajoutés avec une croyance commune dans la prospérité du projet ; cependant, si le projet fait banqueroute, ces « zéros » équivalent à un « rien ». Il pourrait être un « rien » dans

⁹⁷⁵*Ibid.*, p. 261.

son sens étymologique *res*, une petite chose, qui signifie un intérêt supplémentaire, tout comme un « rien » dans le sens de l'anéantissement total.

Le chiffre, qui ne retrouve plus son représenté exact, n'est que la « fumée » ou la « vague », qui monte et descend, « perd jusqu'à un sens ». Le nombre affiché est hypothétique et devient au fond un « X » algébrique, dont la grandeur dépend de la circonstance, et non un représenté constant et précis. Le même principe se retrouve dans le symbolisme que Mallarmé met en avant, en utilisant le réagencement des mots pour redéfinir le sens d'un symbole poétique. Mais au moment où le sens du symbole est incertain et précaire, qu'il soit l'« Or » ou le mot, une crise potentielle peut intervenir.

Avec le « crédit », le sens donné à l'« Or » n'est plus le poids de l'« Or » même, mais une promesse séduisante d'une future prospérité que Dieu-or dégage naturellement. L'homme qui invente des significations métaphoriques au soleil, crée également des sens fictifs pour l'« Or ». L'expression « on se paye par des mots » fonctionne dans son sens littéral dans l'interprétation du « crédit ».

C'est ce que Mallarmé remarque ici dans l'« Or » : pendant le « procès financier » de Panama, la mise en liquidation judiciaire de la compagnie rend toutes les sommes des dettes et des gains « égales » à celles de l'« énoncé ». L'« incapacité des chiffres » est ainsi décrite par l'adjectif « grandiloquents », qui révèle l'aspect illusoire des « chiffres ». La valeur de l'entreprise, ainsi que la dette à rendre, est au final déterminée par les mots, qui comportent en eux une estimation subjective et variable selon la confiance du public.

Les mots et les chiffres sont maintenant convertibles et peuvent faire des plus-values tout comme mener à la banqueroute. Ils ne sont plus neutres ni objectifs, car désormais, leurs valeurs dépendent de l'interprétation. Le « crédit », qui crée une promesse artificielle au départ, ne garantit pas que la promesse soit toujours tenue et valable. C'est en ce sens-là qu'on doit comprendre l'éloge de Valéry sur Mallarmé : « un algébriste du langage en même temps qu'un reconstruteur de son moi »⁹⁷⁶, car par les mots, Mallarmé tente non seulement de créer les sens symboliques mais aussi de faire dans ses écrits littéraires des hypothèses sur l'être, et de reconstruire son identité.

Ainsi, lorsque Mallarmé déclare que l'or reflète la « lumière » « de dehors », il dit que la lumière de l'or n'est pas innée, mais dépend des *lumières de l'esprit humain*, qui peuvent lui donner de la *crédibilité* tout comme la lui enlever. Ce sont dès lors les lumières de l'esprit humain qui remplacent le soleil divin, et deviennent la nouvelle ressource de la crédibilité.

⁹⁷⁶ Cité par BEMOL Maurice, *La Méthode critique de Paul Valéry*, s.l., Nizet, 1960., p. 27.

Les belles paroles et les chiffres « grandiloquents » sont comme tous les autres moyens, la notoriété, les « somptuosités », les artifices, etc., qui sont susceptibles de participer à la fabrication de la crédibilité, car ils viennent de l'esprit humain. Après l'établissement de l'hypothèse crédible, c'est à l'homme de concrétiser son avenir par son travail et son action. La valeur de l'entreprise dépend en partie de l'interprétation de sa crédibilité. C'est à l'homme de juger, par le calcul ou par l'imagination, combien de « crédit » est accordé à son entreprise.

Si les mots et les chiffres deviennent interchangeable, c'est précisément parce qu'ils sont tous les deux basés sur l'esprit humain. Dans le « crédit », comme dans toute croyance religieuse ou laïque appuyée davantage sur la parole, la « Fiction » est présente ; elle est, pour Mallarmé, une méthodologie inhérente à l'« esprit humain » : « Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain — c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté. »⁹⁷⁷ Dans un monde où l'éclat d'or aveugle l'homme par son pouvoir en faisant « refoul[er] le doute », Mallarmé remet en doute le Dieu-Or et démonte son mécanisme afin de voir la « Fiction » cachée : il examine le « crédit » situé dans le langage comme dans le chiffre.

Mieux encore, si les chiffres avec le « crédit » deviennent maniables tout comme les mots, ne serait-il pas préférable de choisir les mots pour interpréter le « crédit » ? Le chiffre reste un symbole égalisateur et effaceur (« l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales »). Par un *credo* littéraire, on peut mieux nuancer les « Fictions » cachées et mieux incarner dans les symboles un rêve désintéressé, qui promeut la « Vérité » et la « Beauté ». Ainsi, la ploutocratie serait remplacée par l'« aristocratie » mallarméenne. Le *credo* mallarméen ne repose plus sur un intérêt personnel. Il s'agit d'un « don », que l'écrivain exerce pour chercher une valeur universelle et impersonnelle.

Le scandale du Panama est un phénomène qui marque le peuple de l'époque : le projet de construction du canal de Panama requiert un investissement si fort qu'il met en cause la solidité de l'économie. Débuté avec un financement sous-dimensionné au départ, le projet est en plus retardé à cause des épidémies de malaria et de fièvre jaune ainsi que des accidents de terrains. Face à la difficulté financière, Ferdinand de Lesseps, président de la compagnie de Panama, recourt à la corruption pour valider les lois qui favorisent l'émission d'emprunt sous formes d'obligations à lots pour les petits épargnants. Malgré l'émission de ces obligations en 1888, l'entreprise ne réussit pourtant pas à se redresser. Elle est liquidée le 4 février 1889 et provoque

⁹⁷⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 504.

la ruine de plus que 85000 souscripteurs. L'escroquerie et la corruption sont révélées peu après par les journalistes.

Mallarmé est au courant de l'affaire⁹⁷⁸. Dans une lettre que son ami T. De Wyzewa lui adresse, des effets collatéraux inattendus sont décrits : « Perrin m'a dit que Panama empêchait ces jours-ci la vente de votre volume ; mais il espère être vite au bout du premier mille. »⁹⁷⁹ On peut imaginer ainsi l'impact économique et social étourdissant de l'époque. Au-delà de la ruine d'une entreprise (« les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce »), toute l'économie est impactée.

C'est peut-être pour cela que Mallarmé parle plus d'un « incendie », qui s'élargit comme un « coucher du soleil », brûlant le « ciel » et les « nuages », car ce qui est devenu la « fumée » est au fond un « rêve » que la société fait. La « liquéfaction de trésor » est donc ici à la fois une « liquéfaction » de l'entreprise et une liquidation du rêve commun, celle des « nuages », qui retombent à leur niveau initial, dans l'eau, et se liguent avec « l'horizon » (« Une liquéfaction de trésor rampe, rutilé à l'horizon »). On assiste au renversement de l'alchimie, l'or produit redevient maintenant du liquide. « Alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie. » La magie fantasmagorique du dieu-« crédit » s'éteint au moment du krach du « vaisseau ». Le désenchantement d'un rêve commun n'est ni le commencement ni la fin. Il est juste une des « vagues » qui montent et descendent (« Pas, l'instant venu ostentatoire –/Qu'une Banque s'abatte, du vague, du médiocre, du gris. »). Le « crédit », qui accompagne toujours une ascension et une chute, est toujours présents dans les nombreux événements politiques et économiques du siècle.

Le scandale de Panama est loin d'être un cas isolé. L'affaire du Tonkin en 1885 et le krach de l'Union générale en 1882 qui le précèdent ont tous les deux des effets notoires vers la fin du XIX^e siècle. La première est issue de ce qu'on appelle aujourd'hui « fake news », une dépêche qui confond une retraite de Lang Son de l'armée française avec un abandon du delta du fleuve rouge ; la nouvelle réussit à secouer la Bourse de Paris et à influencer ensuite les décisions prises par l'armée. Quant à l'Union générale, l'affaire commence par une forme

⁹⁷⁸De plus à cause du procès de Panama, le procès du meurtre de Tézenas (le beau-frère de Paul Margueritte, parent de Mallarmé), qui fait assassiner sa femme, est reporté. Ce procès est longuement assisté par Mallarmé. Voir MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 10, Novembre 1897-septembre 1898.*, p. 55 dans la note où expose la lettre de Victor Margueritte à Mallarmé décembre 1897, « L'affaire, qui venait hier, a malheureusement été remise à demain Jeudi. Si Poincaré peut commercer sa plaidoirie, tout ira bien (car l'enquête lui semble fait acquis d'avance). Sinon, il faudrait patienter encore, car Tézenas la semaine suivante est pris par les assises de Panama... »

⁹⁷⁹MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 5, 1892 et supplément aux tomes 1, 2, 3 et 4 (1862-1891)*, Paris, France, Gallimard, 1981, p. 5., p. 168.

d'agiotage de la part de son fondateur Paul Eugène Bontoux qui rachète ses propres actions, puis de la part de deux camps, les haussiers qui sont menés par Henri Germain du Crédit lyonnais et les baissiers qui se réunissent autour de Rothschild. Enfin les spéculations d'Eugène Scrétan conduisent à la faillite du comptoir national d'escompte de Paris (ancêtre de BNP) en 1889, un mois après la mise en liquidation judiciaire de la Compagnie universelle du canal interocéanique de Panama.

L'agiotage, la corruption, et les informations fausses, tous ces éléments remettent en cause la valeur du « crédit ». La crédibilité peut venir de facteurs externes, de soutien politique, de l'éloquence de certains, des rumeurs, des célébrités qui participent à l'apparat d'un projet, l'enveloppe de « somptuosités » et lui donne un aspect « ostentatoire ». La fabrication « ostentatoire » de l'éclat d'or fait sans doute penser aux objets anciens de bronze doré, que Mallarmé décrit en détail dans l'exposition internationale. L'*enveloppement* de l'or prétend être le *développement* des choses mêmes. Au XX^e siècle Musil ira encore plus loin pour dévoiler le rapport du « crédit » entre ce qui enveloppe le sujet pensant (« vêtement ») et la crédibilité de celui-ci :

Il existe entre nos vêtements et nous, comme entre nos usages et nous, des rapports de crédit moral (*moralisches Kreditverhältnis*) assez complexes : après leur avoir prêté la totalité de leur signification, nous la leur réempruntons à intérêts composés ; c'est en pourquoi nous frisons la banqueroute (*Bankerott*) dès l'instant où nous leur supprimons le crédit.⁹⁸⁰

Mallarmé, dans *La Dernière Mode*, montre que la mode est également une croyance esthétique que l'homme s'approprie collectivement à un moment donné. Cette croyance donne du « crédit » à l'homme et l'« embellit » aux yeux des autres. Il précise d'ailleurs que les habits n'ont plus la même valeur sans homme, car l'homme est ici le cœur du sujet. « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. »⁹⁸¹ Au XIX^e siècle, l'éclat sacré est recherché dans un « enveloppement » extérieur. Tout comme le cas de la fabrication du « crédit » pour des projets économiques, les « somptuosités » sont une garantie bien matérielle, qui rassure la « foule » et qui montre une distinction sociale.

Si l'attrance pour les « somptuosités » est une caractéristique innée et inéluctable chez les hommes, Mallarmé choisit de ne pas se plaindre pour « l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales » et d'intégrer plutôt l'attrance naturelle de la « Fiction » dans les

⁹⁸⁰MUSIL Robert, *Œuvres pré-posthumes*, s.l., Editions du Seuil, 1965., p. 107.

⁹⁸¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 360.

mots. Il revient au « moi songeant », en offrant un « don » par les mots (« amonceler la clarté radieuse avec des mots »). De cette manière, Mallarmé monte un nouveau « crédit » avec les mots, par lequel il tente de s'approcher davantage de la « Vérité » et de la « Beauté ». Ce qui « enveloppe » l'homme maintenant sont ses réflexions nouvelles et indéchiffrables, qui fusionnent avec le soi ancien. Grâce à la lucidité de l'« écrivain », l'*enveloppement* et le *développement* de l'homme ne font qu'un ici. La « Fiction » n'est plus trompeuse, mais directrice, qui guide la « foule » dans leur évolution.

Le « crédit » prend un sens économique depuis le XVI^e siècle. Il retrouve au XIX^e siècle son premier sens d'« influence, considération, dont jouit une personne, une opinion, etc. »⁹⁸² Le sens du « crédit » s'étend au sens de crédibilité, de confiance et de croyance. L'évolution de son sens correspond aux inventions économiques et sociales, car le « crédit » devient un outil méthodologique dans de nombreux domaines qui repose sur un mécanisme de conscience de l'être. Toutefois, la conscience humaine suppose une possibilité de fausseté, de manipulation et d'irrationalité ; tout n'est pas raison. Ainsi, par le déplacement du « crédit » à la conviction sociale et économique, Zola, dans son roman *L'Argent*, reprend l'évolution de l'entreprise Union générale et montre comment Aristide Saccard, le fondateur de l'entreprise, tente de restaurer les valeurs catholiques par un libéralisme économique. Autrement dit, il tente d'utiliser le « crédit » pour renforcer une croyance ancienne.

Mallarmé, comme tous ses précurseurs, constate la déficience du « crédit ». Et tout comme Zola, il remarque l'extension du sens du « crédit », et va associer le mécanisme du culte de la virtualité avec l'esprit méthodique de l'homme. Selon lui, tout au long de l'histoire épistémologique, l'homme se fabrique sans cesse des idoles, qu'ils soient les dieux, la mode, l'utopie, la prospérité, ou la poésie. Même si les idoles peuvent changer, l'adoration se répète inlassablement. L'homme cherche, après la mort de Dieu, une croyance, qu'elle soit véridique ou pas, car le besoin de croire à quelques choses lui est inhérent. Le XIX^e siècle est comme une correction du XVIII^e siècle. Le XIX^e siècle veut s'échapper du joug de l'abstraction et de la rationalité, et retrouver la passion et le rêve. Ce que Mallarmé tente d'intégrer dans le *cogito*, est précisément la méthode irrationnelle, qui repose sur les innombrables idoles de la société.

Selon Mallarmé, l'adoration pour la « Fiction » passe d'abord par les symboles. Véhicule et constructeur même de l'idolâtrie, le symbole transmet le charme de l'idole et aide à diffuser la valeur que l'idole dégage. Alors que l'adoration est inexplicable et virtuelle, les symboles eux

⁹⁸² CRÉDIT : *Etymologie de CRÉDIT*, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/cr%C3%A9dit>, consulté le 22 novembre 2020.

sont visibles et façonnables. En s'appuyant sur les symboles, Mallarmé tente de relier toute croyance humaine de divers systèmes par une méthodologie symbolique. Au lieu d'accuser la virtualité de la croyance, il s'efforce de se servir de la « Fiction » comme un outil intellectuel pour orienter les hommes vers un rêve commun. Comme le montre la *Psychologie de la foule* de Gustave le Bon, la croyance de la « foule » n'est pas toujours rationnelle. Malheureusement, c'est sur cette irrationalité que repose la construction sociétale :

La civilisation d'un peuple repose sur un petit nombre d'idées fondamentales. De ces idées dérivent ses institutions, sa littérature et ses arts. Très lentes à se former, elles sont très lentes aussi à disparaître. Devenues depuis longtemps des erreurs évidentes pour les esprits instruits, elles restent pour les foules des vérités indiscutables et poursuivent leur œuvre dans les masses profondes des nations. S'il est difficile d'imposer une idée nouvelle, il ne l'est pas moins de détruire une idée ancienne. L'humanité s'est toujours cramponnée désespérément aux idées mortes et aux dieux morts.⁹⁸³

Alors que l'utilisation d'un « crédit » à la faveur d'une croyance est condamnée chez Zola, Mallarmé pense au contraire que c'est naturel car la « Fiction » se camoufle dans tout esprit humain. Toute fabrication d'idole se fonde sur l'esprit humain, et une croyance peut dégager des valeurs de différents domaines. L'« Or » peut remplacer la place des dieux mythologiques, tout comme la conscience humaine peut façonner une nouvelle idole poétique, dont la valeur peut guider et influencer les choix de la « foule » politiquement et économiquement. Ainsi, le poète utilise le « crédit » dans un sens positif et propose une mise en avant de la croyance désintéressée et intellectuelle pour remplacer la domination du « crédit »-Or, qui est le Dieu de son époque⁹⁸⁴.

Les défauts du « crédit » sont également évidents, à savoir tout « crédit » reste hypothétique et n'a aucune sureté : la production du gain ou de la perte ne se révèle qu'après. Le décalage du temps que le « crédit » incarne en soi provoque une incertitude. Plus particulièrement, le « crédit » n'est pas défini par une simple perte définitive ou un gain catégorique, mais il est toujours en constante évolution. L'instabilité est ainsi un résultat fatal avec l'introduction du « crédit » dans des domaines variés.

La mise en application du « crédit » signifie donc une acceptation de la menace de la mort, de la ruine, de la destruction, sans que celle-ci soit tangible. Mallarmé a déjà la conscience de la nécessité de la destruction dans sa jeunesse. Dans sa lettre à Eugène Lefébure écrite le 27

⁹⁸³BON Gustave le, *La Psychologie des foules*, Alicia Éditions, 2018., p. 2.

⁹⁸⁴Au cœur du « crédit » gît un rêve populaire et politique, mis en avant par le slogan de Guizot, « Enrichissez-vous ».

mai 1867, il décrit « la Destruction fut ma Béatrice », car toute naissance d'idées créatives est accompagnée d'un effondrement des pensées établies et institutionnalisées :

Il parle du Poète moderne, du dernier, qui, au fond, « est un critique avant tout ». C'est bien ce que j'observe sur moi — je n'ai créé mon Œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.⁹⁸⁵

La « Fiction » du « crédit », puisqu'elle est évolutive, ne peut pas se traduire exactement. Les symboles ne sont pas forcément capables de représenter le rêve dans sa totalité et dans son exactitude. Une bonne partie de l'« impression » que leur créateur vit dans sa rêverie, va devoir être perdue définitivement. La faillite du symbole dans sa fonction de représentation doit être acceptée et comptée comme une perte potentielle. Telle est l'origine du « loan-loss provisions » pour reprendre une expression en finance. « Acheter et vendre et vivre de la perte », Mallarmé choisit bien cet exercice dans ses *Thèmes anglais*⁹⁸⁶ avec un riche sens symbolique, qui divulgue ses pensées. La faillite des mots ou des chiffres est un fait, basé sur la probabilité à calculer, comme un coup de dés. Elle se joue avec le « Hasard », soit la condition de l'existence.

Accepter l'existence du « crédit »/croyance dans divers domaines revient à accepter d'avoir un décalage entre le rêve et l'action : « Action ne fût pas la sœur du Rêve. »⁹⁸⁷ Et le « crédit », qui, comme le dit Jean-Michel Rey, « a pour fonction majeure de créer, d'anticiper, de faire apparaître d'un seul coup ce qui n'était pas là, de transformer les substances, de modifier foncièrement l'être »⁹⁸⁸, n'est pas une répétition rassurée par l'empirisme, mais un risque à prendre, une défiance à anticiper, avant qu'une nouvelle confiance s'installe. La vie de l'homme peut même synthétiser aux yeux de Mallarmé une alternance entre la répétition et la création. La première crée un symbole figé, conventionnel, sécurisé, de l'ordre de l'état « brut ou immédiat », alors que toute création, suppose une tentation de composer un symbole modifié, rêvé, risqué, de l'ordre de l'état « essentiel ».

L'homme, pour son évolution, doit accepter un pari, comme si la condition humaine était avant tout la probabilité, car toute création, rêve, utopie, qui suppose qu'une expérience de modification possible, doit admettre une chute potentielle. Le risque de la chute vaut le coup,

⁹⁸⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 717.

⁹⁸⁶MALLARME Stéphane et VALERY Paul, *Thèmes anglais pour toutes les grammaires : les mille problèmes, dictons et phrases typiques de l'anglais groupés d'après les règles de la grammaire*, Paris, France, Gallimard, 1937.

⁹⁸⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 647.

⁹⁸⁸REY Jean-Michel, *Le Temps du crédit*, Paris, France, Desclée De Brouwer, 2002., p. 263.

car sans cela aucun changement ne sera possible ; sans quoi la vie se résume en une vaine répétition, comme la pierre de Sisyphe qui l'emporte dans la monotonie.

Robert Musil explique ce même dilemme qui illustre parfaitement le désarroi de Mallarmé. À l'inverse de Mallarmé et de son époque, où le « don du crédit » est encore possible, Musil vit un XX^e siècle où l'individu n'est plus dupe du « crédit » et est impuissant de créer ou de fabriquer un nouveau « crédit ». Mais le même jeu a besoin d'être joué, le jeu de croire en quelque chose, d'être le créancier pour les « crédits », même si c'est pour ensuite les rejeter, car la croyance, dans son sens large, est le seul pouvoir qui sauve le « rien » de son anéantissement.

Ils [Les gens cultivés] n'avaient plus le don du crédit et pas encore celui de la duperie. Ils ne savaient plus où aboutissaient leurs sourires, leurs soupirs, leurs pensées. À quoi avaient-ils souri ou pensé ? [...] Ainsi l'homme cultivé était-il un homme qui sentait on ne sait quelle dette s'accroître sans cesse, qu'il ne pourrait plus jamais acquitter. Il était celui qui voyait venir la faillite inéluctable : ou bien il accusait l'époque dans laquelle il était condamné à vivre, encore qu'il prît autant de plaisir à y vivre que quiconque, ou bien il se jetait, avec le courage de qui n'a rien à perdre, sur la première idée qui lui promettait un changement. [...] mais il faut au moins qu'il sente ce « plus » d'une manière ou d'une autre au-dessus et autour de lui ; [...] Car ce « rien » signifiait en fait « quelque chose » qui pouvait faire d'un Cacanien tout ce qui jusqu'alors n'avait pas existé.⁹⁸⁹

L'époque de Mallarmé suppose encore la possibilité de « crédit », et selon lui, c'est au poète de l'établir dans un moment de crise : « Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète. »⁹⁹⁰ En attribuant cette tâche spirituelle au « poète », Mallarmé réintroduit l'idée du poète-prophète, qui est une tradition de l'Antiquité. Pour lui, le « poète » qui est inspiré de Dieu, remplace la fonction du Verbe créateur divin par son verbe humain, qui grâce au « crédit », prévoit un avenir.

Les aristocrates mallarméens ne sont que ceux qui ont une longueur d'avance par rapport à la « foule » : « Rien d'aisé comme de devancer, par voie d'abstraction et purement, des verdicts inclus dans l'avenir, lequel n'est que la lenteur à concevoir de la foule. »⁹⁹¹ Par les mots, « voie d'abstraction », il prédit et construit en même temps un futur auquel tout homme est prêt à s'engager, car ensuite « la foule y voulant, selon la suggestion des arts » devient la « maîtresse de sa créance »⁹⁹². La transmission du « crédit » des aristocrates à la « foule » est réalisée dans

⁹⁸⁹Musil, *L'Homme sans qualités.*, t. I, p. 704.

⁹⁹⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 789.

⁹⁹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p.1578.

⁹⁹²*Ibid.*, p. 155.

le domaine esthétique, tout comme dans le domaine social. De cette manière, le « crédit », qui promeut un rêve *ex nihilo*, devient un fait social pour la « foule » : « tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social »⁹⁹³.

Le choix qui reste pour Mallarmé est donc entre l'acceptation du « suicide », ou l'« abstention » pour ne plus rien faire, et son choix est très clairement fait. La vie est l'« unique fois au monde » où il vaut le coup de ne pas juste répéter un schéma appris et de jeter les dés. Ce jet de dés signifie non seulement avoir l'espoir pour un avenir meilleur, mais aussi *donner un nouveau sens au chiffre*. Tandis que ne pas le jeter met fin à l'évolution de l'humanité, où le chiffre reste un chiffre. Dans le dernier cas, le monde s'emprisonne dans la convention sans aucun changement possible. Dans le cas où le « crédit » intervient, un présent est définitivement supprimé, car il n'a d'autre sens que d'enchaîner un avenir à un passé, « un présent n'existe pas... ». Pour Mallarmé, le « Présent » est un présent impersonnel, qui doit représenter la demande de la « Foule ».

Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmêlent perplexement en vue de masquer l'écart. Hors des premier-Paris chargés de divulguer une foi en le quotidien néant et inexperts si le fléau mesure sa période à un fragment, important ou pas, de siècle.⁹⁹⁴

Pendant que le poète-prophète vit dans une vision de l'avenir et indique le profond désir de la « Foule », dont la forme majuscule indique la collectivité, la « foule » individuelle et passive qui ne sait dire ce qui lui manque, ne « se déclare » pas. Le cri du prophète envers « son propre contemporain » peut seul faire bouger le temps, du passé vers un futur. Et le « Présent », comme ce qu'on nomme la mode, est toujours un esprit insaisissable et impossible à définir, car lui-même représente un écart temporel, qui est tiraillé entre le passé et l'avenir. Ainsi comme le « pénultième » gît dans la suspension, les points de suspension plongent le « présent [qui] n'existe pas » dans l'infinité. Le « Présent » devient une suspension figurée dans le coucher du soleil, dans la fumée, dans le blanc d'une page, qui « suspend[re] l'hérité ».

⁹⁹³*Ibid.*, p. 250.

⁹⁹⁴*Ibid.*, p. 217.

Ainsi, tout est en permanent mouvement interne. Comme dans la bourse, les haussiers achètent ce que vendent les baissiers, et tout ce qu'on a est précisément figuré dans un chiffre bougeant, qui synthétise le « crédit » dans une très étrange somme d'avis disparates, contradictoires parfois. Il n'y a pas de symboles à proprement dit mais la *symbolisation*, car tout est dans le mouvement, dans une divulgation de la foi ou dans sa désagrégation. « Toute naissance est une destruction, et toute vie d'un moment, l'agonie dans laquelle on ressuscite ce qu'on a perdu, pour le voir. — On l'ignorait avant. »⁹⁹⁵ Ce que conçoit Mallarmé est donc un temps cyclique, un temps où seule la mort et la renaissance sont éternelles. Leur croisement est tel qu'elles ne se distinguent plus (« l'agonie terrible, ou la naissance (ce qui est une même chose) de la Pensée est finie, et une mort magnifique a succédé »⁹⁹⁶).

Le XIX^e siècle représente une période où émergent intensivement des rêves, des nouveautés et des réformes. La complexité de la société a besoin de symboles pour rationaliser et contrôler un nouveau système, pour mieux saisir les nouvelles idées ou bien pour mieux les différencier des pensées existantes. Toutefois, l'invention massive de nouveaux symboles suppose également la fin des anciens symboles. La virtualité des symboles devient visible. À la différence du XVIII^e siècle où la représentation doit être concrète et exacte, le siècle du rêve tolère des essais et de l'ambiguïté. Il s'agit de faire exister ensemble des symboles plus suggestifs, variables, voire opaques, dans la limite où ils restent contrôlables et où ils favorisent le fonctionnement de l'entendement. Croire n'est plus un engagement à vie dans une époque où Dieu est mort. Mais dans le monde où l'on sait que les symboles peuvent être trompeurs, manipulés, en faillite et être destitués, quelle garantie derrière ces artifices permet de croire à leur validité et de vouloir les employer comme égaux du représenté ?

La grande question du XIX^e siècle est de retrouver un repère. Une fois leur garantie divine perdue, les symboles deviennent vulnérables et la nouvelle garantie, clairement artificielle, reste hypothétique. Mais comment faire confiance à une hypothèse, si l'on ne sait pas sa validité dans l'avenir ? La démocratisation des symboles que l'on explique dans le premier chapitre donne la réponse à cette question au peuple. Contrairement à une époque où la lecture, le vote et l'usage des billets de change sont réservés à la classe privilégiée, le XIX^e siècle encourage une égalité entre tous et les symboles en tant qu'outils intellectuels se démocratisent. La validité des symboles, qui est primordiale pour toute réforme sociale et esthétique, dépend avant tout de la confiance du public. Comme ce que montre le système de monnaie-billet, seul leur usage

⁹⁹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 720.

⁹⁹⁶*Ibid.*, p. 723.

régulier, issu de la confiance commune, conduit à valider et populariser la pertinence et l'usage d'un nouveau symbole.

La grande question pour le public devient désormais à *qui donner sa confiance*. La garantie des symboles est souvent exercée par une autorité centrale, c'est-à-dire l'État (pour le vote, la monnaie-billet, etc.), mais elle pourrait être également une crédibilité de l'entreprise privée (comme dans le scandale de Palme, l'entreprise émet elle-même des obligations à des petits ou moyens investisseurs), voire une autorité personnelle (Wagner, Hugo, Napoléon, etc.). On voit déjà une décentralisation qui commence à apparaître petit à petit, car avant le XIX^e siècle, ce sont en général l'église et l'État qui centralisent et contrôlent les symboles ; quant aux symboles comme l'or, leur rareté peut difficilement être mise en doute. Peu de forces privées peuvent intervenir dans l'émission ou la fabrication des symboles (la frappe privée de la monnaie est légalement interdite mais devient un fait à partir du XVI^e siècle⁹⁹⁷). La garantie ancienne est un pouvoir plus sûr et stable, mais en même temps, plus autoritaire et indubitable.

Le XIX^e siècle offre une situation radicalement différente. Puisque le peuple utilise des symboles, la confiance dans le symbole devient primordiale : son mécanisme est compris de tous, duquel on tire de nouvelles lois pour fabriquer d'autant plus de nouveau symbole. La montée de la bourgeoisie en est un bon exemple. Les bourgeois cherchent être représentés davantage dans les états généraux (ce qui déclenche la Révolution française), utilisent la monnaie pour réformer les modèles économiques afin de renforcer leur statut social, et font populariser une littérature qui leur convient. La montée en puissance de la bourgeoisie passe donc par le contrôle de ces nouveaux symboles. De même, les figures comme Napoléon montrent également la possibilité de créer de nouvelle figure d'autorité comme des garanties personnelles, qui repose sur des succès personnels, le mérite ou le charisme. Napoléon installe ensuite des nouveaux mécanismes politiques et émet les « napoléons » comme nouvelle monnaie. La fabrication des symboles devient ainsi beaucoup plus accessible pour la « foule » par de nombreux moyens.

La démocratisation du façonnage des symboles du XIX^e siècle crée plusieurs problèmes. Si tout le monde peut être le garant de nouveaux symboles, la garantie est ainsi plus faible et douteuse, car l'intérêt personnel ou celui de l'entreprise/institution, peut être mis en avant. Auparavant, lorsque la garantie est celle du pouvoir central, l'État ou l'Église, elle implique une égalité pour la « foule », et grâce à cette égalité, le pouvoir central est muni d'un

⁹⁹⁷Weber, *Histoire économique.*, p. 270.

désintéressement relativement rassurant. Dans la plupart des cas, l'intérêt du roi et de l'Église vont de pair avec celui du peuple.

Le changement vers *une garantie plus décentralisée et hypothétique* suppose que toutes les forces amalgamées du XIX^e siècle, avec des intérêts et des buts peu transparents, peuvent participer à la fabrication et le renouvellement des symboles, et elles n'hésitent pas à jouer toutes sortes de comédies pour obtenir la confiance du public. Débutante dans l'usage massif des nouveaux symboles, la « foule » du XIX^e siècle doit pourtant faire son choix sans pouvoir comprendre totalement le mécanisme et sans aucune référence ancienne qui leur prévoit le résultat de ses nouvelles lois de symboles. Des erreurs deviennent inévitables. Toutefois, Mallarmé encourage les illuminés de la « foule » à créer de nouveaux symboles et représente les besoins cachés de la « foule » par eux. De cette manière, la « foule » participe à un rêve commun et tente de comprendre par ces outils symboliques sa propre volonté.

Le « double état de la parole » est le système proposé par Mallarmé pour éviter à la fois le contrôle monopole des symboles et le choix irrationnel et crédule de la « foule ». Les symboles que Mallarmé cherche doit représenter avant tout une volonté impersonnelle et collective, qui tente de rejoindre à la fois la volonté des fabricants des symboles et leur usage. L'écho instinctif qui est exprimé par une attirance naturelle entre la « Fiction » et la « foule », supprime au final la dualité et le clivage entre l'intérêt des fabricants des symboles et celui de la « foule ».

Maintenant les nouveaux fabricants des symboles pourraient être quiconque de la « foule ». La différence entre les deux, est avant tout un problème de temps, qui fait les fabricants prophètes et la « foule » leur adepte. Autrement dit, du fait que les fabricants et la « foule » ne soient qu'un, les fabricants n'ont plus le monopole du pouvoir dans la maîtrise des symboles. Par la clairvoyance des illuminés de la « foule », les aristocrates mallarméens proposent un rêve désintéressé sur l'avenir, guident la « foule » par le mécanisme des symboles, et créent une croyance collective.

Mais nulle croyance est définitive dans ce système, car une fois l'emploi des symboles devenu systématique et machinale, les symboles sont de nouveau remis en doute. Dès lors, l'ancienne « Fiction » existante dans les symboles est détrônée par une nouvelle « Fiction » proposée par un autre membre de la « foule ». Bien que les symboles soient dans une instabilité continuelle, ils sont constamment questionnés et renouvelés, et ce renouvellement reste « démocratique » : tout le monde dans la « foule » a la possibilité de proposer sa propre « Fiction ». Désormais le symbole entre dans une nouvelle ère, une ère où *sa sûreté cède à sa créativité*.

Troisième Partie

La Redéfinition de l'« authenticité » au sein
du système de représentation

1.13. ... Le récit avait commencé brusquement quand j'avais
décidé de changer de langue dans la même langue... Quand les
répétitions avaient envahi leurs traits... Rien d'un
dédoublément cependant... ... Au terme d'une opération où
j'étais passé par des chairs défigurées, sans peau et parlantes,
par des vomissements, par le brassement des nerfs et du sang
devenus des chiffres détachés et perdus dans l'échange, je
devenais ce renversement... J'ouvrais les yeux, je regardais venir
vers moi ce qui me forcerait en somme à dire « je »...⁹⁹⁸

– Philippe Sollers, *Nombres*

⁹⁹⁸SOLLERS Philippe, *Nombres*, Seuil., s.l., s.n., 1968., p. 87.

Plan de la troisième partie

Introduction de la troisième partie	402
A. L'Effet retour de l'évolution de symboles : une scission avec la réalité au profit du représenté	404
B. À la recherche de l'« authenticité » perdue : une ontologie du verbe.....	423
C. La Mise en application de l'« authenticité » : moteur de l'innovation.....	478

Introduction de la troisième partie

Le grand changement apporté par le XIX^e siècle est l'évolution des garanties mêmes des symboles : elles sont devenues *instables, plus hypothétiques et décentralisées*. Dans un monde où tout est bouleversé et où la « Fiction » est non-supprimable dans la représentation, un *repère* est recherché, qui indique ce qu'on peut croire et quels représentants sont « authentiques ». Comment définir l'« authenticité » ou la « vérité » dans la représentation, qui a pourtant son fondement dans la « Fiction » ? Dans les écrits de Mallarmé, la question de l'« authenticité » se situe souvent à proximité de ses déclarations sur la « Fiction » : « *Histrion véridique* », « *véracité de trompettes* », etc. – comme si la « Fiction » et l'« authenticité » ne pouvaient pas se séparer l'une de l'autre.

L'intervention de la « Fiction » dans la représentation pose plusieurs problèmes. Tout d'abord, la « Fiction » créée par *l'effet réducteur* des symboles. Pour résoudre ce problème, Mallarmé retourne au fur et à mesure ce défaut en avantage : les symboles sont peut-être finis, mais leur sens laisse une imagination infinie. Ainsi, bien que la représentation soit infidèle, elle sera d'autant plus riche et inventive, car l'incomplétude du représenté figurée dans les symboles laisse voir des lacunes, qui ouvrent au final à une infinité de possibilités. Toutefois, le problème n'est pas totalement résolu : *l'espace imaginaire ne supprime pas l'inexactitude de la représentation*. Au lieu de nier l'illusion cachée, le poète remarque, après la théorisation du « double état de la parole », que le mécanisme des symboles est régi par *une loi propre aux symboles, qui s'écarte parfois de la réalité*. L'enjeu ne consiste pas à supprimer la loi des symboles – car dans ce cas-là on supprime la représentation même – mais de l'utiliser pleinement au profit de la construction d'une meilleure réalité.

Parler de la « vérité » et de l'« authenticité » dans le cas où les représentant se basent sur un « crédit » hypothétique sous-entend donc deux points essentiels. D'une part, le *désintéressement total* de l'« aristocratie » mallarméenne reste la base pour sa proposition de l'« Idéal » afin d'éviter d'éventuelles manipulations suite à un intérêt personnel. D'autre part, la représentation doit reposer sur *un consensus de l'« Idéal »*, toucher profondément le cœur de la « foule » et gagner son soutien.

Plus particulièrement, le sens classique de l'« authenticité » suppose que l'évolution de l'avenir doit confirmer de manière exacte un projet initialement proposé par les symboles. Alors que dans la vision de Mallarmé, la prévision spirituelle doit certes être convertible en réalité, une vulgarisation de l'« Idéal » est tolérable. Autrement dit, l'« authenticité » mallarméenne n'est pas une correspondance *exacte* entre les symboles et le fonctionnement du monde extérieur et ses évolutions. L'« authenticité » des symboles correspond davantage à une fidélité vis-à-vis d'un *souhait intérieur*, et autorise un écart dans sa mise en application.

L'« authenticité » des symboles est donc non une dictée, mais une direction qui « guide » la « foule » et qui recadre l'organisation sociale, afin que le monde extérieur corresponde à un *souhait intérieur*. Si le décalage entre une réalité incertaine et une virtualité inévitable des symboles n'est pas supprimable, du moins, on pourrait s'efforcer de le diminuer afin que le mécanisme des symboles s'approche de la réalité. Ainsi, l'action et la pensée se font écho et les symboles aident à retrouver un repère constant.

La recherche de « vérité » devient dès lors la question de choisir le mécanisme de représentation le plus adapté à un tel projet. Ce qu'on peut adapter est le choix des symboles, le choix de la loi des symboles, ainsi que la garantie des symboles et le devenir des symboles, afin qu'ils puissent établir une « authenticité » selon cette définition nouvelle. Les symboles ne sont guère neutres, et le moindre changement de mécanisme des symboles impactera le monde réel de manière significative.

A. L'Effet retour de l'évolution de symboles : une scission avec la réalité au profit du représenté

1) Décalage entre la capacité de représentation des symboles et le représenté cherché : l'effet retour des « axiomes » des symboles sur le sujet pensant

Avec l'introduction du « crédit », la valeur des symboles devient un « X », variable. La seule manière de s'approcher de sa valeur exacte est la compréhension des « axiomes », qui ne sont rien d'autres que les lois de la représentation (« Les axiomes s'y lisent, inscrits par personne »⁹⁹⁹, « Le jugement, ou l'axiome, à affirmer en fait de ballet ! »¹⁰⁰⁰). Autrement dit, la compréhension du mécanisme de représentation et la définition claire de ses lois permet de mieux identifier le « X ».

C'est ce que Mallarmé met en filigrane après 1870, à savoir *l'impact du retour que les lois de symboles exercent sur la pensée même*. Les mots comme « loi », « principe », « axiome » deviennent une nouvelle obsession dans les écrits de Mallarmé : dans « Hamlet », il déclare « pour l'entretien d'un malaise et, connaissant, en raison de certaines lois non satisfaites, que ce n'est plus ou pas encore l'heure extraordinaire »¹⁰⁰¹ ; dans « Solennité », « Tous, instructifs, avant que grotesques, imitateurs ou devanciers, d'un siècle ils reçoivent, en manière de sacré dépôt et le transmettent à un autre, ce qui précisément n'est pas, ou, si c'était, mieux vaudrait ne pas le savoir ! un résidu de l'art, axiomes, formule, rien. »¹⁰⁰² ; et dans les *Notes sur le langage*, « de façon à ce qu'un jour, leurs analogies [analogies des signes] constatées, le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage, rendu à <la physique et à> la physiologie, comme un Principe, pur, dégagé du <dégagé, adéquat au> Temps et de <à> l'Idée »¹⁰⁰³, etc.

Une fois que la beauté de l'idée est transcrite dans la représentation artistique, la vulgarisation se suit et l'usage des symboles devient dès lors machinal, de telle sorte qu'il ne reste que le « résidu de l'art », à savoir un système conventionnel, synthétisé en « axiomes », « formule », ou « rien ». Les idées se transforment en notions, les « rapports » entre les notions deviennent plus clairs, voilà la théorie de la nouvelle création que Mallarmé promeut :

⁹⁹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 164.

¹⁰⁰⁰*Ibid.*, p. 171.

¹⁰⁰¹*Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁰²*Ibid.*, p. 1640.

¹⁰⁰³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 874.

« les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les *filles de ses rapports* qui forment les vers et les orchestres »¹⁰⁰⁴. Les rapports entre les symboles se figent avec un usage fréquent et la loi de symbole est définie par convention.

Toutefois, ce n'est pas impossible de casser les lois machinales des symboles et rallumer ainsi le « résidu de l'art ». Le mécanisme des langues humaines fonctionne de manière associative : les mots ne suivent pas forcément un ordre logique, mais renvoient aux autres mots, qui apparaissent soudainement dans la pensée. Derrière l'autonomie des mots, l'inconscient refoulé brise une rationalité apparente. L'imagination participe au processus et permet d'établir des hypothèses. L'association est quelque part incontrôlable et inévitable : « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception Pure. »¹⁰⁰⁵ L'automatisme, associé à la « Fiction », est maintenant lié au mécanisme de la pensée même. Et les analyses *a posteriori* de ces mots apparus de manière imprévue permettent une compréhension de soi, de sa propre identité. L'automatisme basé sur un langage partagé permet d'assurer le rôle « impersonnel »¹⁰⁰⁶ et universel, révélant tout acte inconscient et créatif de l'humanité.

L'association inédite des mots est ainsi un essai possible pour figurer des nouvelles pensées, pour formuler ce qui n'existe pas encore. Il ne s'agit plus d'une loi imposante et unique, mais un « axiome » nouveau, qui consiste en une recherche conduisant à un nouveau sens, nommé « Notion » chez Mallarmé.

Toutefois Cette jonction de> termes qui nous arrêtent, éveillent en nous <ne nous apporte-t-elle pas> l'impression, par le vocable de science, [fois) d'une d'acheminement à la certitude <d'acheminement à la connaissance> de recherches sur un objet, afin qu'elles parviennent <destinées à parvenir> à l'état de n<N>otion.¹⁰⁰⁷

Le sens symbolique représente une recherche continue à travers les essais des « axiomes ». D'une hypothèse, il devient une « certitude » consentie par la « foule » et se fixe sous la forme d'une « Notion » nouvelle. Les « axiomes » peuvent être inventés par quiconque dans la « foule » et sont donc mobiles et manipulables. Des « axiomes » divers, qui représentent l'expérimentation continue des lois des symboles, on déduit des sens symboliques différents, qui engendrent les « Notions » en « X », indéfinis et infinis.

¹⁰⁰⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 702.

¹⁰⁰⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 713.

¹⁰⁰⁶*Ibid.*

¹⁰⁰⁷*Ibid.*, p. 874.

Mais sous l'effet de la « Fiction », les lois de l'état « essentiel » – loi financière, loi poétique, ou loi aristocratique – peuvent être déconnectées, du moins avoir un décalage avec la réalité du marché, la revendication esthétique ou la volonté politique de la « foule ».

L'or, une fois inscrit dans le système de « crédit », change radicalement de figure. Comme dans la bourse, ou toute autre démarche financière, le symbole suit un mécanisme financier à part, radicalement différent de l'économie réelle. L'augmentation ou la perte de valeur peut suivre des indices techniques ; les cours financiers évoluent de manière autonome, influencés par la psychologie des investisseurs ou les rumeurs du marché, sans forcément avoir leur contrepartie dans le marché réel. La situation est similaire pour les spéculations intellectuelles. La création *ex nihilo* du sens symbolique dépend avant tout de l'organisation nouvelle des mots. Avec l'ambiguïté du sens suggestif, les mots peuvent être mal interprétés ou échouer à représenter correctement et totalement la réflexion de leur créateur, aussi complexe qu'elle soit. De même en politique, l'élection peut être soumise à un pareil clivage entre le résultat des votes et la volonté réelle du peuple. La « foule » facilement influençable peut être mal guidée par les démagogues.

Le décalage entre la loi des symboles et la loi des représentés est d'autant plus fort avec l'industrialisation des lettres. La loi de l'économie de marché, de l'offre et de la demande, prétend être la loi pour diriger la création littéraire. L'impact de l'offre et la demande est visible car il change directement le genre et le style : le contenu des livres est volontairement tiré vers le bas pour s'adapter à une demande croissante des lecteurs qui cherchent du divertissement. De cette manière, la loi des symboles économiques déforme le représenté du livre, et touche par la suite les symboles des mots.

Plus particulièrement, les « axiomes » que l'on tente de réaliser par les symboles peuvent se révéler fautifs. Les « axiomes » économiques peuvent être l'un des exemples par excellence. Avec l'introduction de la monnaie-papier du XIX^e siècle, la vision sur la monnaie évolue : la monnaie apparaît moins comme un *objet d'échange* simplifié et neutre qu'un *symbole manipulable* qui impacte le système financier et le marché économique. Toutefois, l'appréhension générale de la finance et de la monnaie reste à cette époque limitée. La politique monétaire reste essentiellement dans une phase d'essai, imprégnée d'une irrationalité évidente. L'émission de la monnaie n'est pas rattachée aux prix de tous les produits créés ni à la vitesse de l'échange comme aujourd'hui. C'est essentiellement à la réserve d'or que la quantité d'émission se réfère. De là son peu de stabilité, puisque la réserve d'or, qui a pour fonction essentielle d'assurer les utilisateurs de monnaie-billets, reste variable et se réduit tous les ans avec l'accroissement de la confiance de la monnaie-billet. Le taux

d'intérêt bancaire reste un calcul à part. Le lien entre le taux d'intérêt et la quantité émise de la monnaie n'est pas encore établi.

Le manque d'une vision précise de la situation économique conduit à des fausses déductions. À titre d'exemple, Jean-Baptiste Say pense que les crises économiques sont imputables à l'archaïsme et au « sous-développement » de l'économie française. L'avis de Say sera critiqué par Marx, qui préconise que la crise est le produit irréductible du capitalisme. Elle est liée à une irrationalité cyclique de l'investissement et à sa correction.

Les débats théoriques et académiques dans le domaine économique reflètent une vision trouble de la représentation monétaire pour le grand public. En effet, la complexité de l'économie de marché conduit au fait que même avec l'aide du symbole, certains phénomènes échappent la compréhension du public, qui est limitée par sa connaissance économique.

Ce qu'on remarque au XIX^e siècle est tout d'abord le nombre de paradoxes dans l'économie. Après la hausse des prix de 1847, les bonnes récoltes de 1848 conduisent à la chute des prix, et impactent ainsi négativement les revenus des paysans. La production et la création de la « richesse » à un moment donné ou chez certains acteurs de la chaîne de valeur n'assureraient pas forcément de prospérité à long terme et pourraient conduire paradoxalement à la crise.

Plus particulièrement, le prix n'est pas souvent lié à la valeur exacte. Pour un tableau qui coûte deux fois plus qu'un autre, personne ne pourrait cependant estimer que le prix double du premier est justifié par une beauté doublement supérieure. D'autres paradoxes gisent dans la divergence entre l'intérêt personnel et l'intérêt social : le monopôle constitue un bon exemple, car l'enrichissement d'une seule entreprise pourrait empêcher un développement sain du secteur. Toutes ces incohérences perturbent l'idée que l'argent, qui s'interpose entre les choses et l'homme, traduit les valeurs laborieuses de l'homme et ses fonctionnements sociétaux de manière neutre et exacte.

Dans l'idéal, on veut que l'argent traduise exactement le désir précis de l'homme, qui s'illustre par la consommation des marchandises ou des services. La « demande » a pour réponse une production fournie par l'« offre ». Inversement, la diversité des « offres » répond exactement aux nouvelles « demandes » des consommateurs qui évoluent avec la découverte des nouveaux modes de vie. Le chiffre qui synthétise le labeur réalisé devient le système de l'articulation des activités économiques, et constitue un élément simplifié qui aide à mieux comprendre les échanges et les désirs des acteurs économiques dans le cadre de la finance. L'intervention du chiffre aide à rationaliser et recadrer des élans instinctifs dans l'entrepreneuriat et dans la production.

Mais à la différence du domaine de la science pure, physique ou mathématique, l'économie appartient aux sciences humaines et sociales. Si une bonne partie des théorèmes scientifiques du XIX^e siècle peut être vérifiée et confirmée par des faits réels, leur véracité est prise comme acquise et est peu contestée jusqu'à aujourd'hui ; de nombreuses théories économiques du début du XIX^e siècle semblent aujourd'hui fautives ou incomplètes, un contre-exemple historique les ayant mises à mal. En effet, malgré la rationalisation par le chiffre, prédire l'économie de marché est extrêmement difficile, même avec une théorie bien fondée. Ce qu'on remarque au fil de l'histoire, c'est que la représentation monétaire est en partie fortement attribuable à *la psychologie de l'homme*. La décision individuelle de l'agent économique échappe souvent à l'identité théorique de l'*homo œconomicus*. La plupart des déductions dans la théorie économique repose surtout sur l'*empirisme*, sans pouvoir établir une *causalité absolue*.

C'est dans ce contexte qu'on doit comprendre l'analogie de Mallarmé entre la monnaie et les mots. D'une part, ce n'est pas étonnant que l'or constitue une métaphore classique de la connaissance et de la richesse spirituelle, car en transformant le désir et la spiritualité en symbole visible et abstrait, chacun aide à traiter davantage d'information et à comprendre les rapports complexes entre le désir intime et la société construite. *Les mots et la monnaie permettent de dessiner une existence quasi abstraite. L'idéal cognitif restera toujours sous forme de représentation*, car même le réalisme le plus poussé ne prétend pas pouvoir saisir la totalité des choses mêmes. Les mots et la monnaie restent une des meilleures inventions pour traduire les pensées et les activités économiques.

D'autre part, *les mots et la monnaie risquent tous les deux d'être fautifs et de ne pas interpréter correctement la volonté de l'être*. La loi économique peut se révéler fausse, tout comme les mots peuvent être trompeurs. La « Fiction » doit être intégrée à la fois dans les mots et dans la monnaie, afin de représenter non seulement la partie rationnelle de l'être, mais aussi son irrationalité, ses rêves, sa psychologie ainsi que toute la partie spirituelle qui va au-delà de la réalité. Ainsi, bien que tous les symboles aient leur limite et leur contrainte, la représentation va toujours au-delà de leur limite apparente et s'infiltrer dans la subjectivité humaine ou spiritualité rêvée. Comme le remarque George Simmel :

L'histoire interne de l'humanité montre plutôt un mouvement constant de flux et de reflux d'une forme à l'autre ; d'un côté on voit s'accroître la symbolisation des réalités,

mais de l'autre, dans un mouvement inverse, les symboles ne cessent de se dissoudre et se trouvent réduits à leur substrat initial.¹⁰⁰⁸

La même situation est également constatée pour le vote. Le vote révèle le choix politique de l'être. L'élection est le moyen le plus organisé et rationnel qu'on puisse imaginer pour la participation politique du peuple. Si l'économie est finalement la transcription de l'existence économique, l'élection traduit les vœux politiques. À la différence de la monnaie qui vit encore une période non-fiduciaire, le vote est par nature un produit du « crédit », car c'est un vœu ou un pari sur l'avenir du pays. Le candidat qui représente son projet politique dans la démocratie ne peut convertir ses paroles en réalité que dans un avenir proche. Ainsi, la rationalité de l'élection fusionne toujours avec une frénésie du peuple, qui est une traduction complète de l'homme dans son intégrité.

En conséquence, d'une part, l'économie politique et l'esthétique sont tous les deux *un reflet de la volonté du sujet pensant*. L'économie politique qui résume les comportements de la collectivité est constamment métaphorisée et idéalisée comme *un corps social*, comme si un homme impersonnel et collectif devenait visible, analysable et ajustable. Le mot, la monnaie et le vote tentent de traduire l'homme sur les différents plans, afin de le mieux définir. La généralisation des symboles rend possible une transcription abstraite de l'existence, tout en intégrant une *irrationalité* ; et cela non seulement au nom de l'identité individuelle, mais aussi au nom de l'identité collective.

Ainsi, ce n'est pas étonnant que l'intérêt de Mallarmé pour les symboles l'emmène à la figuration d'un homme impersonnel. Rousseau émet le propos suivant :

Le corps politique, pris individuellement, peut être considéré comme un corps organisé, vivant et semblable à celui de l'homme. [...] Les finances publiques sont le sang qu'une sage économie, en faisant les fonctions du cœur, renvoie distribuer par tout le corps la nourriture et la vie.¹⁰⁰⁹

Jules Vallès partage cet avis :

Une nation, comme un homme, a des membres, un cerveau, un cœur. La Bourse est peut-être à cette heure le cœur de la France.¹⁰¹⁰

¹⁰⁰⁸SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, Paris, Presses universitaires de France, 2009., p. 152.

¹⁰⁰⁹ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du contrat social. Écrits politiques*, Paris, Gallimard, « Œuvres complètes », 2003., p. 244.

¹⁰¹⁰Vallès, *L'Argent par un homme de lettres devenu homme de Bourse.*, p. 47. La personnalisation de la Bourse est également visible dans des caricatures, voir Annexe 7 Emmanuel Barcet, *La Bourse*.

D'autre part, une *aliénation de l'homme* à travers la « Fiction » le transforme en « autre chose »¹⁰¹¹. Le lieu de l'« autre chose » devient le lieu commun pour les critiques de toute transcription symbolique. Pour que l'homme reste ce qu'il est, Marx rejette définitivement l'aliénation de l'être. Il va donc supprimer directement la monnaie, la pierre fondamentale du capitalisme, et détruire directement le système entier. Les hommes de lettres dévoilent également une aliénation de l'homme sous l'impact romanesque des œuvres littéraires avec les figures comme Don Quichotte ou Mme Bovary. D'autres remarquent même que l'aliénation a lieu lors du détronement du système symbolique par un autre système. C'est l'avis de Péguy, qui dévoile que le mal du siècle tient surtout dans le déplacement même de l'« esprit » à l'« argent ».

Pour la première fois dans l'histoire du monde, les puissances spirituelles ont été toutes ensemble refoulées non point par les puissances matérielles, mais pour une seule puissance matérielle qui est la puissance de l'argent. [...] Pour la première fois dans l'histoire du monde l'argent est seul face à l'esprit.¹⁰¹²

Dans *L'Argent*, Zola montre une perte de toute puissance d'un désir individuel (le patron Saccard), devant une irrationalité collective manipulée (par les baissiers). L'aliénation par l'argent est donc collective. Et l'impact de la collectivité à travers l'argent ne peut pas être totalement maîtrisée par la volonté d'un individu. Tous les avis du peuple, qui sont contradictoires et issus de milieux sociaux différents, fusionnent dans la somme anonyme des titres. Comme le décrit Roger Bellet pour les contemporains de Zola, le chiffre devient une « puissance occulte », imprévisible mais visible, construisant un « système de signes » qui transforme une réalité économique et sociale :

Plus l'abstraction est haute, plus la puissance est forte : mais c'est une puissance occulte, à la limite incompréhensible ; mystère des temps modernes, avec son temple, ses prêtres-servants, ses consultants son initiation et son langage. Le littérateur du XIX^{ème} siècle se persuade qu'il tient là une clé (mystérieuse) de la société moderne, une cause de sa décadence morale, et avant tout, un système de signes.¹⁰¹³

Tous les systèmes de symbolisation fonctionnent inéluctablement sous la contrainte des configurations initiales des symboles. Les différences des symboles ainsi que leurs lois conduisent respectivement à des problèmes liés à un symbole précis, tels que

¹⁰¹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 260.

¹⁰¹²PEGUY Charles, *Œuvres en prose complètes. 3: 389*, s.l., s.n., « Bibliothèque de la Pléiade », vol. III/III., p. 155.

¹⁰¹³BELLET Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 13, no. 40, 1983, pp. 53-64., p. 57.

l'homogénéisation (la monnaie), la multi-interprétation (les mots), la hiérarchisation (le vote), qui sont inhérents aux caractères spécifiques de chaque symbole. De cette manière, les symboles redéfinissent en retour le sujet pensant sous différentes formes.

Mais au lieu d'associer ces problèmes à la spécificité des domaines, Mallarmé veut chercher les contraintes communes des systèmes de symboles sur l'être en général. Avec l'introduction du « double état de la parole », ce qui est important pour Mallarmé n'est pas la suppression du gouffre abyssal entre la loi des symboles et les représentés derrière, mais de comprendre l'« axiome » qui mène à l'identification du symbole « X » : l'analyse que Mallarmé offre est à la fois un « axiome » de l'état « essentiel », un « axiome » de l'état « brut ou immédiat » et un « axiome » qui explique l'alternance et la relation complémentaire des deux états.

Dans la comparaison entre les différents domaines de représentation, ce que remarque Mallarmé est avant tout *de nombreuses ressemblances dans les lois de représentation*. Au lieu de se concentrer sur la particularité d'un domaine précis, Mallarmé se penche davantage sur ces lois communes et pense que ces ressemblances sont les clés pour révéler le mécanisme de pensée.

La dévaluation et la thésaurisation au sein des mots et de la monnaie-billet en font un bon exemple. Dans l'état « essentiel », la parcimonie que Mallarmé favorise dans ses choix esthétiques correspond exactement à l'idée de thésaurisation dans l'investissement financier. La destruction suite au changement du « crédit » n'est pas seulement spirituelle, comme l'effondrement de l'ancienne croyance, mais également concrète et visible, exprimée par l'élagage de représentants superflus ou incongrus, car l'élimination permet de remettre en cause la structure syntaxique existante et donne un autre sens aux mots via leur réagencement inhabituel. « Je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination* »¹⁰¹⁴, déclare le poète. Comme on l'avait montré dans la description de l'état « essentiel », la parcimonie du poète dans son usage des mots a pour but de laisser un espace d'imagination.

Le jeu de l'élagage permet d'exprimer le refus de la vulgarisation et de l'abus des mots, qui, dans le cas d'un usage élevé, conduit à une conséquence semblable à l'*inflation*. Le verbiage de l'état « brut ou immédiat », comme l'usage déréglé de la monnaie, peut mener à la *dévaluation* des mots, qui fait perdre le sens symbolique riche du mot au départ, et le fait remplacer par un sens simplifié, qui convient mieux à la « foule » pour ses échanges

¹⁰¹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 717. Souligné par Mallarmé.

quotidiens. Les mots vulgarisés, comme les monnaies dévaluées, perdent leurs pouvoirs d'« achat » et leurs sens symboliques sont partiellement oubliés et simplifiés.

Comme l'indique la loi de Gresham, la mauvaise monnaie chasse la bonne. Lorsque deux monnaies circulent simultanément dans le marché, les agents économiques ont tendance à économiser, à thésauriser et à conserver la bonne monnaie et à dépenser la mauvaise pour leur consommation quotidienne afin de s'en débarrasser le plus vite possible. La littérature non commerciale¹⁰¹⁵ du XIX^e siècle est confrontée au même dilemme. Au XIX^e siècle, le langage vulgarisé envahit les dialogues du quotidien, expulse et rejette le langage poétique, de sorte que ce dernier n'est réservé qu'à un petit cénacle littéraire et ne circule qu'entre eux. Les livres de poésie sont conservés mais non lus, devenant un décor dans une bibliothèque, pendant que la littérature commerciale est lue rapidement.

La situation se reproduit également sur le plan économique à la même époque. Il ne s'agit pas de la fin du bimétallisme or-argent en 1878, car la dépréciation de l'argent est due à une surproduction mondiale¹⁰¹⁶. C'est la compétition entre les monnaies qui est en jeu, comme le remarque Claudel, entre la monnaie-papier et la monnaie-métal¹⁰¹⁷.

L'or, la valeur sûre, devient la monnaie à thésauriser, pendant que la monnaie-papier, qui n'a qu'une valeur fiduciaire, incertaine et maniable, circule librement et à grande échelle. L'appréciation des symboles chez la « foule » n'est pas forcément rationnelle, et pour

¹⁰¹⁵BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1998 (Points Essais 370). On se permet d'emprunter ici la notion de Bourdieu, selon laquelle les courants littéraires du XIX^e siècle, qu'ils soient le symbolisme, le décadent, le Parnasse, etc., partagent le lieu commun de refuser les caractéristiques de la littérature commerciale, qui est caractérisée par une intrigue schématique, un langage peu créatif et qui a comme objectif principal de complaire au maximum de lecteurs, afin d'avoir un meilleur profit.

¹⁰¹⁶La dévalorisation de l'argent met un terme à tout bimétallisme en Europe, pour le remplacer par un monométallisme (étalon-or).

¹⁰¹⁷On voit un fort héritage mallarméen chez Claudel sur la comparaison entre l'esthétique et l'économie politique. Il retrouve l'image divine dans tous les symboles mallarméens : la maison et son ameublement sont vus comme les nouveaux lieux sanctifiés, le banquet familial est comparé à l'eucharistie, l'argenterie devient le moyen pour le réaliser, et la « plata » du métal est vue comme l'héritage spirituel. Mais ce que Claudel voit dans la monnaie-métal est avant tout une transcendance, où se trouve la figure de Dieu. Dans la monnaie métal, il y voit un travail honnête comme le loue le christianisme, et dans la monnaie fiduciaire un manque de « vérité fondamentale », car le « crédit » veut prétendre être le « Credo ». La monnaie-billet est donc considérée pour lui comme une valeur qui triche et qui à tout moment peut être « réduit[e] au rang purement utilitaire de l'aluminium et du zinc ». Voir CLAUDEL Paul, *Œuvres complètes de Paul Claudel. Proses et poésies diverses*, Paris, France, Gallimard, 1986, vol. 29/30., p. 365-371. Dans l'annexe 8 sont transcrites ses pensées sur la monnaie et ses représentations. « CLAUDEL Paul, *Œuvres complètes: de Paul Claudel. Conversations dans le Loir-et-Cher. Contacts et circonstances*, France, Gallimard, 1959, vol. 16/30., p.117. « Mais quand nous émettons avec des vignettes de fantaisie, avec des signatures l'une sur l'autre, avec toutes sortes d'estampilles et de surcharges, du papier qui n'a pas d'une couverture d'or pur et de vérité fondamentale, quand nous thésaurisons le métal sacré de manière qu'il ne serve plus à personne, quand nous le gâchons à la manière de Béhémot dont il est dit dans le *Livre de Job* qu'il avait sous lui les rayons du soleil comme litière et comme fumier, nous agissons à la fois comme des escrocs qui remplacent le *Credo* par le « crédit » et la foi par toutes sortes de manigances fiduciaires, et comme les souffleurs du Moyen Age qui au fond de leur athanors réduisaient l'argent vierge en excréments chimiques ! »

Mallarmé, le libre-échange de la monnaie/mot dans son usage abusif détruit la valeur intrinsèque du symbole même. Les mots vulgarisés perdent une partie des significations, qui conduit en réalité à une perte partielle des pensées, tout comme l'injection de trop de monnaies-papier conduit à la dévalorisation de celles-ci suite à l'inflation. Le bavardage conduit à un manque de sens, tout comme les « zéros » illimités pour le projet du canal de Panama ne conduit qu'à une remise en cause de sa véritable valeur.

Le poète renonce à une consommation immédiate et multiplie les sens suggestifs possibles, comme s'il s'agissait d'épargner, d'investir et de spéculer. Ces sens suggestifs sont nécessaires pour voir toute possibilité d'évolution de la pensée. Pour Mallarmé, partisan de Descartes, l'être n'est rien d'autre que ses pensées. Recharger les sens des signes, les façonner dans tout agencement possible, ne deviennent rien d'autre que faire évoluer les appuis de la pensée. L'enrichissement des réflexions redéfinit les limites des êtres. Par le renouvellement des sens du symbole, qui oscille entre une dévaluation chez la « foule » et une thésaurisation par le poète, l'être se redéfinit sans cesse en sculptant ses différents aspects.

D'autres lois réunissent également le domaine économique et le domaine esthétique. Si le sens symbolique, qui est singulier et originel, est attirant pour la « foule », c'est qu'il correspond exactement et doublement à la théorie de la valeur en économie, à savoir une valeur-rareté¹⁰¹⁸ qui implique que la marchandise rare a souvent un prix élevé. Tout comme une marchandise rare, un usage rare d'un symbole se fait remarquer facilement ; et plus il est rare, plus il est désiré. Le sens symbolique est ainsi fortement désiré par la « foule ». Il ouvre une vision totalement innovante et inspire une réflexion approfondie.

À part la loi de rareté, on constate également un commun besoin en spéculation pour enrichir le sens des mots ou la valeur de la monnaie. Si le terme « spéculation » est applicable à la fois au domaine économique et au domaine esthétique, c'est parce qu'il est tiré du latin *speculatio* et désigne étymologiquement « le lieu de l'observation ». Le spéculateur est à la fois l'observateur qui observe la bourse et celui qui contemple ses idées, afin d'approfondir ses pensées via l'appui des symboles. Il s'agit ainsi d'aller au-delà d'une représentation immédiate et de garder une distance avec des symboles, afin de mieux les observer. Grâce à l'observation, on peut faire des hypothèses, et de là, le symbole ouvre toutes les possibilités potentielles dans la spéculation.

¹⁰¹⁸MONTOUSSÉ Marc *et al.*, *Histoire de la pensée économique. Cours méthodes, exercices corrigés.*, Rosny-sous-Bois, France, Bréal, 2008., p. 120.

Selon Mallarmé, la recherche de l'« axiome » n'est pas seulement le travail du « poète », le créateur, mais aussi le travail du *lecteur* qui doit faire un effort intellectuel afin d'identifier la valeur exacte du « X ». Le lecteur n'est pas consommateur, il est séduit naturellement par une exhumation du trésor spirituel et tente d'ajouter à cette richesse spirituelle *sa propre interprétation de l'« axiome »* dans la démarche de compréhension, renouvelant ainsi sans cesse la loi de représentation. Le lecteur attend « que chaque [art] l'entraîne jusqu'où éclate une puissance spéciale d'illusion, puis consent »¹⁰¹⁹.

La lecture est un exercice spirituel par excellence pour Mallarmé, car il s'agit d'un « démontage » de la « Fiction », avant un « remontage » d'une nouvelle « Fiction », adaptée à sa propre interprétation. L'ensorcellement du « X » indéfini exerce la « magie » du « mystère », pour emmener les lecteurs à une lecture attentive et analytique afin de démonter l'« axiome » existant. Ensuite, les lecteurs participent à un renversement des « axiomes » pour identifier un « X ». Un consensus sur la valeur de « X » entre son créateur et le lecteur permet d'affirmer un écho entre le « mystère » créé et l'intériorité de la « foule ». Cet écho explique donc la légitimité de l'ensorcellement de départ. De surcroît, même si le consensus de « X » n'est pas retrouvé, l'analyse de l'« axiome » conduit aux différentes interprétations, et ouvre ainsi *d'autres pistes d'inspiration pour faire évoluer l'« axiome » afin de promettre un sens symbolique nouveau*. Tel est le « remontage » de la « Fiction » réalisé au moment de l'apprentissage du symbole, qu'il soit dans la lecture, dans l'analyse financière ou dans une interprétation des votes.

Ainsi, la « foule » et le poète associent tous les deux leur existence commune, dans l'apprentissage de « X » et la recréation de celui-ci. Le « NOMBRE » qu'on obtiendra avec un coup de dés, n'est plus la question du chiffre même, mais s'étend à un sens plus large, à savoir la question du système symbolique en général. Si l'existence du « NOMBRE » est aussi importante, ce n'est pas parce que le « NOMBRE » est la fin en soi, mais parce qu'une existence descriptive de l'être devient possible grâce à la *réalisation du nombre*. Telle est l'origine de l'analogie incarnée dans *Un Coup de dés* qui transforme l'acte de jeu comme la condition humaine. Après le syntagme affirmatif « C'ÉTAIT LE NOMBRE », le vide, laissé exprès après le syntagme « EXISTÂT-IL », remet l'existence du « NOMBRE » en question. L'introduction d'une force mystique, qui est liée à une « hallucination » humaine, indique l'origine du « NOMBRE » et rend son existence fictive et hypothétique. La question devient

¹⁰¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 154.

au final la suivante : le sens hypothétique du « NOMBRE » se réaliserait-il ? Et l'acte du sujet qui jette le dé, aurait-il accordé un nouveau sens à son existence, qui « illumin[e] » l'être ?

C'ÉTAIT
issu stellaire

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu
enfin
par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL¹⁰²⁰

Il s'agit à la fois d'un questionnement sur l'existence des symboles et l'existence du sujet pensant, qui évolue avec les sens symboliques nouvellement découverts. L'existence abstraite et symbolique peut subsister mais seulement dans une condition restreinte : la représentation est dans une « Fiction » (« hallucination ») et sa valeur ne sera réelle que dans une courte durée (« éparse d'agonie »). *Les symboles, qui sont les seuls outils maîtrisables par l'homme pour étendre son intelligibilité, deviennent les frontières de son existence, ou plus précisément la limite de l'être.* La recherche de cette limite est une mission collective pour Mallarmé. La frontière sera toujours mouvante, mais le moment de son extension est plutôt rare et précieux, déclenché par des usages particuliers des symboles, inventés par des minorités.

La traduction du « NOMBRE » a en effet davantage de sens dans sa collectivité, car il rend l'évolution et le désir collectif invisibles et complexes dans un état visible et clair. Avec les vicissitudes des régimes politiques et des idéologies, la prépondérance de la collectivité, de la « foule » n'est jamais aussi importante au XIX^e siècle. Dans la *Psychologie des foules*, Gustave Le Bon résume bien le changement radical du siècle et déclare que « l'âge où nous entrons sera véritablement l'ÈRE DES FOULES »¹⁰²¹. La « démocratie », ainsi que la démocratisation des symboles donne le pouvoir aux mains du peuple sur différents domaines. La collectivité est de plus en plus vue et étudiée comme une force à part. Plus particulièrement,

¹⁰²⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 382-383.

¹⁰²¹Le Bon, *La Psychologie des foules.*, p. 4.

ce que les signes dévoilent est qu'une fois regroupé sous le nom de la « foule », le comportement collectif évolue de sa propre manière.

Il y a un siècle à peine, la politique traditionnelle des États et les rivalités des princes étaient les principaux facteurs des événements. L'opinion des foules ne comptait guère, et même, le plus souvent, ne comptait pas. Aujourd'hui ce sont les traditions politiques, les tendances individuelles des souverains, leurs rivalités qui ne comptent plus, et, au contraire, la voix des foules qui est devenue prépondérante. Elle dicte aux rois leur conduite, et c'est elle qu'ils tâchent d'entendre. Ce n'est plus dans les conseils des princes, mais dans l'âme des foules que se préparent les destinées des nations.¹⁰²²

Le symbole permet donc non seulement de figurer une identité collective mais aussi de connaître les caractères spécifiques à la collectivité. Puisque le symbole est la bordure même de l'intelligibilité du sujet pensant, une réflexion sur les symboles signifie avant tout une méditation de conditions possibles de la pensée. La réflexion portée sur la relation entre la forme des symboles et l'aliénation du fond reflète directement la frontière du pensable et la figuration de l'être.

Les contraintes des symboles ne mettent pas fin à un symbole. Si Mallarmé continue à questionner « COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL » sur l'existence du « NOMBRE », c'est précisément parce que tous les défauts du mécanisme symbolique sont réparables. Et la limite de l'intelligibilité humaine est toujours repoussée vers une nouvelle hauteur. En proposant la force symbolique, Mallarmé tente de réparer le décalage créé dans l'usage de symboles dans l'état « brut ou immédiat ».

Le caractère réducteur, par exemple, peut être retrouvé dans l'homogénéisation du chiffre par son usage économique, dans le verbiage, tout comme dans le vote, qui réduit le choix politique à un nom. Il propose l'intervention de la « Fiction » qui tire vers l'état « essentiel ». Désormais, c'est grâce à ce décalage entre le symbole et la réalité que l'état « essentiel » possède la fonction de diriger la « foule » vers un idéal bien différent de la vie actuelle : le chiffre financier devient un indicateur directeur, le sens suggestif des mots révèle un rêve poétique, et le vote qui combine un rêve aristocratique et démocratique permet d'incarner un Idéal politique qui va au-delà du populisme.

La « Notion », ou la « conception Pure », est sans doute un symbole achevé. Elle est munie d'une « certitude », et révèle au bout d'une longue réflexion un sens rassurant et fédérateur de X. Mais l'achèvement du symbole n'est pas une fin ; il annonce une future évolution de la

¹⁰²²*Ibid.*, p. 4-5.

« Notion » et de sa recréation. Au fond, si le symbole n'est rien d'autre que le « contenu de son limpide vouloir »¹⁰²³, la volonté de maîtriser des symboles abstraits et polyvalents reflète *la revendication de pousser inlassablement la limite de la portée intelligible*. L'homme fini tente de voyager à travers les symboles finis, et à partir de là, de chercher son « Idéal » infini :

Il exalte des fervents jusqu'à la certitude : pour eux ce n'est pas l'étape la plus grande jamais ordonnée par un signe humain, qu'ils parcourent avec toi comme conducteur, mais le voyage fini de l'humanité vers un Idéal.¹⁰²⁴

Toutefois, cette Loi de renouvellement des lois, révélée à travers les symboles, n'est-elle pas la Loi qui détermine la condition de l'existence du sujet pensant ? Autrement dit, les lois des symboles sont-elles satisfaisantes pour révéler la « règle, souveraine », à savoir une loi véridique et inaltérable qui révèle à la fois les règles des symboles et une existence humaine ?¹⁰²⁵ Cette « vérité » qui était garantie par la parole de « Dieu » devient imparfaite suite à la chute de Babel. Les « langues » humaines étant « plusieurs » perdent la capacité de représenter exactement le monde et ne garantissent plus une « authenticité » absolue. Pourrait-on retrouver toutefois un repère, une « authenticité » nouvelle, malgré la chute de l'« authenticité » absolue ?

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu.¹⁰²⁶

¹⁰²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 155.

¹⁰²⁴*Ibid.*, p. 158.

¹⁰²⁵*Ibid.*, p. 258.

¹⁰²⁶*Ibid.*, p. 208.

2) *Transposition du modèle : Du « représenté dans A= représentant A » au « représenté A+ qui va au-delà du représentant A »*

Conscient du *décalage* entre la capacité de représentation des symboles et le représenté cherché, Mallarmé est tourmenté tout au long de sa vie sur les questions concernant l'« authenticité ». Dans sa jeunesse, les reproductions industrielles dans l'exposition internationale et leurs introuvables origines le conduisent à la déclaration de la perte de l'« authenticité » définitive. L'artifice est dans une variation introuvable et manque de repère. Les formes industrielles, reproduites en grande quantité, sont juste une production sans âme et ne représentent qu'une inspiration de l'antiquité déformée. Le fétichisme qu'il constate dans l'exposition internationale l'emmène à une mise en cause de l'adoration des formes qui atteint finalement les valeurs artistiques et redéfinit l'art autrement.

Comme le montre Jean Baudrillard, le fétichisme suppose que pour un « symbole A », un sens symbolique « dans A » = « A ». Il s'agit donc avant tout d'*un fétichisme du représentant, et non du représenté*¹⁰²⁷. Les représentés, qui sont associés à la mentalité du sujet, sont pris dans ce qui est dans l'objet, et par cette usurpation, le fétichisme efface le sujet réel. Le représenté, qui est mobile, variant, riche en nuances, devient ainsi un objet, qui est factice, codifié, et systématisé. Le fétichisme est ainsi un désir de codification, une adoration d'un monde éphémère, une idolâtrie d'un univers clos et sans âme.

La réduction, la codification, la reproduction deviennent dans l'interprétation de Mallarmé les caractéristiques de l'état « brut ou immédiat ». Derrière ces processus, on voit une volonté de simplifier les représentés, de telle sorte que le représenté dans A= représentant A. Autrement dit, le défaut de l'état « brut ou immédiat » relève du fétichisme de la forme : l'usage des formes devient le seul repère. On tente ainsi de simplifier le représenté pour s'adapter à un usage des formes. Le clivage entre la loi des symboles et la loi du monde se creuse.

Toutefois, un appui sur la forme est inévitable dans tous les systèmes de représentation. L'idée n'est pas autre chose que le saisissement de la forme. Même l'étymologie du terme « idée », *εἶδος*, signifie tout d'abord une vue, une forme. *Le dépassement de l'état « brut ou immédiat », consiste à faire de sorte que le représenté va au-delà du représentant A et devient*

¹⁰²⁷BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1972., voir 70-137.

A⁺. Ainsi est né l'état « essentiel », qui va au-delà d'une frénésie de formes, car dès lors, devant les formes diverses, la référence reste un représenté abscons mais entrevu. La forme reste ainsi un moyen de dessiner partiellement le représenté, tout en essayant de s'y approcher le maximum.

Ce que Mallarmé propose est le réagencement des formes. Si les combinaisons inhabituelles des symboles exercent un ensorcellement commun, ce n'est pas seulement parce que l'étrange forme saisit plus facilement l'attention, mais également parce que le syntagme réagencé rompt une habitude systématique et irréfléchie, et ressuscite l'imagination collective refoulée dans l'inconscience. L'ensorcellement n'a pas de prise sur la vue simple des symboles, mais apparaît au moment où les lecteurs parcourent un semblable « axiome » de l'auteur, et tentent de restituer le représenté complet, à savoir la « Notion » « X » cachée. *La relation entre l'auteur et le lecteur ne va pas du représentant au représenté, en prétendant que les représentés derrière soient égaux. Elle passe d'un représenté au représenté par le truchement du même représentant*, en reconnaissant une potentielle différence entre les deux.

De ce fait, l'écart d'un représenté au représenté constitue avant tout une différenciation de la « Fiction ». Alors que la « Fiction » est inventée par le poète et est incarnée dans un nouveau représenté, la « foule » l'accueille en adoptant un nouveau sens symbolique, tout en effectuant une interprétation personnelle. Cette interprétation peut être à la fois une vulgarisation ou le remontage d'une nouvelle « Fiction ». Toutefois, sous l'influence d'un représentant commun, le monde extérieur, construit par la « foule », est guidé et influencé sans cesse par une « Fiction » commune ou semblable. La « Fiction » incarnée dans le symbole interprète ainsi une volonté impersonnelle vers un avenir commun.

Toutefois, la « Fiction » ne peut pas avoir la garantie d'appartenir à un avenir commun. Elle peut échouer ou être altérée, et l'écart entre le monde à venir et le monde du symbole persiste. Et même au moment où la « foule » accepte et interprète exactement la « Fiction » de la même manière que le poète, une vulgarisation dans l'état « brut ou immédiat » est inévitable, dans la mesure où pour favoriser la circulation du sens symbolique, on le simplifie volontairement. *L'« authenticité » ne signifie dès lors plus une exactitude dans la reproduction intérieure et extérieure, mais dans un écho constant entre un monde extérieur et un monde intérieur* : avec l'incarnation de la « Fiction » dans le symbole, le symbole correspond davantage à une *volonté collective, un souhait vers un idéal commun*.

L'« authenticité » n'est dès lors plus une sûreté de l'avenir, mais *une sûreté de la volonté commune*, qui crée un écho entre le poète et la « foule ». Il ne s'agit même pas d'un écho exactement pareil du côté créateur et du côté de la « foule » : tant que la « Fiction » touche

leur cœur et leur ouvre un nouvel horizon, cette force dirigeante, qui transcrit fidèlement la volonté de tout le monde, est « authentique ». La « foule » et le poète se fondent ainsi dans une figure impersonnelle, et donnent des caractères précis à cette collectivité.

Bernard Williams défend que la notion de véracité soit composée des deux vertus cardinales, à savoir l'exactitude et la sincérité¹⁰²⁸. *En abandonnant l'exactitude dans la notion de « vérité », Mallarmé la remplace par la sincérité.* La « vérité » n'est plus une correspondance exacte à la réalité mais une sincérité qui se confronte directement avec la volonté intérieure. La sincérité, qui est une traduction fidèle de la volonté d'un individu, fait de sorte que celui-ci est *digne de confiance*. Autrement dit, en changeant la nature de la notion de « vérité », Mallarmé met la crédibilité au cœur de toute démarche intellectuelle et organisation sociétale, et la confiance devient la base de tout accord social. *Le vrai n'est pas forcément ce que c'est, mais avant tout ce qu'on croit.* L'« authenticité » réside avant tout dans une certitude de la conscience, persuadée par les symboles mêmes. Avec une confiance en un idéal commun, la collectivité convertit cette croyance en une réalité, accordant ainsi à la croyance une véracité au *devenir* de l'être impersonnel.

Dès lors, la « vérité » mallarméenne ne peut avoir de sens que dans la communauté, car elle a besoin d'une vérification mutuelle entre la « foule » pour établir ce sentiment de confiance. La « vérité » mallarméenne est ainsi non une « vérité » de substance mais une « vérité » du sujet, tout comme ce que revendique Hegel. Mais à la différence de ce dernier, l'écart ne réside plus dans la dialectique de la « Nature » (monde matériel et pragmatique) et l'« Esprit » (équivalent de Dieu et absolu), mais dans les deux niveaux de conscience : entre l'« idéal » du poète, et la vulgarisation de la « foule ». L'accord entre le représenté pour le « poète » et le représenté de la « foule » demande avant tout une commune sincérité qui relie la confiance de ces deux derniers. L'union ou le consensus seul de ces deux consciences permettent de réaliser les symboles de l'usage commun.

Le miroitement entre la « foule » et le poète peut seul représenter l'identité impersonnelle. L'« authenticité » du sens symbolique est comme le réveil de l'inconscient collectif, qui est enfin traduit, et qui guide la collectivité vers une direction commune. Le renouvellement du représenté, qui est une découverte mentale collective se traduit ensuite par un renouvellement du corps social extérieur. Ainsi si le représenté A⁺ va au-delà du représentant A, c'est

¹⁰²⁸WILLIAMS Bertrand, *Vérité et véracité: essai de généalogie*, traduit par Jean Lelaidier, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2006.

également parce que le représenté porte sur une temporalité du futur ; il est ce que le représentant n'est pas encore.

Dans cette perspective, la « Fiction », qui conduit à l'écart entre le monde réel et le symbole, devient la motivation interne qui fait évoluer l'organisation esthétique et sociale. Comme le résumera plus tard son héritier Gide, la solution pour dépasser l'état « brut ou immédiat » consiste en une continuelle réinvention des symboles au sein de leur système. Le « Poète » est celui qui reconnaît l'imperfection des représentants, et celui qui ne croit plus qu'en les « apparences » premières et porte l'attention sur un représenté au-delà des « apparences ». Les apparences sont désormais considérées comme un prétexte, avec lequel le poète redéfinit un nouvel « archétype », changeant ainsi la loi même des symboles. Les « vérités » restent dans les mots, enregistrant une mémoire commune de la volonté humaine. Mais elles seront sans cesse changées lorsqu'une recomposition et un réagencement original des symboles est réalisé. La nouvelle représentation tire ainsi le regard de la « foule » vers un nouveau spectacle prodigieux, qui fait preuve d'un nouvel idéal monté dans l'histoire humaine.

... Et puis, non ! tout est à refaire, à refaire éternellement – parce qu'un joueur de dés n'avait pas arrêté son vain geste, parce qu'un soldat voulait gagner une tunique, parce que quelqu'un ne regardait pas.¹⁰²⁹

[...]

Le Poète est celui qui regarde. Et que voit-il ? – Le Paradis.

Car le Paradis est partout ; n'en croyons pas les apparences. Les apparences sont imparfaites : elles balbutient les vérités qu'elles recèlent ; le Poète, à demi-mot, doit comprendre, – puis redire ces vérités. Est-ce que le Savant fait rien d'autre ? Lui aussi recherche l'archétype des choses et les lois de leur succession ; il recompose un monde enfin, idéalement simple, où tout s'ordonne normalement.

Mais, ces formes premières, le Savant les recherche, par une induction lente et peureuse, à travers d'innombrables exemples : car il s'arrête à l'apparence, et, désireux de certitude, il se défend de deviner.

Le Poète, lui, qui sait qu'il crée, devine à travers chaque chose – et une seule lui suffit, symbole, pour révéler son archétype ; il sait que l'apparence n'en est que le prétexte, un vêtement qui la dérobe et où s'arrête l'œil profane, mais qui nous montre qu'Elle est là.¹⁰³⁰

[...]

¹⁰²⁹GIDE André, *Le Traité de Narcisse. La Tentative amoureuse. Le Voyage d'Urien. El hadj. Le Retour de l'enfant prodigue. Paludes. Le Prométhée mal enchainé. Les Caves du Vatican. L'Immoraliste. Isabelle. La Symphonie pastorale*, s.l., Gallimard, 1948., p. 17.

¹⁰³⁰*Ibid.*, p. 18.

Les Vérités demeurent derrière les Formes — Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère. Nous vivons pour manifester.¹⁰³¹

La subjectivité du représenté peut être transmise par l'intermédiaire des symboles, mais n'existe qu'au-delà des symboles. L'« authenticité » que Mallarmé croyait perdre dans sa jeunesse peut donc être ainsi retrouvée, grâce à ce changement radical de définition du terme. Mais cette « authenticité » est bien différente d'une transcription totale et entière, comme le faisait Dieu avec son Verbe qui dicte directement la fabrication du monde. Mais quel est le *repère* de cette « vérité » alors que Dieu ou toute garantie suprême est absente ? La « vérité » reste-t-elle possible, alors qu'une intervention des symboles présuppose une création de l'illusion au sein des symboles ?

¹⁰³¹*Ibid.*, p. 21.

B. À la recherche de l'« authenticité » perdue : une ontologie du verbe

1) *Le Repère du symbole ou l'être impersonnel*

Répondons d'abord à la première question, à savoir ce qu'est la nature de la « vérité » que Mallarmé cherche. La « vérité » de Mallarmé est *une « vérité » qui évolue sans cesse* tout en faisant référence à un être impersonnel évolutif. « Tout, comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité »¹⁰³², déclare-t-il. La « vérité » est le lieu *du recueillement interne*, où l'on cherche sans cesse dans le « vide » inconscient une transcription intelligible de la « vérité » pressentie : « Ô plaisir et d'entendre, là, dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité. »¹⁰³³

La « vérité » comme la « vérité » de l'être se révèle également dans *l'estompage volontaire de Mallarmé entre les symboles et l'être*. Julia Kristeva a raison de remarquer que la nominalisation du titre *Un coup de dés* élide volontairement le sujet X, car la phrase complète est « X lance un coup de dés ». Mais dans le syntagme nominal, le sujet vit, car par l'acte qu'il effectue, son existence est prouvée, dessinée et définie. Le sujet est donc le résultat de son acte, et son acte réalisé définit en retour le sujet, car ce qui caractérise le sujet X est précisément l'acte de « lancer un coup de dés ». L'acte devient le « Verbe »¹⁰³⁴ mallarméen, qui est ici réalisé dans un syntagme nominal. Et le sujet, une fois enregistré dans les mots, s'éclipse dans un refoulement. Ainsi, on constate sans cesse dans les écrits de Mallarmé que tout spectacle artistique revient à l'« ego », à l'« identité » ou au miroitement de soi :

[Bribes]
acte
chûte heurt

étoile ---- toile.

¹⁰³²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 216.

¹⁰³³*Ibid.*, p. 190.

¹⁰³⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 505. « Le Verbe est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme), lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder sui-vant ses lois suscitées par ces diversions ».

L'heure acte écho.
Acte le heurt acte ego. je¹⁰³⁵

Oui Cette fois, plus nul doute ; l'a [*sic*] certitude < consc> de soi se mirait < mire> en sa propre <l'> évidence :¹⁰³⁶

Si l'« étoile », qui symbolise les dieux, n'est plus là pour garantir une « vérité » absolue et divine, la seule « vérité » et le repère que l'homme peut avoir est soi-même. Ce qui guide l'humanité n'est plus l'« étoile » lointaine, mais les symboles sur la « toile », qui enregistrent toute la richesse spirituelle que l'homme trouve et dessine jusqu'à maintenant. Le miroitement de soi demeure la seule possibilité d'avoir une « certitude », car il permet de créer un monde social et esthétique en harmonie avec l'être.

L'introuvable origine, qui est la cause même de la perte de l'« authenticité » pour Mallarmé, est retrouvée dans l'« identité » évolutive de l'être, car toutes les imitations de l'antiquité, de l'ajout, du façonnage, de la multitude des calques, ne sont qu'un perfectionnement de soi. L'imperfection de l'homme devient un processus parfait, car dans la construction et la reconstruction, l'homme se renouvelle sans cesse et dès lors l'être n'a plus de vraie limite.

Comme le révèle Henry Bérenger, l'angoisse de l'époque de Mallarmé est visible : « autour de lui rien de solide à quoi il se puisse attacher : religion, patrie, morale, tous ces dogmes vieillis s'écroulent dans la poussière des contradictions. »¹⁰³⁷ Dans une époque où toute référence ne cesse de s'effondrer, la seule référence devient l'être, mais un être non figé, qui évolue constamment. La « vérité » de l'homme n'est donc pas dans une clôture, mais dans une interaction entre la conscience de l'être et l'inconscient que l'imagination tente d'exploiter. L'être est donc le résultat de sa propre production. La « vérité » de l'être, si elle existe, doit rester dans un flux mobile, et le seul enregistrement de ce flux, pour tout moment éphémère et hasardeux (« le heurt » qui remplace « l'heure »), demeure les symboles.

La « vérité » de l'être n'est pas absolue et unique, elle est composée d'une multitude de possibilités. Le sujet impersonnel que Mallarmé cherche est le sujet qui est susceptible de s'accorder avec tous les verbes, tous les prédicats possibles. En d'autres termes, si les

¹⁰³⁵*Ibid.*, p. 866.

¹⁰³⁶*Ibid.*, p. 849.

¹⁰³⁷Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle.*, p. 22.

« verbes » sont essentiels pour Mallarmé, c'est précisément pour définir la limite de l'être, de savoir jusqu'où l'être peut aller.

La « vérité » de l'homme comme une variété de possibilités rend la « Fiction », une imagination infinie, le meilleur moyen d'essayer et d'exploiter. Le nouvel infini est retrouvé, après la perte de garantie d'un infini divin. *L'infini humain n'existe pas dans une omnipotence, mais dans la variabilité de la limite de sa capacité et son intelligibilité.* La nature de l'homme retrouve son sens étymologique (*φύσις*)¹⁰³⁸, l'être devient en partie le « paraître ». En niant ce qui apparaît déjà, on redéfinit sans cesse le « paraître », afin de donner plus de possibilités à l'être. L'existence est ainsi une expérience entre le « paraître » et la négation de « paraître », entre le *res* et le rien, entre une forme visible et éphémère et les infinies possibilités indéfinies et refoulées, car comme le dit Alain Badiou :

Toutefois, qu'est-ce que l'infini – ou plus exactement, l'illimité ? C'est, pour un Grec, la négation de la présentation elle-même, puisque le ce-qui-se-présente affirme son être dans la ferme disposition de sa limite (*πέρας*). Dire que le vide est intrinsèquement infini revient à dire qu'il est hors situation, imprésentable.¹⁰³⁹

Dans ces conditions, le vide serait l'être comme non-être – ou imprésentation –, le plein, l'être comme être – la consistance, – le lieu, l'être comme limite-non-étante de son être – borne du multiple par l'un.¹⁰⁴⁰

L'être mallarméen est donc à la fois une présentation et une représentation. Il se traduit par les symboles qui illustrent à la fois son présent et ses potentiels changements dans l'avenir. L'être mallarméen est à la fois collectif et individuel. Il est collectif car il est dérivé des règles communes données aux lois des symboles. La circulation rapide des symboles dans l'état « brut ou immédiat » permet de former un *noyau de solidarité* basé sur le partage et la communication. L'être mallarméen est également individuel, car tous les efforts individuels qui dépassent le critère commun s'expriment à travers l'état « essentiel », qui permet de déployer les particularités des individus, afin d'exploiter inlassablement les *bornes* disparates de l'humain¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁸BADIOU Alain, *L'Être et l'événement*, Seuil., s.l., s.n., 1988. voir « Méditation onze : La nature : poème ou mathème » et p. 141, « Le thème de la “ nature ” – acceptons de faire résonner sous ce mot le terme grec *φύσις*. Elle [terme grec *φύσις*, c'est-à-dire “ nature ” dans son sens étymologique] est l'apparaître, ou éclosion, de l'être même, l'advenir de sa présence, ou encore “ l'estance de l'être ”. »

¹⁰³⁹*Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁴⁰*Ibid.*, p. 91.

¹⁰⁴¹Même si très souvent, comme le dit Valéry, « ce qui est humain se distingue mal de ce qui est commun. » Voir VALÉRY Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Gallimard., s.l., s.n., 1950., p.10.

Dans *La Dissémination*, Derrida parle du même phénomène, où les bornes du sens d'un symbole évoluent au fur et à mesure de sa diffusion et chaque nouvel usage du symbole se réfère aux anciens usages tout en provoquant une légère modification de ceux-ci. Par les usages nuancés des symboles, il tente de prouver que les symboles ne représentent pas forcément une chose précise, et n'ont pas de référent précis. La « dissémination » casse le lien entre le représentant et le représenté. Il prend le texte de Mallarmé pour justifier qu'avec ce phénomène constant, nommé la « différance » par lui-même, le symbole « ne représente rien, n'imité rien, n'a pas à se conformer à un référent antérieur dans un dessein d'adéquation ou de vraisemblance »¹⁰⁴².

Dans ce *speculum* sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence.

Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité. Mallarmé maintient même (se maintient dans) la structure du *phantasme*, telle que la définit Platon : simulacre comme copie de copie. À ceci près qu'il n'y a plus de modèle, c'est-à-dire de copie et que cette structure (qui comprend aussi le texte de Platon, y compris la sortie qu'il y tente) n'est plus référée à une ontologie, voire à une dialectique. À vouloir renverser le mimétologisme ou à prétendre lui échapper d'un coup, en sautant simplement à pieds joints, on retombe sûrement et immédiatement dans son système : on supprime le double ou on le dialectise et on retrouve la perception de la chose même, la production de sa présence, sa vérité, comme idée, forme ou matière. Par rapport à l'idéalisme platonicien ou hegelien, le déplacement que nous nommons ici par convention « mallarméen », est plus subtil et patient, discret et efficient. C'est un simulacre de platonisme ou de hegelianisme qui n'est séparé de ce qu'il simule que par un voile à peine perceptible, dont on peut tout aussi bien dire qu'il passe déjà – inaperçu – entre le platonisme et lui-même, entre le hegelianisme et lui-même. Entre le texte de Mallarmé et lui-même. Il n'est donc pas simplement faux de dire que Mallarmé est platonicien ou hegelien. Mais ce n'est surtout pas vrai.¹⁰⁴³

Le sens symbolique que Mallarmé cherche est inédit et n'a aucun « référent » fixe ou précis pour tous ; pourtant, il n'imité pas le néant. Le commentaire de Derrida pousse à croire que le miroitement infini des simulacres rend le processus de la « dissémination » comme la seule et unique référence. De l'interlocuteur A à l'interlocuteur B, pour le même signe « eau », par

¹⁰⁴²DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Seuil., s.l., s.n., 1972., p. 233.

¹⁰⁴³*Ibid.*, p. 216-217.

exemple, les interprétations mentales peuvent être différenciées de l'eau du robinet à la mer. La multiplication de la communication renforce ce phénomène. Dans les miroitements différenciés continuels, le représenté évolue sans cesse et l'origine initiale de tous les symboles devient définitivement perdue.

Le contexte premier du symbole l'« eau » devient la référence de son second usage. L'autoréférence de symboles enferme toute évolution symbolique dans un cercle mental et l'origine du mot n'a plus de sens, car les signes sont dans une évolution continue et hasardeuse. Ainsi pour Derrida, l'idée que « le “ sujet parlant ” est *le père* de sa parole » est pour lui un « anachroni[sme] » : si le *logos* est un « fils », il est un fils qui vit dans la « détresse de l'orphelin », un fils qui commet « l'écriture parricide »¹⁰⁴⁴. La perspective de Derrida refuse la référence de l'« être » impersonnel que Mallarmé met en avant, supprime directement toute valeur ontologique du texte mallarméen, et annule ainsi la vision dialectique qui relie une âme intérieure psychologique et impersonnelle avec un monde extérieur matériel et historique.

Ce signifiant de peu, ce discours sans grand répondant est comme tous les fantômes : errant. Il roule (*kulindeitai*) ici et là comme quelqu'un qui ne sait pas où il va, ayant perdu la voie droite, la bonne direction, la règle de rectitude, la norme ; mais aussi comme quelqu'un qui a perdu ses droits, comme un hors-la-loi, un dévoyé, un mauvais garçon, un voyou ou un aventurier. Courant les rues, il ne sait même pas qu'il est, quelle est son identité, s'il en a une, et un nom, celui de son père. Il répète la même chose lorsqu'on l'interroge à tous les coins de rue, mais il ne sait plus répéter son origine. Ne pas savoir d'où vient et où l'on va, pour un discours sans répondant, c'est ne pas savoir parler, c'est l'état d'enfance. lui-même déraciné, anonyme, sans attache avec son pays et sa maison, ce signifiant presque insignifiant est à la disposition de tout le monde, également des compétents et des incompétents, de ceux qui entendent et s'y entendent (*tois epaiousin*) et de ceux que cela ne regarde en rien, et qui, n'y connaissant rien, peuvent l'affliger de toutes les impertinences.¹⁰⁴⁵

¹⁰⁴⁴*Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴⁵*Ibid.*, p. 96. D'ailleurs, Derrida relie également le phénomène de la dissémination à la « démocratie » de l'écriture, à savoir la création possible pour tout le monde dans la réinterprétation d'un représentant. Le pouvoir de « donner sens » est donc décentralisé et démocratisé. « Disponible pour tous et pour chacun, offerte sur les trottoirs, l'écriture n'est-elle pas essentiellement démocratique ? On pourrait comparer le procès de l'écriture au procès de la démocratie, tel qu'il est instruit dans la République. Dans la société démocratique, nul souci des compétences, les responsabilités sont confiées à n'importe qui. Les magistratures sont tirées au sort (557a). L'égal est également dispensé à l'égal et à l'inégal (558c). Dèmesure, anarchie ; l'homme démocratique, sans aucun souci de hiérarchie, « établit entre les plaisirs une sorte d'égalité » et il livre le gouvernement de son âme au premier venu, « comme si le sort en décidait,

Son interprétation correspond effectivement au trouble que Mallarmé vit dans sa jeunesse lorsqu'il est angoissé d'une part par une garantie divine illusoire et inaccessible, et d'autre part par les reproductions industrielles, qui rendent la *mimesis* des antiquités si facile que la copie de copie supprime l'origine et le sens de l'« authenticité ». Mais de là, supprimer sa découverte de la nouvelle garantie ontologique risque de transformer les fondements de ses pensées. Accepter l'être comme garantie et comme référence est pour Mallarmé accepter une « vérité » qui est renouvelable et imparfaite, c'est accepter une illusion potentielle et inévitable, c'est accepter le caractère hypothétique et relatif du repère des symboles, au lieu d'un nihilisme. Derrida dénature ainsi la position de Mallarmé, en écartant une référence hypothétique et ontologique par une suppression de référence.

Citer Mallarmé pour prouver l'autoréférence des symboles commet en effet une erreur achronique. Ce que Derrida tente de révéler est la tendance de l'usage des symboles de son époque, où *la référence n'est plus l'être, mais les représentants eux-mêmes*. La récolte de données comme référence absolue pour l'avenir est récurrente dans le XX^e siècle, de telle sorte que l'analyse sociologique, basée sur les statistiques, est mise en avant pour expliquer les comportements humains. De même en économie, on tente de prévenir la prochaine crise économique avec la courbe de la bourse des années précédentes.

Aujourd'hui, cette tendance s'accroît avec l'implication massive des symboles, on vit dans un monde « numérique » qui est basé de plus en plus sur les données (*big data*). Les symboles deviennent effectivement une garantie et une référence, car ce que ces données vont créer n'est pas l'être, mais l'intelligence artificielle, qui créera à partir des données entrées d'autres données créatives. On ne sait pas si l'on peut nommer l'auto-génération des symboles la réflexion proprement dite. Mais on sait que l'intelligence artificielle n'est pas créée à l'image de l'homme. Qu'elle soit l'intelligence artificielle ou une machine industrielle, l'objectif de leur existence consiste à dépasser l'homme dans de nombreux domaines, car c'est la performance qui domine, et non la *mimesis* de soi. L'homme trouve à travers le monde numérique un soi renforcé et un soi qui s'éloigne de l'être naturel.

Aujourd'hui, la création des symboles n'a souvent ni de référence ontologique ni parfois de référence concrète. Le bitcoin, par exemple, est créé *ex nihilo* par des symboles et ne

jusqu'à ce qu'il en soit rassasié, puis il s'abandonne à un autre, et, sans en rebuter aucun, il les traite sur le pied de l'égalité... » Le sentiment de la décentralisation du pouvoir dans la « démocratie » se retrouve également dans la généralisation des lettres. Ce sentiment est effectivement partagé par Mallarmé et Derrida, de telle sorte que les symboles chez les deux exercent tous une divagation.

correspond pas à l'économie réelle. Ce que Derrida tente de prévoir au XX^e siècle est qu'en faisant sans cesse référence aux symboles, les miroitements continuels des symboles font disparaître un représenté réel et aucune référence solide ne peut être retrouvée derrière les symboles. Sans référence précise, aucune garantie centralisée dans les symboles ne garantit leur validité, et les symboles pourraient continuer un voyage de dissémination sans avoir une fin ni une direction précise.

Mallarmé remarque une semblable décentralisation de garantie dans les symboles, avec l'effondrement de Dieu-Azur et le bouleversement politique. Toutefois, à la distinction de la « différence » derridienne, Mallarmé retrouve plus tard la référence dans l'être, et les symboles ne sont rien d'autres que des « VARIATIONS AUTOUR D'UN SUJET ». Le miroitement et l'imitation des symboles sont pour Mallarmé les moyens de partager l'entendement de l'être. Le symbole ne doit pas selon lui devenir une fin en soi, non transcendantale de l'être. L'interaction entre les symboles et l'être est mutuelle : le symbole comporte un « Idéal » pour traduire la volonté de l'être, comme l'être utilise les symboles nouveaux sous une nouvelle loi de représentation pour se redéfinir lui-même. *Ce que Derrida nommera l'« archi-écriture » est pour Mallarmé le moment même de l'« archi-être » où l'homme mène une nouvelle définition de soi.*

C'est la raison pour laquelle Mallarmé et Derrida ont deux définitions différentes de la « vérité ». Derrida découvre dans la « répétition » des symboles une « vérité » lorsqu'elle permet un repère, un sens qui rend le symbole « identifiable ». Mais lorsque la « répétition » efface toutes les nuances de l'imagination individuelle qui déborde le sens commun, Derrida condamne la « répétition » en une « non-vérité ». L'impossibilité de communiquer un sens personnel à tout le monde est évidente pour Derrida, car les identités disparates des sujets pensants ne permettent pas un consensus. La transcendance de l'étant collectif à travers des symboles est en échec, d'où la conclusion que l'intégralité de la « vérité » est perdue : « Selon un schème que nous avons éprouvé quant à « entre », le quasi « sens » de la dissémination, c'est l'impossible retour à l'unité rejointe, réajointée d'un sens, la marche barrée d'une telle réflexion. »¹⁰⁴⁶ La « vérité » est ainsi toujours partiellement perdue dans les signes pour Derrida.

Ainsi, d'une part, la répétition est ce sans quoi il n'y aurait pas de vérité : la vérité de l'étant sous la forme intelligible de l'idéalité découvre dans l'*eidōs* ce qui peut se répéter, étant le même, le clair, le stable, l'identifiable dans son égalité à soi. Et seul l'*eidōs* peut

¹⁰⁴⁶Derrida, *La Dissémination*., p. 464.

donner lieu à la répétition comme anamnèse ou maïeutique, dialectique ou didactique. Ici la répétition se donne comme répétition de vie. La tautologie est la vie ne sortant de soi que pour rentrer en soi. Se tenant auprès de soi dans la *mnémè*, dans le *logos* et dans la *phonè*. Mais d'un autre côté, la répétition est le mouvement même de la non-vérité : la présence de l'étant s'y perd, s'y disperse, s'y multiplie par mimèmes, icônes, phantasmes, simulacres, etc. Par phénomènes, déjà. Et cette répétition est la possibilité du devenir sensible, la non-idéalité.¹⁰⁴⁷

La communication d'une interprétation personnelle d'un sens à la collectivité, reste pourtant possible dans l'époque de Mallarmé. Un sens idéal, un et unique, à un moment donné peut être généralisé, et devient de nouveau un sens commun. Ainsi la « vérité » mallarméenne est intégrale dans les symboles, car le nouveau sens est transmissible à la « foule » et est capable de changer radicalement l'être collectif, le sujet pensant. La théorie de Derrida correspond aux sentiments des contemporains du XX^e et du XXI^e siècle, qui vivent dans une société transformée, numérisée, ou aliénée si l'on ose dire. Mais utiliser Mallarmé pour justifier le phénomène du XX^e et du XXI^e siècle, est un anachronisme et dénature les fondements de la réflexion de Mallarmé.

Mallarmé, à son époque, croit encore qu'une correction de cette aliénation des symboles est possible : l'idée n'est pas de trouver des symboles qui correspondent exactement à l'existence humaine, mais par une correction continue, d'approcher les deux, de sorte que les deux évoluent dans une semblable direction. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les impacts des implications massives des symboles commencent à se faire sentir, mais le doute des symboles se concentre sur l'effet de la désacralisation et leur décalage avec la réalité. Le symbole du XIX^e siècle reste humain et cherche encore désespérément un repère.

Mallarmé veut retrouver l'homme dans son intégralité à travers les évolutions des symboles, car au fond, c'est l'absence de l'Absolu (« l'Ab l'existence de l'*Absolu* »¹⁰⁴⁸) qui le tourmente. On constate ainsi dans *Igitur* « Le personnage qui, croyant en l'Absolu à l'existence du seul Absolu »¹⁰⁴⁹, doit maintenant faire face à l'« Absurde »¹⁰⁵⁰ qui se cache dans le « Hasard », configuré dans la condition humaine, car l'« Absolu » est transformé en « l'infini d'être »¹⁰⁵¹. Mais « l'infini d'être » n'est pas en-dehors de soi, le mal d'Igitur va le pousser à réaliser son acte ultime, à savoir *Un coup de dés* : « car tel est son mal : l'absence

¹⁰⁴⁷*Ibid.*, p. 298.

¹⁰⁴⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 841. Souligné par Mallarmé.

¹⁰⁴⁹*Ibid.*

¹⁰⁵⁰*Ibid.*, p. 840.

¹⁰⁵¹*Ibid.*, p. 476.

de moi, selon lui. Et sa race s'incarne en ce corps qu'il ne sent pas, mais qui lui apparaît parfois, tandis que la folie de cette race s'annule en son esprit filial »¹⁰⁵². La particularité d'un individu va s'intégrer dans l'être impersonnel, devient une des possibilités de « l'infini d'être ».

Comme le commente Valéry, la référence de « l'infini de l'être » rend le « coup de dés » « un acte de démente »¹⁰⁵³, car on ne pourrait jamais défier les possibilités infinies dans lesquelles l'être peut évoluer. *L'impossibilité de tenter l'infini rend l'accès à l'intégralité de l'homme impossible*. Le manque de référent complet rend l'« authenticité » toujours partielle, mais aussi toujours à renouveler. Le but n'est plus de saisir l'homme dans son intégrité, mais de participer soi-même dans l'évolution de l'humanité, de trouver *une* possibilité ou d'exercer un changement minime. Ce qui est essentiel n'est pas ce qu'on *veut* être, mais ce qu'on *peut* être. La particularité individuelle devient le moteur de la création, qui modifie et redéfinit l'image impersonnelle de l'être dans sa collectivité, mais c'est la dernière qui reste la référence des symboles.

De cette manière, l'être impersonnel endosse le symbole mallarméen, reliant étroitement le sujet pensant et le véhicule de pensée. L'estompage entre les deux est fréquent et l'ellipse du sujet dans le titre du *Coup de dés* n'est pas un cas isolé. Jacques Scherer indique dans *Grammaire de Mallarmé* que les omissions du sujet sont volontaires et récurrentes dans les écrits de Mallarmé¹⁰⁵⁴. Philippes Sollers a raison de dire que chez Mallarmé « le sujet est la conséquence de son langage », car « Un coup de dés » est lancé par et à travers le langage¹⁰⁵⁵. Le sujet est petit à petit dessiné, par l'acte accompli dans le langage. L'« Igitur », qui signifie le *donc* en latin, fait référence au « je pense donc je suis ». L'acte d'Igitur est le chemin même qui emmène à la redécouverte du sujet.

La littérature n'est plus chez Mallarmé une interprétation passive du monde, elle est active et participe à la transformation du monde extérieur. Le sujet derrière les « Lettres » n'est pas seulement le héros du livre ou l'écrivain, mais aussi la « foule », car « le lecteur d'un livre exceptionnellement aimé » voit « soi-même apparaître au fond des pages »¹⁰⁵⁶. Autrement dit, Mallarmé parle d'un sujet au nom d'un individu, de sa « famille », et de sa « race » : « *et*

¹⁰⁵²*Ibid.*

¹⁰⁵³Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, p. 16. À la publication d'*Un coup de dés*, Valéry note ainsi dans son rendez-vous avec Mallarmé : « Le 30 mars 1897, me donnant les épreuves corrigées du texte que devait publier *Cosmopolis*, il me dit avec un admirable sourire, ornement du plus pur orgueil inspiré à un homme par son sentiment de l'univers : “ Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démente ? ” »

¹⁰⁵⁴SCHERER Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, 1977., p. 75-81.

¹⁰⁵⁵SOLLERS Philippe, *Logiques*, Éditions du Seuil, 1968., p. 102.

¹⁰⁵⁶Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 782.

quant au rêve de famille, il a transmué son absolu en la pureté de la race, et en l'idée de cette pureté, qui est sa nécessité, par rapport à l'Absolu, que lui* sentit en lui. Maintenant, l'am [sic] il va s'adjoindre le Néant, (substance ?) »¹⁰⁵⁷.

La grande différence entre Derrida et Mallarmé est que ce dernier est convaincu que l'être impersonnel peut exister, car le fondement même de « croire » collectivement demeure dans l'universalité de l'être. La ressemblance entre les êtres, qui donne en partie la définition de l'être impersonnel, assure un retentissement intérieur semblable à la réponse d'une même « Fiction ». Dans cette universalité qui devient le levier de l'« authenticité », le choix de la « foule » devient primordial, parce que sa croyance permet de concrétiser directement sa conviction en faits réels. Bien que la proposition de la « Fiction » reste une démarche aristocratique comme le suppose Mallarmé, le modèle de la croyance est fondamentalement démocratique, et à l'encontre de tout modèle totalitaire. On voit comment avec la démocratisation des symboles, on forge l'idée de la « démocratie », ancrée fermement dans l'esprit de l'époque.

Mallarmé reprend la fameuse formule d'Aristote « l'homme est par nature un animal politique »¹⁰⁵⁸ jusqu'au sens complet du terme, car l'homme de Mallarmé est tout d'abord l'homme de la *polis*, de la cité. La sociabilité de l'homme est pour lui un produit de la nature. Ainsi la communication figure comme un besoin primitif, inscrit dans l'état « brut ou immédiat ». « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel », annonce Mallarmé dans *La Musique et les Lettres*¹⁰⁵⁹ L'organisation de la cité est pour lui non une création de la « Nature », mais un aménagement de « notre matériel » ; ce matériel n'est rien d'autre que la projection de la « Nature ». L'« Homme », « son authentique séjour terrestre », le « Mystère », le « théâtre », la « Cité », « son peuple », sont étroitement liés, car ils « échangent une réciprocité de preuves ».

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

Ainsi le Mystère.

La Cité, qui donna, pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel.

¹⁰⁵⁷*Ibid.*, p. 841.

¹⁰⁵⁸Aristote., *La Politique*, s.l., Vrin, 1995., p. 194.

¹⁰⁵⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p.13.

Quant à son peuple, c'est bien le moins qu'il ait témoigné du fait auguste, j'atteste la Justice qui ne peut que régner là ! puisque cette orchestration, de qui, tout à l'heure, sortit l'évidence du dieu, ne synthétise jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance.¹⁰⁶⁰

C'est dans ce sens qu'on doit comprendre la thèse de Mallarmé : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi l'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle. »¹⁰⁶¹ La « seule tâche spirituelle » de l'être consiste à faire correspondre « notre séjour », les « aspects de l'existence » et la « Poésie », reliant ainsi l'existence mentale et le monde extérieur par le pont des symboles. Cette déclaration, qui est considérée comme réponse à la question « Définissez la Poésie » (l'enquête réalisée par Léo d'Orfer), révèle une influence mutuelle entre l'aspect social et l'aspect esthétique. La *définition idéale* de la « Poésie » pour Mallarmé consiste en un état où les mots peuvent dicter exactement la pensée : comme la formule magique de Descartes « je pense donc je suis », elle garantit l'existence humaine. Ainsi le « séjour terrestre » traduit les désirs de l'être impersonnel, et correspond parfaitement à la vision et au souhait qu'on a sur le monde, inscrits dans les mots.

L'« authenticité » désigne en effet l'état où la réalité se rapproche de la volonté profonde de l'être, représentée soit par les mots ou d'autres symboles. Il s'agit ainsi pour Mallarmé d'un *pli* de l'être dans le langage, pour qu'ensuite le *doublement* des mots se déploie dans un séjour terrestre. Les mots dans sa « Grande Œuvre », deviennent la nouvelle Bible qui transcrit non le « Verbe » divin, mais l'« Univers spirituel », qui se déploie « à travers ce qui fut moi »¹⁰⁶². Il ne s'agit plus d'un reflet entre la Terre et le Ciel (« Azur »), comme le thème commun des écrivains du XIX^e siècle, mais d'un pliage de l'être dans toutes les formes matérielles et artificielles qui sont capable de le représenter. Mallarmé indique ainsi le bouleversement de la pensée du XIX^e siècle. Le *cosmos*, qui signifie étymologiquement l'*ordre*, n'est au final qu'un *désordre* total (« Hasard »). La réflexion de l'homme seul peut remettre de l'ordre par *le coup de dés* lancé.

L'être n'est ici non individuel ou isolé, il est la réserve de mémoire commune : « cette Salle, or elle existe, mentalement, en la mémoire de tous comme une richesse dont on se doute »¹⁰⁶³. Plus particulièrement, cet esprit commun est le « fond » de l'être (« fond =

¹⁰⁶⁰*Ibid.*, p. 158.

¹⁰⁶¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 657.

¹⁰⁶²*Ibid.*, p. 713.

¹⁰⁶³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 269.

salle »¹⁰⁶⁴), souvent refoulé, oublié mais sauvegardé. L'être mallarméen est donc à la fois les souvenirs et l'oubli, le plein et le vide, la pensée et l'impensable, le conscient et l'inconscient. De cette manière, Mallarmé rejoint à son insu, l'inconscient freudien (voir l'inconscient collectif de Jung) ; il élargit le sujet cartésien jusqu'à l'impensable.

2) *Du modèle « l'authenticité cosmos = symbole = être », au modèle « l'authenticité être = symbole = la réalité esthétique et sociale »*

L'analogie entre le domaine esthétique et le domaine social que Mallarmé s'efforce de construire n'est plus hasardeuse si on les relie tous les deux à la volonté de l'être. Leur rapport se fonde sur une base communicationnelle transcendante à une ontologie évolutive. Ainsi, au moment où la « foule » s'efface, le « gaz », matière moderne et artificielle du XIX^e siècle, métamorphose les symboles qui, comme la « fumée »¹⁰⁶⁵, commencent à se révéler : « la foule s'effaçait, toute, en l'emblème de sa situation spirituelle magnifiant la scène : dispensateur moderne de l'extase, seul, avec l'impartialité d'une chose élémentaire, le gaz, dans les hauteurs de la salle, continuait un bruit lumineux d'attente. »¹⁰⁶⁶ Étant donné que les symboles ont une valeur ontologique, ils sont capables d'exercer une fonction indicative sur l'organisation sociale et esthétique. Le microcosme de l'homme dans son intériorité a comme répondant un macrocosme du monde extérieur ; ils communiquent entre eux et se renouvellent.

L'« authenticité » de Mallarmé n'est pas la « vérité » de Platon, dans la mesure où la « Fiction » n'est pas condamnée par Mallarmé, mais encouragée. Ce que Mallarmé exige de la « Fiction » est de donner une direction indicative, et non d'être exacte dans la prédiction,

¹⁰⁶⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 958. Sur le même page voir :

« et lever de rideau – chûte [*sic*]– salle
et fond
correspondant à *fond* l'au delà

et *avant* mystérieux – correspond à
ce qui cache le *fond* (toile, etc.) en fait le mystère – ».

¹⁰⁶⁵*Ibid.*, p. 59. « Toute l'âme résumée/Quand lente nous l'expirons/Dans plusieurs ronds de fumée/Abolis en autres ronds »

¹⁰⁶⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 92.

car la « Fiction » est comme le « gaz », et ne se distingue pas du brouillard. Il s'agit ainsi plus d'un écho que d'une transcription. En plus, au lieu de l'abolition totale de la fictivité comme l'exige Platon, Mallarmé pense que l'illusion humaine fait partie de l'être. La vénération de l'« ombre » condamnée par Platon est légitimée chez Mallarmé, car l'attrance naturelle reflète l'état psychologique de l'être, qui penche volontairement vers toutes représentations inédites. L'intérêt porté aux formes, aux symboles, est naturel chez l'homme, et permet à l'être de dépasser sa limite de réflexion, afin de rêver « autre chose »¹⁰⁶⁷, qui n'existe pas encore.

L'« authenticité » mallarméenne se distingue de celle de l'école pythagoricienne qui pense que la « vérité » du cosmos, tout comme celle de la vie humaine, est inscrite dans les nombres et les formules mathématiques. Bien que les symboles abstraits permettent une réflexion approfondie et dévoilent certains rapports peu visibles ou qui vont à l'encontre du sens commun, Mallarmé ne veut pas réduire l'être à ces rapports rationnels et analytiques, sans prendre en compte son aspect subjectif et psychologique. Ainsi, l'état « brut ou immédiat », qui saisit les choses par une intuition doit participer lui aussi à la fabrication de la « vérité ».

On pourrait rapprocher les idées de Mallarmé de celles de Schopenhauer, qui distingue les « représentations intuitives » et les « représentations abstraites ». Souvent, « les représentations abstraites » ont une portée conceptuelle qui dépasse la portée superficielle des « représentations intuitives » et prétendent par conséquent être la « vérité ». Mais cet entendement, qui est régi uniquement par la raison, pourrait également être trompeur dans un monde où une grande partie de la « foule » réagit de manière irrationnelle ou insensée. À l'inverse, l'entendement passé par les représentations intuitives, où l'on ne cherche qu'à saisir le rapport cause-effet tel qu'il est, reste plus neutre et fidèle au monde réel.

Si l'on étudie de plus près l'origine de ce problème de la réalité du monde extérieur, on trouve qu'à cet emploi abusif du principe de raison appliqué à ce qui échappe à sa juridiction, vient s'ajouter encore une confusion particulière faite entre ses formes. Ainsi, la forme qu'il affecte relativement aux concepts ou représentations abstraites est transportée aux représentations intuitives, aux objets réels ; on prétend attribuer aux objets un principe de connaissance, alors qu'ils ne peuvent avoir qu'un principe d'existence. Ce qui est réglé par le principe de raison, ce sont les représentations abstraites, les concepts unis dans des jugements : chacun de ces concepts tire, en effet, sa valeur, sa portée et l'on peut dire sa réalité, qui ici prendra le nom de vérité, uniquement de la relation établie entre le jugement et quelque chose de distinct de lui, son principe de connaissance, auquel il faut

¹⁰⁶⁷*Ibid.*, p. 260.

toujours remonter. Par contre, ce n'est pas à titre de principe de connaissance que le principe de raison régit les objets réels ou représentations intuitives, mais à titre de principe de devenir, autrement dit comme loi de causalité ; l'objet est quitte envers lui par cela seul qu'il est « devenu », c'est-à-dire qu'il est sorti comme effet d'une cause ; la recherche d'un principe de connaissance n'aurait ici aucune valeur, ni aucune signification ; cette recherche porte sur une tout autre catégorie d'objets. C'est pour cette raison que le monde de l'intuition, tant qu'on n'essaie pas de le dépasser, n'engendre, dans celui qui l'observe, ni doute ni inquiétude ; il n'y a place ici ni pour l'erreur, ni pour la vérité, reléguées l'une et l'autre dans le domaine de l'abstrait, de la réflexion. Aux yeux des sens et de l'entendement, le monde se révèle et se donne avec une sorte de naïve franchise pour ce qu'il est, pour une représentation intuitive, qui se développe sous le contrôle de la loi de causalité¹⁰⁶⁸.

La « fidélité » que Mallarmé retrouve dans la « démocratie », repose également sur une pareille transcription directe et intuitive de la volonté de la « foule », sans élément supplémentaire qui puisse la dénaturer : « mais il n'en est pas moins, de spontanéité et grâce, prêt, auparavant, un éveil à ce qui aimera se hâter d'immédiat. Quelque fidélité suppléant ce qu'on appela, ordinairement, le public. »¹⁰⁶⁹ Le saisissement immédiat et collectif permet de rester fidèle et sincère à l'être dans toutes ses possibilités, mêmes les plus imprévisibles. Ainsi les propositions fictives de l'état « essentiel » doivent avoir un écho chez la « foule », car seul un retentissement de leur âme confirme qu'il s'agit d'une volonté commune et « authentique ».

Certes, Mallarmé n'est pas le premier qui relie les symboles à l'être. Comme le remarque Todorov, Aristote relie déjà les « sons émis » et les « choses » par « les états de l'âme » :

Les sons émis par la voix sont les symboles des états d'âme, et les mots écrits, les symboles des mots émis par la voix. Et de même que l'écriture n'est pas la même chez tous les hommes, les mots parlés ne sont pas non plus les mêmes, bien que les états de l'âme dont ces expressions sont les signes immédiats soient identiques chez tous, comme sont identiques aussi les choses dont ces états sont les images.¹⁰⁷⁰

La particularité de l'être mallarméen gît dans une interaction constante entre toutes formes créées et l'être évolutif, qui permet d'améliorer un exploit de soi. Les signes (« cygnes ») qui retracent les modifications des représentants deviennent un outil essentiel dans le changement visible de l'être, qui ouvre un champ élargi à la modification de l'être invisible. La forme et le fond ne sont plus opposés, et toute exploitation des formes est permise. Le fétichisme n'est

¹⁰⁶⁸SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, s.l., Ancienne libr. Germer Baillière et Cie., Félix Alcan, 1888., p. 17.

¹⁰⁶⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 267.

¹⁰⁷⁰Aristote, *De l'Interprétation*, cité par Todorov, *Théories du symbole.*, p.16

plus chez Mallarmé une suppression du sujet, mais une exploitation d'un sujet dans une direction inédite.

Féerie, oui, quotidienne — sans distance, par l'inspiration, plus que le plein air enflant un glissement, le matin ou après-midi, de cygnes à nous ; ni au-delà que ne s'acclimate, des ailes détournée et de tous paradis, l'enthousiaste innéité de la jeunesse dans une profondeur de journée.¹⁰⁷¹

À travers *Les Dieux antiques*, Mallarmé a compris que l'homme se fabrique des dieux par le langage. Dès lors, il exhume la capacité du verbe humain. Bien qu'il se différencie du Verbe divin, qui par la parole seule concrétise un monde réel, le verbe humain a une capacité de créer un « Idéal » inexpérimenté et de le faire partager avec les autres immortels. Le consentement de l'« Idéal » provoque un changement dans l'esprit commun de la « foule », qui se dote elle-même d'une « vérité » ontologique. La manipulation des formes conduit finalement à « notre apothéose », car le verbe est la matière même avec laquelle l'homme se fabrique. L'adoration des formes n'est plus condamnée par Mallarmé, car l'ébahissement devant une forme innovante, qui fait arrêter la « foule », lui ouvre la porte vers un représenté sans « moule » existant, vers un monde non-exploité.

Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que quelque chose soit divin exclusivement à tout, le numérateur sacré du compte de notre apothéose, lui-même enfin vers suprême qui n'a pas lieu en tant que moule d'aucun objet qui existe !¹⁰⁷²

Certes, la vénération des formes est constante chez Mallarmé, au risque de donner une impression de déshumanisation de l'être. Le fétichisme est d'ailleurs très présent dans la description de la beauté interdite d'Hérodiade, par exemple. Si le poète reprend l'histoire d'Hérodiade, c'est également pour réinterpréter la mort de Jean-Baptiste. La question qui trouble Hérodiade pourrait être reformulée ainsi : est-ce que la mort de Jean-Baptiste, qui représente le sacrifice de Monsieur « Sens » et de l'ancien apôtre chrétien qui représente la divinité, est nécessaire, au nom de la vénération de la beauté fétiche de l'art, incarnée dans la danse de Salomé ?

H.

Laisse là ces parfums ! ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante ?

¹⁰⁷¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 151.

¹⁰⁷²*Ibid.*, p. 200/1641.

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
À répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
Armes, vases, depuis ma solitaire enfance.¹⁰⁷³

Le fétichisme mallarméen signifie tout d'abord une impossibilité du mariage avec Jean-Baptiste, dont l'allégorie se voit dans le refus du mariage traditionnel avec Monsieur « Sens » suggéré par la Nourrice. Mais au lieu d'une stérilité réelle, le mariage se fait spirituellement avec le rêve de l'azur, et par le moyen d'une longue contemplation devant le miroir.

Le mariage avec un rêve, qui se nourrit dans une forme de narcissisme, rend souvent le fétichisme mallarméen comme une cible facile pour ses détracteurs. Ses reportages sur l'exposition internationale et son écriture pour la revue *La Dernière Mode* lui attirent également de nombreux reproches, souvent sans analyse profonde, sur son affection pour la forme. Tel est le cas de Jean Pierre Lecercle qui juge que la mode mallarméenne est sans âme : « Oui ! un “ curieux monde ”, car *La Dernière Mode* le construit d'une manière telle que plus rien d'humain n'y subsiste »¹⁰⁷⁴.

Mais quel malentendu ! Si Hérodiade se regarde dans le miroir, c'est encore l'être qu'elle découvre : un être avec son rêve, qui veut être sa propre divinité. Les cheveux de Hérodiade ne sont pas seulement couleur or, le métal fétiche ; ce sont un miroir, un « astre »¹⁰⁷⁵, représentant encore une image divine sortie d'un mythe solaire. Hérodiade rêve de l'« azur » lointain, elle le voit encore au fond des vitres, autour d'elle, imprégné dans ses propres imaginations. Le « moi », ici devant « le bel azur », n'est pas juste une apposition qui répète le sujet de la première personne du singulier, il peut être compris comme « le bel azur en soi », qui est difficilement atteignable à cause de son caractère idéaliste et rêveur. Le repliage de soi-même vers sa propre beauté et son rêve, est pour Mallarmé, au fond, une recherche et une exploration de soi exercées à travers une rêverie de formes. C'est un pas vers « une chose inconnue », différente du « mystère » de l'azur lointain, pendant que des « cris » de la vieille nourrice représentent des usages accoutumés des mots.

H.

Non, pauvre aïeule,

¹⁰⁷³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 86.

¹⁰⁷⁴LECERCLE Jean Pierre, *Mallarmé et la mode : le poète en grève*, Paris, Séguier, 2014., p. 209.

¹⁰⁷⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 86.

Sois calme et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets : l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur !¹⁰⁷⁶

H.

Adieu.

Vous mentez, ô fleur nue

De mes lèvres !

J'attends une chose inconnue

Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,

Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris

D'une enfance sentant parmi les rêveries

Se séparer enfin ses froides pierreries.¹⁰⁷⁷

Ce qui est derrière Hérodiade est non seulement un être en soi, mais un être qui se projette dans la famille, la filiation et la succession. La stérilité d'Hérodiade fait encore allusion au mariage et à l'enfantement, qui est la métaphore préférée de Mallarmé pour expliquer la naissance d'un symbole. La référence ontologique derrière le symbole justifie la métaphore. Mais au-delà d'elle, ce qui rapproche l'amour et l'art est également cet ensorcellement indicible et inexplicable. D'après le poète, l'amour est empreint d'une « Fiction » miraculeuse, comparable à celle qui inspire la passion dans l'art, qui charme les êtres de manière inexplicable et innée. Tous les deux ne sont pas basés sur la raison abstraite, un « rapport entre nos pensées », mais sur une « Fiction » merveilleuse qui plonge les acteurs volontairement dans un « dévouement » ensemble.

Que veux-tu ! tu es, en dépit de tout, simple et d'un jet (à mes yeux superbe) et c'est ce toi, ton être que j'adore, entier. Le cœur, je ne sais ce que cela signifie. Le cerveau, avec je goûte mon art et j'aimai quelques amis. Vois donc, il n'y a sur rien presque de rapport entre nos pensées, et l'attrait seulement qu'en tant que femme tu as pour moi est merveilleux de survivre à cela, ce miracle subi représente assez généralement ce qu'on nomme de l'amour ; hors lui, quoi ? Si, un grand dévouement sûr. Tu l'auras.¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶*Ibid.*

¹⁰⁷⁷*Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁷⁸Mallarmé, *Correspondance*. 3, 1886-1889., p. 355.

À la différence de l'union simple entre la jeune fille sublime et Monsieur « Sens » comme dans « Le Carrefour des mesdemoiselles », le mariage est influencé par le « double état de la parole » et se divise en deux résultats ambivalents. L'alliance entre la « Fiction » et un « Sens » existant est de plus en plus problématique et est sans cesse mise en question par Mallarmé.

À savoir que les rôles féminins, comme ici d'une rêche et folâtre demoiselle malaisée à marier, ou de gaillardes et ceux des vieilles surtout, gagnent à paradoxalement être joués par l'homme : ils écartent ainsi l'irrévérence puis prêtent à un cas trop rare où persiste chez nous l'impression d'étrangeté et de certain malaise qui ne doit jamais, quant à une esthétique primitive et saine, cesser tout à fait devant le déguisement, indice du théâtre, ou Masque.¹⁰⁷⁹

Comme, même à travers tous les obstacles, Circonstances et Bêtise, — circonstances, bêtise de la Vie, — l'Idée jaillit toujours avec son mot juste et fatal : la femme, ignoble, et vulgaire, trouve le summum de sa préoccupation dans ce qui est l'abjection de l'état féminin, passif et malade, destruction passive comme activement elle l'est pour nous, ses *règles* — qu'elle appelle « affaires » — comme l'homme, si noble quand il n'est qu'un exemplaire pur de la Vie, et si imbécile quand il la développe dans ses nécessités sociales — trouve le summum de sa préoccupation en ces nécessités qu'il dénomine [sic] également « affaires ». Et l'un et l'autre s'affirment par ces misères, (qui seraient des grandeurs si elles étaient parvenues à leurs Beauté, — quand la Femme, devenue au lieu de Maladie la Destruction est courtisane, ou l'homme, devenu au lieu d'un cerveau un Esprit —) ils s'affirment, les superbes, dis-je, par ces misères, et répondent avec cet air de Mystère — qui n'a pu s'effacer même en ces tristesses, tant c'est la marque indélébile de Beauté — même de la Beauté de la Bêtise — « J'ai mes affaires. » Signifiant tous deux choses si différentes d'aspect menteur, mais identiques au fond. Si je faisais une cantate, cela entrerait dans le Chœur, et se diviserait en strophes masculines, et féminines.¹⁰⁸⁰

L'alliance n'est plus toujours parfaite. La femme peut avoir un aspect « ignoble » et « vulgaire ». Le saignement infécond des « *règles* » correspond aux règles de grammaire, tout comme son doublet « mes affaires », qui exprime par un même « aspect menteur » des préoccupations stériles et insignifiantes. De même, l'homme, pourrait avoir également un esprit médiocre à cause des « nécessités sociales ». La mésalliance peut conduire à la banalité et ne produit que des « misères ». Tandis que dans la version d'alliance heureuse, la grande « Beauté » de la femme, la « courtisane », est présentée comme l'emblème fétiche et vénérée,

¹⁰⁷⁹Voir aussi Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 296.

¹⁰⁸⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 718-719, souligné par Mallarmé.

comme une forme inaccessible et indéfinissable, voilée de l'ésotérisme, pendant que la figure de l'homme est représentée comme un « Esprit » en majuscule, qui incarne la raison, le sens et l'héritage culturel.

De cette union est né l'enfant, qui est souvent comparé au fruit artistique. Désormais deux sorts lui sont réservés : soit une restitution fidèle du rêve parental est réalisée par un « miracle » et l'enfant est revêtu par du satin et devient une « perle[s] », soit l'enfant est « dévêtu » à cause d'une négligence de l'« idéal », et l'enfant revient dans son rapport primitif avec une nature sauvage, alors que la « toilette » mondaine limite sa mobilité dans une « serre » ou un cadre dans la « galerie ».

Soit, que l'humanité exulte, en tant que les chairs de préférence chez l'enfant, fruit, jusqu'au bouton de la nubilité, là tendrement finit cette célébration de nu, notre contemporaine aborde sa semblable comme il ne faut l'omettre, la créature de gala, agencée en vue d'usages étrangers, galbeuse ou fignée relevant du calligraphe à moins que le genre n'induisse, littérairement, le romancier ; à miracle, elle la restitue, par quelle clairvoyance, le satin se vivifiant à un contact de peau, l'orient des perles, à l'atmosphère : ou, dévêt, en négligé idéal, la mondanité fermée au style, pour que jaillisse l'intention de la toilette dans un rapport avec les jardins et la plage, une serre, la galerie.¹⁰⁸¹

Au lieu d'une « représentation » avec un revêtement soigneux et judicieux, l'enfant né de la mésalliance est exposé dans son état primitif sous une « présentation ». Né précoce, l'enfant est sans avenir, car les yeux fixés sur le présent, il perd tous les souhaits vis-à-vis de l'avenir : « Celle d'un enfant trop précocement touché et impétueusement par l'aile littéraire qui, avant le temps presque d'exister, épuisa d'orageuses et magistrales fatalités, sans recours à du futur. »¹⁰⁸²

Ainsi le « double état de la parole » se superpose parfaitement à la métaphore du mariage et de l'enfantement, donnant comme fruit de l'alliance soit un enfant morbide et primitif qui correspond à l'« état brut ou immédiat », soit une « créature de gala », qui reflète l'« état essentiel ». Mais ce qui est visiblement changé, dans les écrits de Mallarmé, c'est que l'alliance idéalisée s'éloigne de plus en plus d'un mariage facile et spontané. Bertrand Marchal a raison de reprendre les fréquentes métaphores mallarméennes de femme/aube et homme/nuit dans le mythe d'Orphée¹⁰⁸³. L'impossibilité de la rencontre entre Eurydice et

¹⁰⁸¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 151.

¹⁰⁸²*Ibid.*, p. 127.

¹⁰⁸³MARCHAL Bertrand, *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie*, Lille, 1988., p. 606. Et comme le dit Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 787, « L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence. »

Orphée, entre le clair et le sombre, symbolise une impossibilité de la fusion entre le conscient et l'inconscient, faisant saillir pourtant davantage le rêve tant désiré.

On constate au fur et à mesure un changement radical : au lieu de se marier avec l'homme, la femme possède elle-même de plus en plus de « virilité » (« elles [les prêtresses] nous donnent une leçon de virilité »)¹⁰⁸⁴. « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins », déclare ainsi le poète¹⁰⁸⁵. La femme est devenue elle-même hermaphrodite et c'est ce devenir qui lui est promis. C'est ce qu'on a analysé dans la deuxième chapitre, lorsqu'on parle de l'« être dansant » et du « drame personnel ». La figure de la femme/homme/enfant fusionne de plus en plus dans un seul et unique rôle : « Avec clarté quand sur les coussins tu la poses/Comme un casque guerrier d'impératrice enfant. »¹⁰⁸⁶ L'enfant, s'il y en a un, aurait ainsi un sexe neutre et reste « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »¹⁰⁸⁷. Plus particulièrement, il devient l'orphelin sans famille : « Orphelin, j'errais en noir et l'œil vacant de famille »¹⁰⁸⁸ ou bien encore « La parade s'exaltait, il partit : moi, je soupirai, déçu tout à coup de n'avoir pas de parents. »¹⁰⁸⁹ *Le « Sens » peut donc ne pas venir de l'extérieur, d'un tiers, mais de la « Fiction » de soi-même.* La création n'est définitivement plus une création *ex nihilo*, elle est l'aménagement et le renouvellement de soi, visé sur un avenir idéalisé, tout en se référant à un soi ancien. C'est le devenir de l'humanité qui devient le vrai sujet.

Le mariage entre Hérodiade et Jean-Baptiste est un bon exemple pour voir une des évolutions du mariage mallarméen. Le refus de la liaison entre les deux permet un onanisme incarné dans une rêverie bien plus profonde et porte un plaisir d'autant plus intense. L'enfantement idéal s'inscrit de nouveau dans le modèle chrétien, où la vierge donne naissance à un enfant grâce au Saint Esprit. Le refus du mariage profane et traditionnel a pour enjeu une fusion spirituelle plus sublime, une fécondité plus riche.

Dans la version de Mallarmé, Hérodiade partage les caractères de sa fille Salomé : elle est munie d'une beauté absolue et d'une cruauté sans précédent au regard de tous ses prétendants. Autrement dit, Hérodiade devient elle-même une Salomé mallarméenne. La retenue de son désir sexuel en vue d'un plaisir plus important rappelle le principe de la parcimonie des mots/de l'or que Mallarmé suit fidèlement : l'interdiction d'une consommation et d'échange immédiat du sens/de l'or sous forme de sens conventionnel ou de la monnaie, permet

¹⁰⁸⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 148.

¹⁰⁸⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 28.

¹⁰⁸⁶*Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁸⁷*Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁸⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 92.

¹⁰⁸⁹*Ibid.*, p. 93.

d'accumuler davantage de rêverie/ capital pour créer une imagination de sens plus riche (sens symbolique) ou bien de s'enrichir davantage grâce à l'investissement de départ.

Si l'analogie est ingénieusement trouvée entre la fécondité d'Hérodiade et la richesse littéraire/monétaire, c'est parce que dans une vision idéaliste de la représentation de l'être, tous les représentants, en dépit de la différence des domaines, traduiront exactement l'être et ses désirs profonds de manière concomitante. Le « Principe », l'« axiome », la « Loi » que Mallarmé cherche partout dans ses écrits, sont précisément une règle universelle qui est censée pouvoir régner à la fois sur les mots, la monnaie et le vote, et cela non seulement parce que ces symboles reposent tous sur les systèmes de représentation, mais surtout parce qu'ils ont une même référence, l'être.

Toutefois, l'analogie de Mallarmé rompt fondamentalement avec le modèle grec où une certaine harmonie naturelle et cosmologique s'accorde avec le microcosme humain. La garantie qui permet une analogie exacte et absolue est remplacée par une analogie approximative et hypothétique.

Le modèle antique est inscrit dans la théorie des humeurs par exemple, qui relie les biles, le sang, la lymphe du corps avec les quatre éléments naturels extérieurs, à savoir le feu, la terre, l'air et l'eau. Le « cosmos », qui signifie étymologiquement l'ordre, revendique que chaque chose reste à sa juste place. *L'existence des dieux et leur perfection dans la fabrication du monde garantit qu'une même loi s'applique à la fois sur l'intériorité des humeurs humaines et sur les éléments extérieurs et naturels.*

Par conséquent, la gestion économique et sociale doit être en harmonie avec le cosmos et non le contraire. C'est pour cette raison que, pour Aristote, l'usage des biens qui correspond aux besoins (la chrématistique naturelle) est plus légitime que l'accumulation de la richesse (la chrématistique mercantile). Jusqu'au XVIII^e siècle, de nombreux physiocrates, François Quesnay, Turgot, Mirabeau, Victor Riquetti, Pierre Paul Mercier de la Rivière, etc., défendaient encore l'intérêt de l'agriculture contre les mercantilistes, en s'appuyant sur le même fondement philosophique, à savoir que la grâce naturelle de la terre correspond aux lois naturelles voulues par Dieu et par la garantie divine ; elles sont liées à l'essence de l'homme. Par conséquent, avec le principe de « laisser faire et laisser passer », l'ordre naturel se superpose à l'ordre économique.

Cette vision selon laquelle un accord avec la Nature est primordial reste encore très présente dans le symbolisme baudelairien avec les « Correspondances » parfaites entre la Nature-temple et les symboles. Le fonctionnement des symboles permet de relier une Nature extérieure et tangible avec une nature intérieure et humaine. Les symboles qui restent une

imitation du monde, permettent de saisir l'ordre du monde extérieur ainsi que l'écho intérieur. « Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard », déclare-ainsi Baudelaire¹⁰⁹⁰.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.¹⁰⁹¹

Ainsi, l'antinomie baudelairienne se répète par une oscillation qui plonge le poète d'un coup dans le « paradis artificiel » créé par la drogue et l'art, où « L'invitation au voyage » lui apporte la paix dans un monde artificiel en parfait accord avec la nature mystérieuse, avec « des meubles luisants », « les plus rares fleurs », les « vagues senteurs de l'ambre », « les miroirs profonds », etc¹⁰⁹². Mais d'un coup le poète tombe dans une vie d'ici-bas répugnante et affreuse, avec des objets réels qui perdent totalement les « correspondances » rêvées. La Vie moderne et réelle est ainsi pour Baudelaire une perte des « correspondances », où aucun écho ne s'établit avec un ordre du cosmos idéalisé : « Une Idée, une Forme, un Être / Parti de l'azur et tombe / Dans un Styx bourbeux et plombé / Où nul œil du Ciel ne pénètre. »¹⁰⁹³

¹⁰⁹⁰Baudelaire, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 117-118.

¹⁰⁹¹Baudelaire, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 11.

¹⁰⁹²*Ibid.*, p. 53.

¹⁰⁹³*Ibid.*, p. 79.

Et puis un Spectre est entré. C'est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi ; une infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne ; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit.

La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre.

Horreur ! je me souviens ! je me souviens ! Oui ! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés ; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats ; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière ; les manuscrits, raturés ou incomplets ; l'almanach où le crayon a marqué les dates sinistres !

Et ce parfum d'un autre monde, dont je m'enivrais avec une sensibilité perfectionnée, hélas ! il est remplacé par une fétide odeur de tabac mêlée à je ne sais quelle nauséabonde moisissure. On respire ici maintenant le ranci de la désolation.

Dans ce monde étroit, mais si plein de dégoût, un seul objet connu me sourit : la fiole de laudanum ; une vieille et terrible amie ; comme toutes les amies, hélas ! féconde en caresses et en traîtrises.

Oh ! oui ! Le Temps a reparu ; Le Temps règne en souverain maintenant ; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit : — « Je suis la Vie, l'insupportable, l'implacable Vie ! »¹⁰⁹⁴

Mallarmé renverse la définition des « correspondances » parfaites. L'harmonie à établir dans un monde extérieur et artificiel par rapport au cosmos-divin cède à une cohérence avec l'être-inconstant. Les dieux, devenant une invention humaine, ne peuvent plus garantir un ordre divin qui assure une analogie convaincante entre le microcosme de l'être et la nature extérieure. Chez Mallarmé, la figure de Dieu est remplacée par le « Hasard » en majuscule, qui est le désordre et l'incohérence, imprévisible et inconnaissable pour l'homme. L'être et son « coup de dés » deviennent la seule possibilité de vaincre le Hasard et de retrouver l'ordre. À la différence de la figure divine impérative et immobile, l'être est en soi-même souple et évolutif.

Le « Hasard » sera « vaincu mot par mot »¹⁰⁹⁵. Ainsi, les mots remplacent Dieu et réalisent une « apothéose » de l'« Idée »¹⁰⁹⁶. Une idée symbolique diaphane et imaginative destitue

¹⁰⁹⁴*Ibid.*, p. 280.

¹⁰⁹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 234.

¹⁰⁹⁶*Ibid.*, p. 269. « à quoi tel écrit participer, apothéose. »

l'omniscience, elle rend l'invisible « mystère » accessible et connaissable partiellement. Le sujet derrière l'« Idée » doit s'accorder à tous les prédicats que l'homme invente, détrônant l'omnipotence. Les essais de ces accords verbaux permettent de réaliser dans le monde réel des actes précis. Ainsi, l'expérimentation du « Verbe » guide l'exploitation du « Devenir » de l'être dans toutes ses évolutions possibles : « Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont « la négation identique à l'essence » du Devenir, devient le Langage. »¹⁰⁹⁷

L'être, devenant la nouvelle référence, ne peut pas régir l'ordre cosmique, mais reste le repère pour tous les représentants esthétiques, économiques et politiques. En d'autres termes, malgré la limite du champ d'action de l'être, sa volonté reste la référence de toute création artificielle et sociale. Dans *le schéma idéal*, le monde social et esthétique *se coordonne* avec l'évolution de l'être, de sa volonté actuelle et de ses rêves sur l'avenir : une nouvelle harmonie se retrouve autour de l'être. De cette manière, on vit dans une société bien humaine, dont l'organisation esthétique et sociale à travers les symboles n'est pas despotique ou arbitraire, mais en accord avec l'évolution de l'être. Un renouvellement des lois de représentation sociale, économiques et esthétique est indispensable, car l'être impersonnel est également dans une évolution continue. En retour, l'expérimentation des symboles et les nouvelles règles d'organisation esthétique et sociale permettent de pénétrer les profonds secrets de l'être, autrefois invisibles et refoulés.

Dans cette vision idéaliste, le système esthétique et le mécanisme économique et social sont censés suivre une loi semblable, qui correspond à une loi inhérente au mécanisme de la pensée de l'être. *Du modèle « l'authenticité cosmos = symbole = être », on passe au modèle « l'authenticité être = symbole = la réalité esthétique et sociale ».*

3) La « Vérité » et la « Fiction » : notions non contradictoires

Le modèle idéaliste « l'authenticité être = symbole = la réalité esthétique et sociale » ne peut toutefois pas être parfaitement réalisé. Mallarmé souligne également l'écart entre la loi de symbole et la loi de l'être en général. Lors du procès de Panama, le poète se plaint dans le poème en prose « Or » de « l'incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève

¹⁰⁹⁷*Ibid.*, p. 506.

d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque. »¹⁰⁹⁸ Si la traduction du chiffre dans le procès lui semble douteuse, c'est parce que « la Justice est une fiction, cela par le fait seul qu'elle ne rend pas l'argent »¹⁰⁹⁹. La condamnation juridique n'est pas traduite par l'argent, par une indemnisation réelle.

L'être en tant que référence, ne se retrouve plus dans les chiffres, car le sentiment de « Justice » qu'il cherche dans le procès, n'est pas satisfait par une compensation économique. En d'autres termes, la représentation juridique et la représentation économique se contredisent et il est difficile de dire si les investisseurs ont été dédommagés. On voit ici deux « vérité[s] » : une « vérité » économique à travers les symboles monétaires et, à l'opposé, une « vérité » morale déclarée dans la cour de justice. On ne sait plus ce que le montant de la sanction reflète exactement. Doit-il correspondre à la somme investie, ou au dédommagement de la souffrance mentale des investisseurs, ou bien encore au gain de départ attendu ? On n'a plus de référence pour les symboles à ce moment précis. Et comme le commente Julia Kristeva, la valeur réelle de la Compagnie universelle du canal interocéanique de Panama devient inintelligible, après « une série d'opérations hasardeuses que représentent précisément les lois du marché capitaliste ».

Il y a une nouvelle « vérité » — elle consiste dans l'éclatement de l'unité, du pouvoir et de la notion même de « vérité », en une série d'opérations hasardeuses que représentent précisément les lois du marché capitaliste.¹¹⁰⁰

L'ambiguïté de la valeur monétaire est un problème insoluble, car bien que l'être soit la référence pour Mallarmé, le jugement de la valeur de l'entreprise ainsi que le dédommagement qu'on doit accorder aux investisseurs reste variant selon le « crédit » que chacun accorde à l'entreprise. Il ne s'agit pas d'un simple choix entre le repère des symboles ou celui de l'être, car la notion de « justice » peut générer également différentes interprétations. *Lorsque l'aspect psychologique de l'être participe à la représentation, les « symboles » ne peuvent être qu'approximatifs.*

La loi économique change la définition de la « justice » dans son exécution. L'indemnisation devient symbolique, car elle ne satisfait pas forcément la « justice » ressentie, selon laquelle l'entreprise doit rembourser tous ses investisseurs. Toutefois, cette nouvelle

¹⁰⁹⁸*Ibid.*, p. 245.

¹⁰⁹⁹*Ibid.*

¹¹⁰⁰Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé.*, p. 553.

« justice » est acceptée et doit être acceptée par tout le monde, devenant la définition de la « justice » conventionnelle ; et ces nouvelles règles sont enregistrées dans les droits sociétaux.

Les lois des symboles, qui s'écartent des lois de l'être, ont en retour des impacts épistémologiques considérables. En influençant la pensée humaine, les lois des symboles redéfinissent l'être, et changent en réalité les lois de l'être, et par cela elles changent la référence ontologique et créent ainsi une nouvelle « vérité » de l'être. Pour Mallarmé, la relation entre les lois de symbole et les lois de l'être s'entrecroisent d'une telle manière que les deux s'influencent et évoluent sans cesse sous l'impact mutuel. L'être n'est pas juste une « vérité » à dévoiler mais également *une « vérité » à changer*. Les usages des symboles touchent directement le mécanisme de la pensée, et change donc radicalement le repère, l'être.

La loi des symboles, qui comporte en elle une illusion, fait évoluer sans cesse la « vérité » de l'être. Si l'état « brut ou immédiat » conduit surtout à une réduction qui altère la « vérité » de l'être, l'état « essentiel », avec l'incarnation d'une « Fiction », semble plus ambivalent dans sa relation avec la « vérité ». L'effet réducteur et la « Fiction », qui sont deux effets principaux du « double état de la parole », montrent sans doute les deux faces d'une même pièce de monnaie pour Mallarmé. L'écart entre la loi de l'être et la loi des symboles n'engendre pas forcément un dommage irrémédiable. Cet écart devient le lieu où on exerce une interprétation nouvelle des symboles. La « Fiction » ou la réduction ne sont plus considérées comme une aliénation de la « vérité », mais un enrichissement de celle-ci.

La réduction du sens est inévitable pour le poète, due à la fixation du sens/prix/volonté politique pour un représenté mobile et renouvelable. Par ce dernier, l'être se décline sous d'infinies possibilités : « que quant à l'Acte, il est parfaitement illusoire <absurde> : assez <mais> que l'infini est enfin *fixé*. / <sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini> »¹¹⁰¹. La volonté de fixer l'infini va forcément réduire l'infini mobile à un symbole fixe. L'« Acte », qui tente de fixer l'infini est par définition « illusoire » et revendique l'intervention de la « Fiction ».

La « Fiction » est le seul moyen de ne pas céder à un simulacre réducteur, de ne pas renoncer à un « être inférieur », et de générer au contraire davantage de richesse dans un moment donné (« le centuplait par son jeu »)¹¹⁰². Elle est donc considérée comme le seul remède, qui par l'effet de la suggestion, soigne l'incomplétude de la représentation par

¹¹⁰¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 840. De même pour l'idée de fixer l'être, voir p. 834, « déjà

L'azur je vais avant
Notre matière, allons tremper l'être furtif ».

¹¹⁰² Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 36.

l'imagination. Empruntons les paroles d'Edgar Poe pour expliquer la notion de « Fiction » chez Mallarmé. L'imagination fictive est la « faculté » la plus extraordinaire que l'homme possède pour concevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. » L'imagination est essentielle car la validité de ces « rapports » est déterminante pour voir si une représentation est « vraie ».

L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet.¹¹⁰³

En effet, la « Fiction » est « une faculté quasi divine », car par l'imagination, on s'ouvre à un monde de l'infini. Sous cette logique, Dieu serait lui-même une « Fiction » mallarméenne forgée par la pensée humaine. L'être, ayant cette capacité d'inventer « Dieu et notre âme »¹¹⁰⁴, devient ainsi « quasi divi[n] ».

Les symboles humains sont inventés pour représenter tous les idéaux imaginables, car un idéal répond toujours à un besoin profond de l'être et offre des possibilités d'évolution. Même si l'idéal n'est pas atteint à la fin, il permet du moins de montrer un désir de l'être. Le monde religieux sera remplacé par d'autres valeurs fondamentales, lorsque l'être identifie ses besoins différemment ou découvre d'autres idéaux. Ainsi la « Fiction » qui participe à des interprétations de plus en plus enrichissantes de l'être, contribue également à la construction de la « vérité » de l'être.

La faculté de l'imagination est elle-même une composante de l'être. C'est pourquoi selon Mallarmé, la « Fiction », qui s'incarne dans tous les artifices, n'est pas dénaturée, mais c'est une « invention » de l'être même. Les artifices modernes sont pour Mallarmé non une perversité de la nature, mais une « complétude » de la nature humaine. Ils représentent des besoins non-identifiés, oubliés, mis de côté. Tout comme la formulation attribuée à Jean-Baptiste Say « l'offre crée sa propre demande », dans la vision de Mallarmé, l'émergence des inventions artificielles conduit à la création des nouveaux besoins, devenant une partie de l'identité de l'être (« le monstre avance, avec nouveauté »).

¹¹⁰³ POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, s.l., Michel Lévy, 1869., p. 13.

¹¹⁰⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, p. 696.

Exemple, les voitures automobiles où l'ingénieur exulte brutalement, qui s'y croit le maître, par un raisonnement aussi élémentaire que : — Le cheval dynamique, vapeur, électricité, vaut l'ancre et ne mange (pas plus que tu ne penses, ingénieur) : donc supprimons le *trotter* et coupons les brancards. Je réponds : — Ta conclusion, mon ami, est fautive ; il s'agit non de dénaturer, mais d'inventer. La voiture, avec attelage, complète requiert l'inconvénient du cocher, masquant l'espace ; on le lui laisse modifié en cuisinier à son fourneau. Autre chose, du tout au tout, devra surgir. Une galerie, vitrée, en arc (bow-window), s'ouvrant sur le site, qu'on parcourt, sans rien devant, magiquement : le mécanicien se place derrière, dépassant du buste le toit ou tendelet, il tient la barre, en pilote. Ainsi, le monstre avance, avec nouveauté. Vision de passant homme de goût, laquelle remet à point les choses. Oui, en conséquence, un jury d'artistes, et de quelques littérateurs, fonctionnerait précieusement, à des concours : outre que son intervention ne détruirait jamais le laid tout à fait (car il importe de le conserver, à titre d'exception, pour marquer un décor à des âmes qui sont, elles-mêmes, camelote).¹¹⁰⁵

Le « décor » des âmes, comme tout le revêtement artificiel, est pour Mallarmé le changement des « âmes ». Mais il ne s'agit pas d'un changement permanent et radical : toute volonté de l'évolution des « âmes » ne cache pas une potentielle chute (« ne détruirait jamais le laid tout à fait »). La « Fiction » est ainsi un ajout et non un effacement de la « vérité » de l'être, mais elle permet d'enrichir les possibilités du devenir de l'être, et par cela enrichir la « vérité » de l'être. En un mot, la « Fiction », en tant que faculté irréductible de l'être, participe à la fabrication de sa « vérité ».

C'est sans doute la raison pour laquelle la notion de « Fiction » se retrouve côte à côte avec la notion de « vérité ». Le jeu des oxymores se multiplie – « Histron véridique », « véracité de trompettes » – représentant l'ambivalence des caractères de la représentation fictive, qui se veut en même temps véridique et fidèle. Plus particulièrement, Mallarmé utilise le verbe « duper » pour parler du langage de l'état « brut ou immédiat », qui est le langage « à converser, à se saluer », comme si c'était le langage de l'état « brut ou immédiat » qui ment, alors que la « Fiction » de l'état « essentiel » permet d'accéder à la « vérité », malgré son « exagération » nécessaire.

À mesure que dans le corps à corps avec la contrariété s'amoindrissait, dans l'aspect de l'homme devenu chétif, quelque trait saillant de l'apparition de jeunesse, à quoi il ne voulut jamais être inférieur, il le centuplait par son jeu, de douloureux sous-entendus ; et signifiait pour ceux auxquels pas une inflexion de cette voix, et même le silence, ne restait étranger : « J'avais raison, jadis, de me produire ainsi, dans l'exagération causée peut-être

¹¹⁰⁵Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p.664-665.

par l'agrandissement de vos yeux ordinaires, certes, d'un roi spirituel, ou de qui ne doit pas être; ne fût-ce que pour vous en donner l'idée. Histrion véridique, je le fus de moi-même ! de celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre et alors on l'expie de sa durée, comme déjà ; et vous voyez bien que cela est (dont vous sentîtes par moi l'impression, puisque me voici conscient et que je m'exprime maintenant en le même langage qui sert, chez autrui, à se duper, à converser, à se saluer) et dorénavant le percevrez, comme si, sous chacun de mes termes, l'or convoité et tu à l'envers de toute loquacité humaine, à présent ici s'en dissolvait, irradié, dans une véracité de trompettes inextinguibles pour leur supérieure fanfare. »¹¹⁰⁶

Comment comprendre le paradoxe de la « véracité de trompettes » ? Si dans l'état « brut ou immédiat », Mallarmé considère que l'interlocuteur est dupe du langage, c'est que l'interlocuteur ne réfléchit que par un langage réduit à un sens simplifié, où une tromperie devient déjà inévitablement présente et s'écarte de la volonté initiale incarnées dans les mots. La « Fiction » dans l'état « essentiel » est l'ajout de l'imagination qui rend le sens des symboles plus riche tout en révélant, au risque d'« exagérer » (« dans l'exagération causée peut-être par l'agrandissement de vos yeux ordinaires ») une nouvelle envie oubliée, cachée, refoulée, révélant une « vérité » profonde de l'être.

Une autre raison pour laquelle la « Fiction » et la « vérité » sont côte à côte, c'est que *le mécanisme de la « Fiction » même est une « vérité » de l'être*. Le « démontage impie de la fiction » est nécessaire pour Mallarmé, car l'illustration même du mécanisme des symboles est une interprétation de la « vérité ». La « Fiction » considérée comme une faculté humaine, est une « vérité » de l'être à interpréter et à illustrer.

La compréhension réelle du symbole, qui est un acte de déchiffrement, exige inévitablement un « démontage de la fiction ». Cela suppose une présupposition de l'existence de la « Fiction » dans les symboles, et il faut tout d'abord la repérer par le « démontage ». Ensuite, pour créer un nouveau sens, une nouvelle « Fiction » est nécessaire pour destituer l'ancienne. La nouvelle « Fiction » aide à recomposer non un sens précis, mais une impression, sous forme d'« Idée », qui fait évoluer le sens initial dans un espace imaginaire.

Ainsi, pendant que le démontage demande une rationalité, presque mathématicienne, pour démonter l'« axiome » déjà établi, le remontage est accompagné inéluctablement du « Rêve » : « J'ajouterai qu'elle deviendra la preuve inverse à la façon des mathématiciens de mon Rêve, qui, m'ayant détruit me reconstruira. »¹¹⁰⁷ Dès lors, le « Rêve » et le langage

¹¹⁰⁶*Ibid.*, p. 117-118.

¹¹⁰⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 740.

mathématique (qui représente la rationalité) sont tous deux une « vérité », car ils proviennent des tréfonds de l'âme humaine (« Enfin du moi, et du langage mathématique »)¹¹⁰⁸. Le « démontage impie de la fiction » est un processus naturel, car il est « le procédé même de l'esprit »¹¹⁰⁹. S'il permet de restituer la « vérité » cachée, c'est qu'il se concentre sur la référence de l'être ; en cherchant à comprendre l'être, il le recrée.

Le démontage est nécessaire, pour comprendre la faculté de la « Fiction », sa temporalité, son mécanisme de spéculation-crise, ainsi que son incarnation dans tous les systèmes des symboles. Ainsi, après avoir annoncé le lien entre l'esthétique et l'économie politique, et avoir expliqué que « le futur crédit » est applicable aux deux systèmes, le poète parle des « vérités » et déclare qu'« il me gêne presque de proférer ces *vérités* impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte. »¹¹¹⁰

Les « vérités » dont il s'agit ici concernent précisément le « démontage impie de la fiction », qui explique l'existence même de la « Fiction », de son fonctionnement, de sa nécessité, car la « Fiction » fait partie des « vérités » épistémologiques. Le dévoilement des « vérités » à travers une représentation de la « Fiction » est délivré par des analogies métaphoriques, des symboles ésotériques et imaginatifs, des réagencements syntaxiques qui laissent une marge à l'espace de la « Fiction ». Encore, le dévoilement des « vérités » dans le passage sur le « crédit » et la « pierre » « philosophale » est jugé « cursif » pour Mallarmé, car l'illustration ne correspond pas parfaitement aux « prodigieux transferts de songe »¹¹¹¹. Ainsi, la « Fiction » devient ici à la fois le sujet, le moyen et la « vérité » à délivrer.

Comme le dit exactement le poète même : « le Verbe apparaisse derrière son moyen du langage, rendu à <la physique et à> la physiologie, comme un Principe, pur, dégagé du <dégagé, adéquat au> Temps et de <à> l'Idée »¹¹¹². Ici, le verbe est « rêver » (« La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale »¹¹¹³) qui réalise par soi un acte suprême. Le rêve, caché dans le « langage », conçoit une identité ontologique (« rendu à <la physique et à> la physiologie ») et spirituelle (un « Principe » souverain). La « Fiction » relie ainsi l'identité de l'être et les symboles, et présente une partie des « vérités » de l'être. Lors de la déclaration sur le « le futur crédit », incarné dans l'économie comme dans l'esthétique, le « Principe »

¹¹⁰⁸*Ibid.*, p. 505.

¹¹⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 504. Souligné par nous.

¹¹¹⁰*Ibid.*, p. 251.

¹¹¹¹*Ibid.*

¹¹¹²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 874.

¹¹¹³*Ibid.*, p. 251.

que Mallarmé délivre correspond à des « vérités » sur la « Fiction » esthétique tout comme à des « vérités » économiques, car il est avant tout un « Principe » de l'esprit.

Les « vérités » sur la « Fiction » ne constituent rien d'autre qu'un apprentissage sur le système cognitif à travers le symbole qui est le fondement de la croyance (au sens large, à savoir, croire en quelque chose). L'emploi des symboles permet de découvrir un avenir qui n'a pas encore lieu. Une exagération fictive est nécessaire pour consolider la conviction. Alors que la « Fiction » est une faculté de l'être, il s'agit de maximiser sa fonction. Un « Principe » véridique est ainsi parfaitement trouvé, malgré l'exagération, car il est dégagé de l'être. Ce que l'être peut changer n'est pas sa faculté, mais de voir dans quelle mesure la « Fiction » peut s'appliquer au domaine économique, politique et esthétique.

Puisque la « Fiction » est une faculté humaine, elle participe à toute création sociale et esthétique et peut être appliquée dans tous les systèmes de représentation, qui sollicitent une intervention des symboles. Mallarmé va ainsi étendre l'analogie et dénoncer la « Fiction » dans d'autres domaines. La mode, par exemple, revêt l'homme avec une tendance clairement déterminée à un moment donné. Dirigé par les meneurs de tendance (aujourd'hui nommé influenceurs) jusqu'à l'extravagance, la mode s'éclipse visiblement après une grande démocratisation. Il s'agit d'un ensorcellement naturel accordé à une « Fiction » vestimentaire, qui revêt l'homme avec artifice.

La « Fiction » est également constatée dans le « tour » de Ballet (« car la vision neuve de l'idée, il la vêtirait pour la nier, comme le tour perce déjà dans le Ballet »¹¹¹⁴), la fabrication de la divinité (« et que cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner de la divinité »¹¹¹⁵), dans l'adoration de Dieu-or ou encore dans le culte héroïque de Napoléon qui inspire le premier « suffrage universel », etc. Et la crise cyclique liée à une adoration-désillusion est comparée à la mélancolie cyclique du coucher du soleil, le « pénultième ».

Ainsi, une « vérité » parfaite est découverte par Mallarmé. Malgré les impacts de la réduction dans les systèmes de représentation, une loi de la croyance (toujours au sens large du terme), est retrouvée à la fois dans la foi religieuse, dans la conviction esthétique, dans le « crédit » économique, dans l'adhésion politique, etc., reflétant une faculté humaine fondamentale, *croire*. La cohérence dans divers domaines est indubitable – « sacrée » si on se permet d'emprunter les mots de Baudelaire – car elle s'enracine dans le système cognitif de l'être, qui « nous défend d'en faire un jeu de hasard »¹¹¹⁶. Avec la projection totale de

¹¹¹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 180.

¹¹¹⁵*Ibid.*

¹¹¹⁶Baudelaire, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 118.

l'esprit dans les symboles, on peut retrouver la loi de l'esprit par une analyse des symboles de divers domaines et en conclure dans leur cohérence une « vérité » sur l'entendement de l'être.

La « Fiction » est ainsi une des « vérités » essentielles. Elle est irréductible, car elle est propre à l'« Idée ». Au lieu d'éloigner le public de la « vérité », elle est un moyen de l'en rapprocher par un ésotérisme mythique. La fonction principale de la « Fiction » est de faire croire davantage à la « vérité ». Autrement dit, même si la « Fiction », inhérente à la faculté cognitive de l'être, est par définition, une représentation non exacte, elle doit, dans la vision de Mallarmé, se donner comme objectif de *s'orienter le plus près possible vers la « vérité »*. L'exagération est parfois nécessaire, puisqu'elle est un *moyen* pour mieux séduire ses interlocuteurs et saisir la « vérité » de l'« Idée » dans sa totalité au moment où elle est encore dans l'état d'une « impression ». Cette dernière permet de remplacer le culte de la forme (la forme pour la forme), en culte de l'« Idée », dont le sens se renouvelle sans cesse au moment où on tente de le saisir .

En résumé, la « Fiction » « authentique » de Mallarmé doit ainsi revenir sans cesse à la « règle » « souveraine » de *l'être*, car elle seule est vraie, riche (« filon » d'or) et inépuisable. Elle est un bon moyen pour atteindre *une croyance commune satisfaisante à la « foule »*, et cette convention établie est précisément la seule « vérité » qu'on peut obtenir en tant que mortel. Le « démontage » et le remontage de la « Fiction » sont précisément le *topos* même que Mallarmé choisit d'illustrer comme « vérité », car il s'agit d'un mécanisme d'esprit essentiel qu'on applique à divers domaines.

Ainsi, les « Fictions » peuvent être nombreuses et hasardeuses, créées par la « vanité », ou par une illumination réelle. Cependant, une véritable « Fiction » doit pouvoir toucher le cœur de la « foule », révéler son besoin profond, et reposer sur la spontanéité de son mécanisme de pensée, de telle sorte qu'une « gémissement » respectueuse se fait naturellement, « devant le geste de bras levés stupéfaits ».

Aujourd'hui avec ceux, déjà, le futur, arguer d'expérience par éclats doctoraux ; vanité ou si quelqu'un poussé à la circonstance, il montre le mépris d'une règle, souveraine — qu'on ne doit s'attarder même à l'éternel plus que l'occasion d'y puiser ; mais, je précise, atteindre tel style propre, autant qu'il faut pour illustrer un des aspects et ce filon de la langue : sitôt recommencer, autrement, en écolier quand le risque gagnait d'un pédant — ainsi déconcertant au haussement d'épaules la gémissement par certains essayée et se

sauegardant multiple, impersonnel pourquoi pas anonyme, devant le geste de bras levés stupéfaits.¹¹¹⁷

4) La « Vérité » basée sur l'hypothèse

Ce qui change fondamentalement, avec l'introduction de la « Fiction » en guise d'autorité, c'est qu'elle remplace une « vérité » auparavant sûre par une hypothèse. Comme le dit Jean Pierre Richard : « Antique fabrication de l'or, actuel mécanisme du crédit »¹¹¹⁸. La « Fiction » enlève une garantie de sûreté, qui était assurée par une autorité théologique, étatique ou personnelle absolue. On constate ainsi dans *Variations sur un sujet*, les emplois volontaires des mots hypothétiques qui se prétendent être le nouveau fondement de la croyance, dont la garantie est usurpée par une présomption humaine, un essai, un souhait.

Tel que se tourne aux faits le souci proposé par un essai ici de reportage spacieux, aérant, de mois, l'actualité, je ne traiterais un retour de la noblesse, pour continuer avec le mot

— Ah ! vraiment

— On dirait qu'il en faut une

— Paraît-il

— Certains s'y mettent

— Le besoin se fait sentir – indomptablement sans la croire, à un degré subtil, profond, elle, nécessaire. Quand aussi ce serait pour balayer, avec mon indication, une ignominieuse erreur qui obstrue, comme dégel, la voierie du siècle –¹¹¹⁹

Dans l'époque où même Dieu devient une invention humaine, aucune valeur absolue ne peut plus régner. L'être inconscient et refoulé devient le lieu d'exploitation, et le seul repère. Pour y accéder, l'hypothèse devient le seul moyen que l'homme pourrait utiliser afin de vérifier le champ des possibles. Grâce à la « Fiction », « l'homme est réduit à la volonté », car c'est seule sa volonté de changer qui lui permet de faire évoluer sa propre « vérité »¹¹²⁰.

Pour développer une hypothèse, le symbole est le lieu commun parfait. « Le langage se réfléchissant », déclare ainsi le poète. L'être cherche *dans le langage* ses possibilités et ses

¹¹¹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 258.

¹¹¹⁸Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Média Diffusion, 2016., p. 291.

¹¹¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 265.

¹¹²⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 504.

variations. La « Fiction », qui est une *hypothèse* innovante chez quelques auteurs, devient, lorsque la « foule » est lectrice, une *certitude*¹¹²¹, et la *certitude* est ensuite simplifiée en *notion* courante, qui circule librement parmi la « foule ». Et la *notion* qui s'intègre dans le langage se munit d'un signifié et d'un signifiant figés et devient ainsi la véhicule même de la connaissance. Le processus d'authentification se tourne en confirmation même, en passant de l'hypothèse à la croyance commune. De cette croyance, résultent les « fait[s] », construits par les adeptes, « véritable[s] homme[s] du métier ». Même si ces « fait[s] » reposent sur une base « hypothétique », ils transforment réellement le monde de manière visible. Et « tout l'Art en est là ! », car par un « tour ou une jonglerie », l'hypothèse devient le « vrai ».

Loin que j'incrimine le moraliste demandant à la rampe la mise en lumière d'un principe, erroné ou juste, par des personnages contemporains, de s'être servi en véritable homme du métier, simplement et loyalement d'un moyen authentique de théâtre, comme qui dirait un tour ou une jonglerie (tout l'Art en est là !) lequel consiste à feindre son avis prouvé par un fait demeuré hypothétique, le plus de temps que la disposition des spectateurs le permet, pour suggérer cependant à l'esprit des conclusions qui seraient exactes en supposant que le fait sur quoi tout repose fût vrai. Quoi de plus conforme à la loi de Fiction : c'est, par son emploi judicieux, créer de beaux ou salutaires sentiments avec rien dans la main, leur gagnant le temps de prendre possession de vous ; mais pourvu que ce néant ne s'avère pas, avec prestesse dissimulé à l'instant final !¹¹²²

Le tour de magie transforme un terrain de jeu de symboles en une réalité sociale. On voit le phénomène dans l'avènement de la Révolution française, dont les idéologies préparées par les Lumières se concrétisent en bouleversements sociaux, jusqu'à des formes extrêmes, comme la Terreur. Le compromis de la force conservatrice et celle révolutionnaire mène au final à une organisation nouvelle, l'Empire napoléonien, qui est relativement libre et souple par rapport à l'Ancien Régime, mais qui reste autoritaire et qui laisse des traces de tradition royaliste. Malgré le compromis avec les forces conservatrices, la conjecture des Lumières devient une vraie conviction pour laquelle certains sont prêts à sacrifier leurs vies. Par tous ces efforts et le soutien du peuple, l'idéal « hypothétique » transforme réellement la société et les idéologies hypothétiques du départ deviennent une « vérité » universelle et le fondement de la société.

¹¹²¹Mallarmé réitère cette « certitude » de l'idée qui se forge dans les mots. Voir Mallarmé, *Œuvres complètes.*, p. 69. « [...] face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. » ou Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 713. « J'en fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. » ou encore *Ibid.*, t. II, p. 158. « Il exalte des fervents jusqu'à la certitude. »

¹¹²²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 291.

Au lieu d'être *dompté* par un système imposant avec une garantie de sûreté immuable et inébranlable, tout homme de la « foule » peut maintenant *proposer* sa propre hypothèse et peut *adopter* une « Fiction » qui lui semble raisonnable. La liberté de l'imagination pour tout individu crée un « dégel » pour la « voirie » figée et clouée, prescrite par l'État ou toute autre autorité traditionnelle. L'adoption de la « Fiction » est dès lors choisie en connaissance de cause. La « Fiction » n'est plus rejetée du fait qu'elle est « artifice » et fictive ; elle est au contraire le nouveau guide spirituel (« livre ») – à la place de la Bible – qui par l'hypothèse et l'adhésion, fabrique un monde de la nouvelle « vérité ». Les « feuillets », qu'ils soient des pages d'un livre, des monnaies fiduciaires ou des votes, changent concrètement le monde et le transforment en partie comme les écrits. On comprend la conclusion de Mallarmé « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration »¹¹²³, car tout comme la méthodologie cartésienne, la « Fiction » porte un doute sur le système figé et porte une direction de l'évolution possible, qui « s'ébranle[r] avec vraisemblance »¹¹²⁴.

Rien autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul, résumé en le livre ou qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme.¹¹²⁵

L'« authenticité » de la « Fiction » est assurée d'une part par une recherche insistante exercée par son créateur qui n'hésite pas à se plonger dans une intuition qu'il découvre lui-même (« Un divulgue son intuition, théoriquement et, peut-être bien, à vide, comme date : il sait, de telles suggestions, qui atteignent l'art littéraire, ont à se livrer ferme »¹¹²⁶), mais aussi par l'enthousiasme de ses adeptes, qui confirme leur ressentiment semblable.

Mallarmé parle à plusieurs prises de la métaphore parfaite de cette « intuition » commune, le « gisement » : « mais il [le numérateur divin de notre apothéose] emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger »¹¹²⁷ ; « Un inutile gisement/Nuit, désespoir et pierreries »¹¹²⁸, etc.

Le « gisement » représente à la fois les tréfonds immanents de l'être ainsi que de l'or à extraire et à forger. Si le « gisement » est « inutile », c'est parce qu'il n'a pas de la valeur commerciale, et ne peut avoir cours et circuler entre toutes mains. Le poète doit en extraire

¹¹²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 504.

¹¹²⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 155.

¹¹²⁵*Ibid.*, p. 251.

¹¹²⁶*Ibid.*, p. 227.

¹¹²⁷*Ibid.*, p. 200.

¹¹²⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 41.

un or visible, maniable, et « démocratisable ». Le sens étymologique du terme « gésir » est précisément *jacere*, qui signifie l'action de se coucher, rappelant ainsi le coucher du soleil doré. L'homme qui imagine un mythe solaire tire l'« or » spirituel précisément du soleil, l'« Idéal » absolu, qui contient maintenant un « idéal » moins parfait, mais humain et hypothétique. La réalisation de cet « idéal » est précisément le « gain littéraire », gagné par la fabrication du « crédit ». Si le poète aime les mots, c'est plus pour les possibilités qu'ils induisent que leur valeur sûre.

Comme le montre le poète, la diversité des « idiomes », l'usage conventionnel, les aphorismes variés prétendent être la seule « vérité » et empêchent de revenir à l'état initial de l'être. Seule la « Fiction » permet de sortir des cadres conventionnels et de restituer l'être dans son intégralité. En le restituant, la « Fiction » crée de nouveaux aspects de la « nature » de l'être, qui deviendront plus tard de nouvelles coutumes. La « frappe unique » de la monnaie étatique va ainsi inévitablement être complétée par le « crédit », qui est plus souple et qui s'adapte selon les circonstances. Tout le monde est capable de créer et de modifier le lieu commun, au lieu de juste subir le despotisme d'un lieu commun.

La diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison de se considérer Dieu.¹¹²⁹

Le terme « Dieu » et la « nature » humaine correspondent ainsi chez Mallarmé, étant donné que Dieu est un cas particulier de la « Fiction », qui pousse la notion de l'« Idéal » à la limite de la portée de l'imagination humaine. Par la « Fiction », l'homme s'accapare une « nature » qu'il dessine pour lui¹¹³⁰. Ainsi, comme le dit Bertrand Marchal dans *La Religion de Mallarmé*, d'une correspondance sûre mais immuable, on passe à une recreation sans cesse de sa propre référence. L'hypothèse est bien le lieu du « théâtre », qui est le lieu d'exposition et d'expérimentation de l'intuition commune, dont la véracité peut être vérifiée directement par les spectateurs :

Il n'y a donc pas de distance entre la réalité immédiate et surréalité idéale et lointaine comme dans la mystique baudelairienne des *Correspondances* ; il n'y a pas de distance parce que la nature mallarméenne est à elle-même sa propre idée [...] La nature n'est donc pas un temple où tout serait le signe d'une réalité plus haute ou plus pure ; elle est au

¹¹²⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 208.

¹¹³⁰*Ibid.*, p. 208.

contraire un théâtre, celui d'une dramaturgie réaliste (autant qu'imaginaire) des archétypes, dans l'embrasement toujours renouvelé du couchant.¹¹³¹

La « Fiction » de Mallarmé est ce cheminement vers la découverte du gisement en soi. Il ne s'agit pas d'une chimère quelconque sans repère. Mallarmé montre toujours que la « Fiction » doit avoir comme seule référence l'être, et les lois des symboles doivent représenter au plus proche la « vérité » de l'être. Tel est le choix de Mallarmé dans un monde où la référence des symboles s'ébranle. Dans un contexte où ni Dieu, ni roi, ni or ne soutiennent solidement les symboles, une nouvelle référence doit être trouvée. Et celle-ci est pour Mallarmé l'homme, dans ses hypothèses sur lui-même, qui construit ou détruit sans cesse sa propre « nature » dans un cercle infini.

Autrement dit, si le mal du siècle est une perte de référence, Mallarmé propose de la retrouver dans une inspection de soi. Le soi collectif est pour lui à la fois dans une contemplation des conventions des symboles qui cherchent une confirmation de soi, et dans une rêverie humaine qui tente de découvrir davantage les possibilités de l'être.

Les notions de « vérité » et de « Fiction » ne sont pas contradictoires chez Mallarmé, car la « Fiction » n'est rien qu'une « Idée ». L'« Idée » qui est émise de l'être peut être fictive ou illusoire, tout en restant une « vérité » de l'être, dans la mesure où elle représente un souhait, un « pas encore », un « peut-être ». *Ainsi, pour Mallarmé, la « Fiction » est toujours vraie, à un moment donné, jusqu'au moment où la « foule » ne lui accorde plus de « crédit ».* De ce point de vue, la « Fiction » mallarméenne constitue un modèle fondamentalement démocratique, car seule la crédibilité de la « foule » peut transmettre une idée en une réalité, construisant ainsi une réalité historique.

La « Fiction » de l'état « essentiel » n'est pas une « fiction » quelconque, qui ne repose sur rien et sans aucune référence. Elle peut être une « exagération » (« supérieure fanfare ») et ne donne pas une exactitude, mais *elle s'enracine profondément dans la volonté de l'être*, comme son seul repère et référence, de telle sorte que Mallarmé parle de « me produire ainsi »¹¹³². De cette fidélité à l'« être », la « Fiction » répond également au critère de la sincérité pour être classifiée dans la catégorie de la « vérité ».

La « vérité » mallarméenne rejoint le sens étymologique dans le grec ancien, ἀλήθεια. Sans entrer dans l'interprétation future de Heidegger, le terme qui associe le suffixe ἀ-, « la négation », et Ἀλήθη, « oubli », interprète le sens de la « vérité » comme une remémoration de

¹¹³¹Marchal, *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie.*, p. 280.

¹¹³²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 118.

ce qui a été ignoré, omis et refoulé. Il s'agit de remonter le fleuve de l'enfer, d'aller au-delà de la mort, afin de se souvenir de ce qui est inscrit dans les mémoires des ancêtres. Et le meilleur véhicule pour Mallarmé pour retrouver les traces du passé est sans doute le symbole.

Mallarmé qui cherche sans cesse une résurrection du passé veut précisément creuser dans les symboles une face oubliée de l'être : « Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. »¹¹³³ Mais il ne s'agit pas d'une simple résurrection, mais de transformer la « pierre nulle », « qui rêve l'or », en pierre « philosophale »¹¹³⁴. L'artifice des symboles existe non pas pour combler le désir refoulé et oublié, mais pour le recréer. *L'artifice créé devient le nouveau caractère de l'être et la « vérité » de l'être évoluée.*

Ainsi, ce que cherche Mallarmé n'est pas, après l'établissement du « double état de la parole », une copie de l'origine. En se donnant comme référence un être impersonnel, Mallarmé ne possède pas une figure précise, car elle est composée de mille visages. Plus précisément, le poète ne cherche pas à dessiner exactement les caractères de cette figure impersonnelle, car il veut laisser exprès une ambiguïté sur ses contours, afin de laisser évoluer son identité au gré des imaginaires communs de tout membre du corps social.

La production de la « vérité » n'est donc plus basée sur une « vérité »-correspondance exacte, qui juge qu'une représentation est vraie seulement si elle correspond totalement à la chose à laquelle elle se réfère dans la réalité. La « vérité » mallarméenne correspond davantage à une « vérité » pragmatique, qui s'efforce de monter une *croyance commune satisfaisante pour la « foule »*. La « vérité » mallarméenne devient une cohérence entre ce que l'être souhaite et ce que l'être construit. Au moment où la « foule » croit en une « Fiction » de l'être et construit la société selon le modèle proposé, elle crée une « authenticité » réelle fondée sur cette croyance commune. Le fait de croire devient la condition ultime pour rendre une « Fiction » vraie.

Un consensus peut être atteint par plusieurs moyens, et tous moyens pour mener à une croyance commune sont permis, tant que cette croyance reste fidèle à la volonté collective et impersonnelle. La « vérité » n'est plus une notion indépendante des véhicules de la représentation. *En reliant la « vérité » à l'être, la « vérité » est inévitablement reliée à la « Fiction », ainsi qu'aux lois des symboles qui faussent la « vérité » initiale tout en la*

¹¹³³*Ibid.*, p. 250.

¹¹³⁴*Ibid.*

recréant. Il en résulte que la « vérité » ne peut pas exister où la « Fiction » est vacante, car l'objet de « croire » disparaîtra sans la « Fiction ». On comprend donc pourquoi la notion de « Fiction » et celle de « vérité » apparaissent sans cesse ensemble dans les écrits de Mallarmé.

La « Fiction » et la « vérité » alternent : une « Fiction » de départ peut être confirmée comme la « vérité », tout comme toute « vérité » existante peut être défiée par une nouvelle « Fiction ». « Dieu », l'« Église », l'« or », ou l'homme providentiel, etc. Elles ne sont qu'une garantie *imaginaire* qui, à un moment donné, acquit la confiance de la « foule ». La sûreté à laquelle ils prétendent permet de laisser imaginer un monde idéal où l'homme se projette : on y cherche un ordre divin (Dieu ou l'Église) ou rationnel (l'État ou l'or). On bâtit la cité d'après le modèle conçu, jusqu'à ce que la garantie devienne discréditée, rejetée et remplacée par une nouvelle « Fiction ».

La réponse à la question de la « vérité » n'est plus une valeur sûre. Elle est une fabrication de convention humaine, et elle est validée tant qu'elle est cohérente pour la « foule ». Il ne s'agit pas de chercher un référent dans la réalité, mais une idée qui gagne l'adhésion et la reconnaissance de la « foule » de manière naturelle et sincère, basant ainsi la « vérité » mallarméenne sur une évidence intuitive. L'accès de la « vérité » absolue et réaliste est banni, et l'homme aura une seule « vérité » qui reflète ce qu'il constate et ses profondes envies, dont certaines sont exécutables et d'autres irréalisables. Une « croyance » commune est importante, afin de traduire les envies, et voir leur convertibilité, car toutes ces possibilités deviendront les possibilités de l'être.

La « vérité » mallarméenne barre une certitude pour toujours et reste toujours relative ; elle ne prétend aller au-delà du temps, et tout au contraire elle évolue avec le temps. Elle attend avec l'impatience d'être détrônée par une autre « Fiction », afin d'avoir une évolution, qui est convaincante pour tout le monde.

Le changement de définition de l'« authenticité » apporte des perspectives radicalement différentes. Mallarmé suppose tout d'abord que l'entendement humain est imparfait. En recourant aux symboles comme véhicule de l'esprit, on ne pourrait pas saisir une « vérité » dans son intégralité. Ainsi, l'idée d'« authenticité » comme une conformité à l'origine est bannie. Partant de cette vision pessimiste, qui constitue les crises mentales de Mallarmé, le poète vit une libération du joug de la « vérité » comme une conformité entre les êtres. Il découvre que ce n'est nullement une « vérité » absolue qui construit le monde tel qu'on le vit, mais une rêverie de la « vérité », qui pilote et oriente la société dans ses modèles sociétaux et esthétiques. L'instabilité de la société devient sa richesse, étant donné qu'elle relève de la vivacité et de la créativité.

On voit encore quelques traces de Descartes ici. Ce n'est pas un péché si l'esprit n'entre pas parfaitement « dans les justes bornes de la vérité » pour Mallarmé. Au contraire, si la nature de l'esprit est un égarement, il faut s'endormir tout exprès, afin de laisser les « songes » inspirer à l'être un imaginaire, et de vivre ce voyage même comme un enrichissement de son identité. Autrement dit, il s'agit de se plonger dans l'inconscient le plus profond, afin d'« authentifier le silence »¹¹³⁵.

J'exciterai mon imagination pour connaître plus distinctement qui je suis, que si je disais : je suis maintenant éveillé, et j'aperçois quelque chose de réel et de véritable ; mais, parce que je ne l'aperçois pas encore assez nettement, je m'endormirai tout exprès, afin que mes songes me représentent cela même avec plus de vérité et d'évidence.¹¹³⁶

[...]

c'est : mon esprit se plaît de s'égarer, et ne se peut encore contenir dans les justes bornes de la vérité. Relâchons-lui donc encore une fois la bride, afin que, venant ci-après à la retirer doucement et à propos, nous le puissions plus facilement régler et conduire.¹¹³⁷

D'une hypothèse à une autre, l'homme doit voyager sans cesse pour trouver de la nouvelle inspiration, tout en « promen[ant] [s]on symbole partout où [il va] »¹¹³⁸. Grâce à la « Fiction », l'homme ne dépend plus d'une providence ni d'un homme providentiel (Napoléon ou Hugo), et n'a plus de destin ni de destination finale. Il doit se perdre dans un vagabondage, une divagation sans fin, afin d'y repérer une nouvelle partie de soi grâce à son rêve ardent et ses découvertes continuelles pendant le voyage.

C'est la véritable *Divagation* d'un « sujet », qui se promène pour se perdre davantage avant de se découvrir ici et là : « les Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique — si je les revois en étranger, comme un cloître quoique brisé, exhalerait au promeneur, sa doctrine. »¹¹³⁹ Le « cloître quoique brisé » est précisément la limite repoussée de l'être, qui est ailleurs nommée comme « le furtif seuil où je règne »¹¹⁴⁰.

¹¹³⁵*Ibid.*

¹¹³⁶DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009., p. 99.

¹¹³⁷*Ibid.*, p. 102.

¹¹³⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 719.

¹¹³⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 82, « 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 ».

¹¹⁴⁰*Ibid.*, p. 100, « n'allez point le pencher, vérifié, sur le furtif seuil où je règne. »

5) *La « Fausseté » et la « vérité » : la loi des symboles qui dicte l'être ou l'être qui prévoit une nouvelle loi des symboles*

Même si la « Fiction » peut également faire partie de la « vérité » en l'enrichissant, cela ne veut pas dire que toutes les « Fictions » sont « authentiques ». Mallarmé voit une claire séparation entre ce qui est faux et ce qui est vrai. La « Fiction » « authentique » ne doit pas être une invention quelconque à fin démagogique, à savoir séduire la « foule » et la conduire à une idolâtrie superficielle ou fallacieuse. Dans la « Solennité », Mallarmé va définir clairement une distinction entre ce qui est vrai et faux, en comparant la poésie d'un « quelconque Ponsard », accusée de sa fausseté, à la « Poésie » en majuscule, qui est « quelque chose de fondamental et de vrai ». L'accusation de François Ponsard fait partie des très rares condamnations manifestes et violentes, sinon la seule, contre un écrivain précis dans les écrits mallarméens.

Avec l'impudence de faits divers en trompe-l'œil emplir le théâtre et exclure la Poésie, ses jeux sublimités (espoir toujours chez un spectateur) ne me semble besogne pire que la montrer en tant que je ne sais quoi de spécial au bâillement ; ou instaurer cette déité dans tel appareil balourd et vulgaire est peut-être méritoire à l'égal de l'omettre.

La chicane, la seule que j'oppose à tout faux temple, vainement s'appelât-il Odéon, n'est pas qu'il tienne pour une alternative plutôt que l'autre, la sienne va à ses pseudo-attributions et dépend d'une architecture : mais fronton d'un culte factice, entretenant une vestale pour alimenter sur un trépied à pharmaceutique flamme *le grand art quand même* ! de recourir méticuleusement et sans se tromper à la mixture conservant l'inscription quelconque *Ponsard* comme à quelque chose de fondamental et de vrai. Un déni de justice à l'an qui part ou commence, ici s'affirme, en tant que la constatation, où je ne vois sans déplaisir mettre un cachet national, que le présent soit infécond en produits identiques, comme portée et vertu par exemple, c'est-à-dire à combler avec ce qui simule exister le vide de ce qu'il n'y a pas. Au contraire, en mes Notes d'abord, nous sommes aux grisailles et vous n'aviez, prêtresse d'une crypte froide, pas à mettre la main sur une des fioles avisées qui se parent en naissant, une fois pour toutes par économie, de la poussière de leur éternité. Ce Ponsard, plus qu'aucun, n'agite mon fiel si ce n'est que, sa gloire vient de là, il paya d'effronterie inouïe, hasardée, extravagante et presque belle en persuadant à une clique, qu'il représentait, dans le manque de tout éclat, au théâtre la Poésie, quand en resplendissait le dieu. Je l'admire pour cela, avoir sous-entendu Hugo, dont il dut, certes, s'apercevoir, à ce point que né humble, infirme et sans ressources, il joua l'obligation de frénétiquement surgir faute de quelqu'un ; et se contraignit après tout à des efforts qui sont

d'un vigoureux carton. Malice un peu ample, et drôle ! dont nous sommes plusieurs nous souvenant ; mais en commémoration de quoi il n'importe de tout à coup sommer la génération nouvelle. Combien, à part moi au contraire ayant l'âme naïve et juste, je nourris de prédilection, sans désirer qu'on les ravive au détriment d'aucun contemporain, pour les remplaçants authentiques du Poète qui encourent notre sourire, ou le leur peut-être s'ils en feignent un, à seule fin pudiquement de nier, au laps d'extinction totale du lyrisme, — comme les Luce de Lancival.¹¹⁴¹

La raison de la condamnation primordiale de Ponsard est la suivante : aucune de ses poésies « n'agite mon fiel ». Le manque de l'écho est le signe de fausseté irrémédiable. La popularité de Ponsard chez la « foule » est fabriquée par sa « gloire » personnelle et non sa poésie même. Et pour avoir de la « gloire », il est prêt à « pay[er] d'effronterie inouïe, hasardée, extravagante » : en gros, il joue la comédie nécessaire pour attirer l'attention du public, mais ce spectacle est sans l'« éclat » réel, qui révèle le « mystère » de l'être, où autrefois « resplendissait le dieu ».

Ponsard prétend être la nouvelle garantie personnelle dans le domaine littéraire, faute de la figure paternelle de Hugo. Mais ses écrits ne sont que des « jeux sublimités », qui comportent au fond « l'impudence de faits divers en trompe-l'œil », et donc de la fausseté. Les « remplaçants authentiques du Poète », après la mort de Hugo, doivent créer un écho entre leur « sourire » feint, et « notre sourire » collectif. Les feux d'artifice des lettres « authentiques » s'éclaireront en un « laps » de temps, avant l'« extinction totale du lyrisme », mais cet éclat temporaire suffira pour élever la « Poésie » en une grandeur véritable et lui donner la majuscule. La « Poésie » ainsi produite retrouve une exaltation qui ébranle l'âme de la « foule », apporte parmi les « produits identiques » l'irrésistible charme des inventions nouvelles et disparates, et mérite un « cachet national », qui redéfinit l'identité nationale.

Par « Ponsard », Mallarmé cherche à distinguer la littérature « dévoyée » de la « vraie » littérature (« quelque chose de fondamental et de vrai »). Certes, les écrits sont toujours faussés et ne peuvent enregistrer l'être que sous une forme de « chimère », qui altère ainsi l'être et le change en une forme monstrueuse. Ce que le poète tente de faire est précisément d'enlever le côté aléatoire de la transformation possible. Tous les simulacres des « Lettres » ont pour but de faire l'« immense concours pour le texte véridique », et de trouver une « loi », qui est la « bible » du « monde ». La recherche de la « vérité » à travers toutes les chimères possibles, constitue le critère essentiel d'une littérature « vrai[e] » et « fondamental[e] ». Cette dernière peut rester partielle, obscure ou voilée, mais elle est mieux qu'une fausseté

¹¹⁴¹*Ibid.*, p. 199.

sophistiquée et stérile, façonnée par le « romancier », autre nom pour l'écrivain mensonger, qui tente d'attirer seulement l'attention des lecteurs comme Ponsard. « Au manque de goût aisé de chuchoter des vérités que mieux trompette l'œuvre éclatant du romancier », déclare ainsi le poète¹¹⁴².

Chimère, [...] plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un — au monde, sa loi — bible comme la simulent des nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés ou — lettrés.¹¹⁴³

La « Fiction » « authentique » de Mallarmé se fonde sur un désintéressement total, sans avoir une fonction ou un but précis. Pour cela, on peut faire référence à sa « Réponse sur le beau et l'utile » publié le 21 août 1896. Vers la fin de sa vie, les théories esthétiques de Mallarmé s'éclairent davantage. On voit que la « Fiction » mallarméenne n'a pas comme objectif d'être une « Fiction » belle, ou une « Fiction » utile, mais la « Fiction » la plus « Vraie ». *Si la « Fiction » ne peut être qu'illusoire, elle doit pourtant s'approcher le plus possible du « Vrai »*. La fidélité à la véracité demande d'oublier la vision utilitariste du monde et de se concentrer sur la représentation la plus proche possible de l'« idée » de l'être.

Le Beau et l'Utile, ayez ce terme moyen, le Vrai. Le Beau, gratuit, tourne à l'ornement, répudié : l'Utile, seul ou qui l'est, alors, à des besoins médiocres, exprime une inélégance. Façonner, exactement, veut, chez l'artisan, une espèce d'oublier quant à l'usage, autant que du bibelot — seulement la mise en œuvre directe de l'idée, comme l'objet se présente, pour plaire et servir, causant une impression, toute moderne, de vérité.¹¹⁴⁴

Ainsi, il ne s'agit pas de la représentation de l'objet physique, mais une représentation de l'« idée » de l'objet. La représentation de l'« idée » ne joue pas sur l'exactitude de l'objet, mais sur la façon dont « l'objet se présente », comme si l'existence de l'objet n'était pas indépendante du sujet : l'objet existe « pour plaire et servir ». L'exactitude cède ainsi à une « impression », qui devient la notion moderne de « vérité », à savoir une « vérité » *subjective*.

Pour Mallarmé, l'« impression » est la seule transcription fidèle de l'« idée ». L'« impression » demeure le lieu d'échange même pour le monde extérieur et les symboles, et l'échange n'est pas unilatéral, mais mutuel. Pendant que le monde du dehors est transcrit en symboles pour donner une « impression » de l'objet peint (« Peindre, non la chose, mais

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 185.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 664.

l'effet qu'elle produit. »¹¹⁴⁵), les mots lus et les symboles vus impactent également la pensée par l'« impression » qu'ils produisent : « nous chercherons quel effet ils [les sens principaux des mots] nous produiraient prononcés par <la voix intérieure de> notre esprit »¹¹⁴⁶.

On comprend mieux ainsi sa critique portée sur l'article de Victor Hugo « Le Beau serviteur du vrai », dans lequel le grand maître dévoile une vision progressiste, en voulant chercher un autre but pour l'art : « L'art doit aider la science » ou encore « Quoi ! l'art décroîtrait pour s'être élargi ! Non. Un service de plus, c'est une beauté de plus. »¹¹⁴⁷ Le « Beau » est utile selon Hugo, dans le sens où il est le plus avantageux. La vision du « Vrai » chez Mallarmé est au fond une réplique de la vision utilitariste, au profit d'une restitution à l'être dans sa totalité. La « vérité », qui repose sur l'« Idée » de l'être pour Mallarmé, relie naturellement les besoins fondamentaux de l'être à l'utilité physique (« Utile ») ainsi qu'à la beauté irrésistible (« Beau »), mais elle peut représenter également d'autres aspects et qualités humaines. Un être spontané ou rêveur, et non utilitariste et rationnel, est ainsi inclus dans la représentation : un être attiré par le sentiment religieux, par l'éloquence, par un rêve de prospérité ou d'un idéal politique est également une « vérité » de l'être, qui révèle ses volontés profondes et qui a besoin d'être représentée.

Le système de représentation est avant tout pour Mallarmé la recherche du *sujet*, non un sujet individuel, mais un sujet collectif. Une « Fiction » qui mérite d'être « authentique » et d'être convertie plus tard en une réalité, est conditionnée par un écho fondamental avec la « foule ». Elle est capable de modifier leur « nature » et étend les variations de cette identité commune au-delà des limites présentes. Plus particulièrement, la « Fiction » doit exercer la fonction de « Critique », et apporter un changement à l'« esprit » actuel et à la « mode ».

Le paradoxe de l'écrivain supérieur longtemps fut, avec des fugues ou points d'orgue imaginatifs, se le rappelle-t-on, d'appliquer le genre littéraire créateur de quoi la prose relève, ou la Critique, à tracer les fluctuations d'un article d'esprit et de mode.

Même dans une Revue, la présomption me semble fautive, en supposant (c'est à le dire fort bas ici) que la nécessité existe de publications confondant l'attribution double vulgarisatrice ou songeuse du journal et du livre. Ce périodique, je voudrais qu'employant l'immunité accordée au recueil de ne parler que généralement et d'évolutions comprises le laps peut-être d'un quart de siècle ou génération, son critère dégagé de l'évanouissement du menu fait ne déchiffât que l'enlacement mystérieux d'une date spirituelle. L'histoire

¹¹⁴⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 663.

¹¹⁴⁶*Ibid.*, p. 876.

¹¹⁴⁷VICTOR Hugo, « Le Beau serviteur du vrai » dans *William Shakespeare*, A. Lacroix., Paris, s.n., 1864, p. 421-457., p. 421.

dans un pays manquant de la pièce ou célébration séculaire du mythe devant le peuple, alors s'écrirait au retour prévu de jubilés, en tant qu'amples morceaux définitifs : de résultat, point, au jour le jour.¹¹⁴⁸

L'« authenticité » n'est pas un mélange entre l'état « brut ou immédiat » et l'état « essentiel ». La vulgarisation de l'état « brut ou immédiat » est pour Mallarmé une source de fausseté et une dénaturation de la volonté profonde inscrite dans la songerie. L'état « essentiel » consiste à apporter une « Critique » contre tout ce qui est normalisé et banalisé. Autrement dit, la restitution sans relâche de l'état « essentiel » est la seule manière de vaincre la réduction inévitable de la représentation et de revenir à l'« authenticité », car l'état « essentiel » consiste à retrouver tous les désirs les plus profonds des êtres.

L'« authenticité » mallarméenne est la restitution de l'être dans le quotidien organisée par le truchement des symboles. L'être est vu comme un « résultat » prévu par les compositions des symboles, et sa restitution est faite « au jour le jour », retraçant au fur et à mesure « l'histoire dans un pays ».

Ainsi, l'« industrie » ou le « progrès » moderne sont vus par Mallarmé comme de la « vanité » ou l'« infatuation » et sont mis dans la même catégorie que la « Fausse science », parce qu'ils ne visent pas à restituer l'être dans sa totalité.

Choix sagace pourtant que celui du site entre tous banal, pour y évoquer épanche en susciter des mirages de sa spiritualité : là, peut-être, et avant leur gisement au livre, le défi à la médiocrité restait-il entier : pour l'éperdu combat que le ~~batailleur~~ guerroyeur livra contre toute ~~vanité~~ infatuation moderne, qu'elle s'appelait industrie, vulgarité, progrès, ou même fausse Science.¹¹⁴⁹

Certes, ils créent de nouvelles formes économiques ou techniques qui représentent en partie les nouveaux besoins de l'être, créés par le progrès technologique et par la loi économique. Les marchandises qui remplissent les vitrines donnent l'impression au public qu'il a *besoin* de magazines, de poupées industrielles, de vêtements à la mode, etc., car pour reprendre la loi de Say, toute offre crée sa propre demande. Mais en même temps, toutes les offres économiques ou techniques réduisent l'homme dans un aspect précis, enferment l'être dans le cadre de l'*homo œconomicus* et ne peuvent pas restituer l'être dans son intégralité. L'être qui s'emprisonne dans un utilitarisme n'aura plus d'autres rêveries.

L'« Idéal » de l'être doit également être représenté par les symboles afin de restituer un être complet. La fonction de « Critique » consiste précisément à trouver un délicat équilibre

¹¹⁴⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 294.

¹¹⁴⁹*Ibid.*, p. 1584.

entre l'« Idéal » (« Théâtre ») et la « Nature » existante, et tente de corriger les lois des symboles pour restituer un être dans sa totalité. L'« industrie » ou le « progrès » *n'exercent pas de fonction critique* ; ils imposent tout simplement un nouveau modèle économique ou social en ignorant les profonds besoins de l'être, et modifient l'être directement dans sa vie de tous les jours.

Alors que la « Fiction » exerce une transcendance humaine de haut en bas, d'une idée parfaite à une réalité imparfaite, l'« industrie » et le « progrès » technique impactent l'être *de bas en haut*, d'un changement de vie consacré à la productivité et l'efficacité, à un retentissement de la pensée de l'être sur l'analyse de sa réalité économique et sociale. L'« industrie » et le « progrès » ne sont pas conçus pour trouver l'identité de l'être. L'influence qu'ils ont sur l'être est hasardeuse, imposante et passive. À la différence d'une « Critique » qui demande une réflexion profonde, l'influence de l'« industrie » et du « progrès » n'est pas forcément une conséquence cherchée et voulue.

Le sot bavarde sans rien dire, mais ainsi pécher à l'exclusion d'un goût notoire pour la prolixité et précisément afin de ne pas exprimer quelque-chose, représente un cas spécial, qui aura été le mien : il vaut que je m'exhibe (avant de cesser) en l'exception de ce ridicule, comme un pitre monologuiste des cafés-concerts où des feuillages nous servent une halte entre le Théâtre et la Nature, ces deux termes distincts et superbes de l'antinomie proposée une à Critique.¹¹⁵⁰

La « vérité » sous le prisme du « Critique » est évolutive. Les modifications des lois des symboles donnent suite à la transfiguration du sujet même : « Tout, comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité. »¹¹⁵¹ L'être et les lois des symboles interagissent et se définissent l'un par rapport aux autres : la « vérité » mallarméenne, qui est une « vérité » de l'être, n'est pas figée et évolue par l'expérimentation des symboles. De là suivent également le changement ou l'adaptation des lois de symboles à cette « vérité ». Elles s'adaptent et se transforment afin de donner une nouvelle réalité à l'être. L'évolution d'un nouveau souhait et rêve est représentée dans un « sens poétique » inédit et qui va continuer son renouvellement.

Il en résulte que d'une part la « Fiction » n'a pas d'archétype concret et fixe à suivre, car même si elle doit rester humaine et a une référence ontologique, la « Fiction » est par définition ce que l'être n'a pas encore eu lui-même. La « Fiction » est donc par définition *sans origine*, mais *originaire*, car elle ouvre la porte de ce qui est à apparaître et le symbole

¹¹⁵⁰*Ibid.*, p. 297.

¹¹⁵¹*Ibid.*, p. 216.

évolue à tout moment. Ce qu'on « en produit pour soi et tel autre », sont « certaines vérités »¹¹⁵². Les « vérités » trouvées par une continuelle recherche sont non autoritaires (« sans qu'on jette par-dessus les têtes »), et elles ne sont pas des « vérités » pour toujours, mais celles « vers le jour », valables dans un avenir proche, et ont leur propre durée de validité¹¹⁵³.

On dépasse, par la recherche du langage, une simple synthèse et aborde le domaine de la création. En formulant l'être autrement, le poète fait du langage un instrument pour découvrir un sujet évoluant : « le langage lui est apparu l'instrument de la fiction »¹¹⁵⁴. On admet une possibilité de déplacer, glisser l'être dans le domaine du devenir et de réaliser une véritable transsubstantiation de l'être en déjouant les normes installées par les conventions, qui l'encadrent et le limitent.

Étant donné que la « Fiction » et la vie se convertissent et s'inspirent continuellement, la réalité matérielle se lie fortement au monde de l'« Idée » par le seul fait de croire, de telle sorte que le monde concret et sociétal est créé par une correspondance parfaite de la « Fiction » double, à savoir le projet utopiste du poète et une croyance fictive de la « foule ». Par le principe de la « Fiction », l'histoire de l'homme devient une histoire de la volonté de l'homme, où l'homme essaie de se découvrir davantage à travers les mots, à travers les symboles. Comme l'annoncera Gourmont : « La vérité nouvelle entrée dans l'art avec le symbolisme, vers l'idéalité du monde »¹¹⁵⁵. La symbolisation devient ainsi la recherche de l'évolution de soi et devient non le moyen, mais la fin même pour l'être. On comprend ainsi la conclusion d'André Gide :

Pour Mallarmé, la littérature était le but, oui, la fin même de la vie ; on la sentait ici, authentique et réelle. Pour y sacrifier tout, comme il fit, il faut bien y croire, uniquement. Je ne pense pas qu'il y ait dans notre histoire littéraire exemple de plus intransigeante conviction.¹¹⁵⁶

La référence ontologique est essentielle dans les systèmes de représentation chez Mallarmé et fait contraste au XX^e et XXI^e siècle où le sujet s'efface de plus en plus au profit de l'abstraction et de la domination des symboles. À l'époque de Mallarmé, le fait que la loi des

¹¹⁵²*Ibid.*, p. 82.

¹¹⁵³*Ibid.*

¹¹⁵⁴MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. I/II. t. I, p. 504.

¹¹⁵⁵GOURMONT Remy de (1858-1915) Auteur du texte, *Le livre des masques : portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, 1896., p. 11.

¹¹⁵⁶Cité par Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé.*, p. 412.

symboles s'écarte de la loi de l'être est une source de souffrance ; dans les siècles contemporains, il est une évidence irrémédiable. Ce n'est pas sans intérêt de comparer le point de vue de Mallarmé à celui de Robert Musil, choisi par Jean-Joseph Goux comme représentatif pour la pensée sur les symboles dans la littérature du XX^e siècle.

Pour Musil, l'homme qui vit dans le monde des symboles n'est plus capable de revenir en arrière. Toute organisation sociale et esthétique de l'homme s'imprègne des symboles de telle manière que l'âme de l'homme est atteinte et devient irréversiblement aliénée. Cette vision s'annonce directement au titre du chapitre 86, comme si elle était une conclusion évidente : « Le roi-marchand et la fusion d'intérêts âme-commerce. Ou encore : tous les chemins de l'esprit partent de l'âme, mais aucun n'y ramène »¹¹⁵⁷.

Une analogie existe également chez Musil dans différents systèmes de représentation (« que le monde est une image, une analogie, une figure dont telle ou telle raison l'oblige à se servir »¹¹⁵⁸). Il préfère croire que l'existence humaine fusionne avec la loi des symboles la plus usuelle et répandue, même si celle-ci reste déshumanisée : « l'on devrait tôt ou tard gouverner les empires comme des usines »¹¹⁵⁹, prévoit ainsi le romancier. L'argent va transformer toute organisation politique pour qu'elle suive une loi économique, et l'homme contemporain ne peut plus se séparer totalement de son identité en tant qu'*homo œconomicus*.

En effet, « *L'Homme sans qualités* » va jusqu'à *vouloir* s'accaparer une partie de la nature des symboles comme sa propre nature. Dans le dialogue entre Agathe et Ulrich présenté ci-dessous, on constate une attitude favorable à une assimilation entre le destin personnel et la statistique, comme si l'être voulait être le chiffre. Le déterminisme qui suit une logique sociologique et statistique rend l'existence plus simple et facile à gérer, alors que l'amour est vu plus comme un inconvénient. L'homme devient une matière qui n'expose que les statistiques, fusionnant davantage avec les symboles.

« Comment as-tu dit cela ? demanda Agathe.

– Ce qu'on appelle encore, de nos jours, destin personnel, est évincé par des événements d'ordre collectif qui relèvent de la statistique. »

Agathe réfléchit, puis ne put s'empêcher de rire : « Je ne te comprends pas, bien entendu, mais ne serait-ce pas merveilleux d'être sauvé par la statistique ? Puisque l'amour n'en est plus capable depuis longtemps ! »¹¹⁶⁰

¹¹⁵⁷Musil, *L'Homme sans qualités*, t. I, p. 511.

¹¹⁵⁸*Ibid.*, p. 481.

¹¹⁵⁹*Ibid.*, p. 677.

¹¹⁶⁰MUSIL Robert, *L'Homme sans qualités*, s.l., Seuil, « Points », 2004, vol. II/II., p. 73.

En effet, Musil, comme représentant du XX^e siècle, a une vision où l'homme, à force de vivre avec les symboles, prend les symboles ou la loi des symboles comme sa propre référence et veut vivre volontairement une vie codifiée comme si elle faisait partie d'une seconde nature. Mallarmé, dans le siècle où la compréhension sur les symboles est radicalement différente, propose une vision opposée à celle de Musil. Il insiste sur le fait que *les symboles doivent suivre les lois ontologiques et non l'inverse*, et la cohérence entre les deux est la condition nécessaire de l'« authenticité ».

La notion des « vérités » est chez Mallarmé la fidélité aux désirs profonds de l'être. L'écart existe toujours dans la « Transposition »¹¹⁶¹ : c'est vis-à-vis de la réduction et de la vulgarisation (« à la rampe »), que la « Critique » doit intervenir sans cesse, dans le but de redresser l'être dans son intégrité, rendue « authentique » à la fois par sa « notation de vérités » donnée par le poète et les « sentiments pratiqués » ressentis par la « foule ». On comprend ainsi que si l'« aristocratie » demeure primordiale dans les écrits de Mallarmé, c'est précisément parce que l'« idée » trouvée par le poète revient davantage aux causes premières, aux volontés de départ de l'être, sans intérêt économique ou intérêt personnel, et exerce ainsi sans cesse la fonction de « Critique », avant d'être approuvée par la « foule ».

Aucune surprise que je n'aie goûtée d'avance, ni déception : mais un délice d'amateur à constater que la notation de vérités ou de sentiments pratiqués avec une justesse presque abstraite, ou simplement littéraire dans le vieux sens du mot, trouve, à la rampe, vie.¹¹⁶²

Selon Mallarmé, le moment de « vérité » est le moment du « recueillement », où le sujet accorde son état d'âme avec les réalités sociales ou esthétiques : « Ô plaisir et d'entendre, là, dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité »¹¹⁶³. Ce que l'être doit saisir comme « vérité » se retrouve dans le réservoir du *mi-lieu* ambigu auquel l'être seul peut avoir accès et dont il peut sentir les nuances. Cette « vérité » est ensuite traduite en « paroles », comportant en elles « tout sens poétique ». De cette manière, on s'approche le plus possible de cette « vérité » initiale.

Ô plaisir et d'entendre, là, dans un recueillement trouvé à l'autel de tout sens poétique, ce qui est, jusque maintenant, la vérité ; puis, de pouvoir, à propos d'une expression même étrangère à nos propres espoirs, émettre, cependant et sans malentendu, des paroles.¹¹⁶⁴

¹¹⁶¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 211.

¹¹⁶²*Ibid.*, p. 182.

¹¹⁶³*Ibid.*, p. 190.

¹¹⁶⁴*Ibid.*, p. 190.

La volonté de l'être, une fois introduite dans la « vie » par les symboles, va petit à petit devenir visible, qu'elle soit traduite par l'achat économique, par le code social, ou par le choix politique. De cette manière, elle est vue, pensée, reconnue comme une réalité par la multitude. Mais la découverte de cette volonté représentée, lorsqu'elle est devenue tangible pour tous, subit un retard inévitable. Lorsque l'« idée » initiale est représentée, elle est déjà altérée par les lois des symboles et peut reconnaître une vulgarisation dans sa transmission. Défigurée par la loi économique, par exemple, la compréhension de l'initiative d'une mode vestimentaire à un moment donné devient difficile. On porte une robe sans se rendre compte que sa découpe est liée à l'éros primitif ou à une envie de représenter une classe dominante.

Pour Mallarmé, la « Critique » doit être exercée par le poète, grâce sa « prévoyance », qui va jusqu'à anticiper la volonté à représenter. Il remarque les volontés refoulées dans certains cas individuels, et leur donne un « sens » en les reformulant afin de les communiquer à la « foule ». Ainsi, la « prévoyance » corrige le « retard », en choisissant sa référence chez l'être. La « vérité » passe de l'être aux symboles et non des symboles à une « vérité » truquée.

Cette pratique entend deux façons ; ou, par une volonté, à l'insu, qui dure une vie, jusqu'à l'éclat multiple — penser, cela : sinon, les déversoirs à portée maintenant dans une prévoyance, journaux et leur tourbillon, y déterminer une force en un sens, quelconque de divers contrariée, avec l'immunité du résultat nul.¹¹⁶⁵

Certes, la « prévoyance » pourra avoir parfois un « résultat nul », car la trouvaille est régie par le malheureux sort du « Hasard », qui peut parfois ne pas vouloir la convertir en une réalité sociale ou esthétique. Mais en connaissant directement la volonté dès le départ, le poète peut mieux guider la « foule » avec l'« idéal ». La volonté n'est plus alors du résidu, qui se manifeste enfin à travers de nombreuses lois existantes, mais un guide, qui ouvre une autre voie possible d'évolution. Même si la volonté de départ se différencie d'un « avenir » réel (« un avenir qui probablement ne s'en souciera »), au moins ce que formule le poète est fidèle à la volonté découverte¹¹⁶⁶. Une fois formulée, la « vérité » découverte est protégée, gardée dans le « livre » et empreinte « du sceau d'une époque suprême et neutre »¹¹⁶⁷. La réalité, qui tente de la vulgariser « ne pourra du moins l'altérer ». Ainsi, ce que le poète interprète comme la « vérité » est munie d'une « ressemblance immortelle »¹¹⁶⁸.

¹¹⁶⁵*Ibid.*, p. 214.

¹¹⁶⁶*Ibid.*, p. 169.

¹¹⁶⁷*Ibid.*

¹¹⁶⁸*Ibid.*

L'homme est ainsi susceptible de « se mirer » avec « certitude » « dans le logis »¹¹⁶⁹. C'est ce miroitement qui est la seule certitude, qui garantit une « authenticité » confirmée entre une représentation du « livre »-« bible », et le miroitement des lecteurs. Les derniers contemplent « divinement » le « livre » avec admiration, où il y « n'a d'expression qu'au parallélisme, devant son regard, de feuilles ». En d'autres termes, dans l'« expression » du « livre »-« bible », il retrouve une correspondance avec lui-même. La locution « à volonté » promet sans doute un plaisir exubérant et infini après avoir trouvé continuellement une référence de soi, mais elle renvoie également à l'origine des volontés initiales, qui sont la ressource même du « livre ».

Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.

Les qualités, requises en cet ouvrage, à coup sûr le génie, m'épouvantent un parmi les dénués : ne s'y arrêter et, admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. L'homme chargé de voir divinement, en raison que le lien, à volonté, limpide, n'a d'expression qu'au parallélisme, devant son regard, de feuillets.¹¹⁷⁰

Le Poète, je reviens au motif, hors d'occasions prodigieuses comme un Wagner, éveille, par l'écrit, l'ordonnateur de fêtes en chacun ; ou, convoque-t-il le public, une authenticité de son intime munificence éclate avec charme.¹¹⁷¹

Il ne s'agit plus d'une volonté de quelqu'un de précis (« ne comporter aucun signataire »), mais d'une volonté impersonnelle qui est pour tout le monde (« du sceau d'une époque suprême et neutre »¹¹⁷²). La « vérité » proposée n'est pas garantie par le nom du poète, l'inventeur de ces « signes », mais endossée par la « foule » qui se retrouve dedans. L'« authenticité » dépend ainsi de cette capacité de « convoque[r] » « le public » et d'ordonner un épanouissement « de fêtes en chacun ».

Considérer le lieu de la « Fiction » comme le lieu de la « vérité » signifie une fidélité à la volonté initiale. Avant de traiter le rapport entre l'être et le monde, on doit d'abord traiter le rapport avec soi. Le soi de Mallarmé n'est pas un soi transparent, ni un soi totalement obscur,

¹¹⁶⁹*Ibid.*, p. 36.

¹¹⁷⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 224.

¹¹⁷¹*Ibid.*, p. 197.

¹¹⁷²*Ibid.*, p. 169.

mais un soi *translucide*. Un accès de soi de manière immédiate et instinctive reste pour lui une compréhension partielle. Le cheminement vers soi est long et difficile. Le saisissement d'une volonté consciente ou inconsciente est nécessaire, avant qu'une vulgarisation ou une aliénation de celle-ci rende le saisissement partiel dans les systèmes de représentation.

La « Fiction », intégrée dans des représentations artistiques est le cheminement même qui amène une meilleure appréhension de soi. Le poète emprunte le modèle d'Aristote, selon lequel on comprend mieux ses émotions et ses pensées quand on les voit dans le théâtre, et qu'à ce moment-là se produit l'effet de *catharsis* sur l'âme, qui fait le pendant de la *mimesis*. L'homme ne parvient à se connaître qu'à travers le héros tragique, à travers les péripéties, à travers les récits mythologiques, etc. L'homme, grâce à la *mimesis*, se fond dans le moule d'une intrigue, et se voit dans le héros, et se découvre ainsi davantage. La littérature est donc non un loisir, mais un apprentissage et un enseignement en même temps. Elle lance un dialogue avec soi-même et s'efforce, par cela, de construire un soi comme nouveau modèle.

Dans cette perspective, les « Lettres » sont plus adaptées pour révéler davantage la « vérité » par rapport au chiffre, car elles permettent de promouvoir une « Fiction ». On comprend maintenant la prédilection de Mallarmé pour le langage par rapport aux autres symboles (« le langage lui est apparu l'instrument de la fiction »¹¹⁷³). *Le langage est le médium qui se rapproche le plus de la « vérité »* car le langage est visiblement ce qui se superpose le plus à la pensée même. Par rapport au chiffre ou au vote, le langage est le plus maniable pour capter au mieux les fluctuations des sentiments et les caractères variés de l'être, et est le plus approprié pour dessiner le fantasme de la spiritualité le plus ésotérique et fascinant.

Le poète découvre dans les rythmes des vers les rythmes de l'existence, et y retrouve le « sens mystérieux des aspects » de la vie. Les « Lettres » intègrent pour lui naturellement une spiritualité qui donne sens à l'existence. Ainsi les « Lettres » peuvent dicter « notre séjour terrestre » avec la « Fiction » intégrée et non l'inverse. La fabrication de la « Poésie » est devenue « la seule tâche spirituelle », car d'une part elle est l'exploitation du gisement de l'inconscient, afin d'y extraire les trésors et les « forger » ; d'autre part elle est le véhicule parfait entre la « Fiction » et le séjour terrestre. C'est à la « Fiction » de réaliser « notre apothéose »¹¹⁷⁴ et ceci par les compositions inédites des signes, afin de découvrir un aspect de l'être dans son état idéal, et créer par cet acte une transcendance qui ordonne la vie et

¹¹⁷³ MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, vol. I/II., p. 504.

¹¹⁷⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 200.

l'organisation sociale. Autrement dit, la « Fiction » devient le lieu même de la métaphysique, la seule métaphysique que l'être peut toucher et contrôler.

La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.¹¹⁷⁵

Signe, au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que quelque chose soit divin exclusivement à tout, le numérateur sacré du compte de notre apothéose, lui-même enfin vers suprême qui n'a pas lieu en tant que moule d'aucun objet qui existe ! mais il emprunte, pour le marquer avec son sceau nul, tout gisement épars, ignoré et flottant en quelque richesse, et le forger.¹¹⁷⁶

Ainsi, les « saintes règles » des « Arts », deviennent les règles primordiales, car c'est par elles qu'on retrouve son « identité », qui est la seule référence à laquelle on peut faire appel dans un siècle où tout bascule. Ces « saintes règles » sont des « traits d'or vibratoire » inscrits dans le « livre »-« bible ». Elles présentent à la fois la référence à la « Rime », mais aussi à l'organisation sociale, car même si la dernière est « tiré[e] de l'affabulation ou le prétexte », elle est « comparable » au « Spectacle intellectuel ». La compréhension de l'attitude de Mallarmé envers l'économie doit reposer sur ce principe, à savoir que l'art aide à restituer l'être et ses volontés profondes, pendant que l'économie détourne l'être et l'inscrit dans ses propres lois. Les « saintes règles » reflètent ainsi le mécanisme de la pensée, et les « Lettres » sont plus capables de nuancer et préciser davantage les volontés de l'être que les lois économiques.

Voilà, constatation à quoi je glisse, pourquoi, dans notre langue, les vers ne vont que par deux ou plusieurs, en raison de leur accord final, soit la loi mystérieuse de la Rime qui se révèle avec la fonction de gardienne du sanctuaire et d'empêcher qu'entre tous un n'usurpe ou ne demeure péremptoirement : en quelle pensée fabriqué celui-là ! peu m'importe attendu que sa matière aussitôt, gratuite, discutabile et quelconque, ne produirait pas de preuve à se tenir dans un équilibre momentané et double à la façon du vol, identité plus ou moins proche de deux fragments constitutifs remémorée extérieurement par une parité dans la consonance.

¹¹⁷⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 782.

¹¹⁷⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 200/1641.

Chaque page de la brochure annonce et jette haut comme des traits d'or vibratoire ces saintes règles du premier et dernier des Arts. Spectacle intellectuel qui me passionne : l'autre, tiré de l'affabulation ou le prétexte, lui est comparable !¹¹⁷⁷

La prédilection de Mallarmé pour les « Lettres » ne signifie pas qu'elles sont par nature une « vérité » absolue, mais tout simplement qu'elles sont plus adaptées pour révéler, si on se permet d'emprunter les mots de Valéry, « *ce qui veut croître en nous* »¹¹⁷⁸. Les lettres ont l'avantage de pouvoir mieux décrire ce changement de l'être et de le projeter dans une « Fiction » ensorcelante. Elles sont susceptibles de suivre continuellement la « vérité », qui n'est rien d'autre que la référence ontologique, pendant que « toutes les autres « vérités » — dogmes, doctrines, thèses — étaient si vaines et périssables ». Tous les dogmes et les doctrines qui prétendent être une référence pour l'être restent donc des « vérités » éphémères et non renouvelables. Les « Lettres », dont les sens poétiques évoluent sans cesse, sont susceptibles de rester fidèles à une « vérité » mobile et évolutive. Elles ont ainsi « quelque droit à la direction de notre vie », et peuvent guider l'organisation sociale et économique.

Puisque toutes les autres « vérités » — dogmes, doctrines, thèses — étaient si vaines et périssables, et qu'il n'en pouvait guère subsister, d'ailleurs que ce qu'elles tenaient quelquefois de *poésie* ou de *beauté*, nous devons consentir à cette seule et suprême assurance, obéir à cette sorte seule de lumière particulière et personnelle qui nous conduit chacun vers le plus beau de nos états. Les œuvres qui nous exaltent nous indiquent aussi *ce qui veut croître en nous*, et le sens du développement de notre existence en tant qu'elle peut-être *une affaire d'univers*. C'est ainsi que notre sentiment de la plus grande beauté peut avoir quelque droit à la direction de notre vie.¹¹⁷⁹

Cette vision est également exprimée dans ses correspondances de jeunesse avec Henri Cazalis, qui voit le lieu de l'« Art » comme le temple sanctuaire où l'être exprime au mieux sa propre transcendance. Pendant que les votes ne créent que des « illusions politiques » temporaires, l'« Art » devient le « vrai » et l'« immuable », car il est le lieu où l'être habite, évolue et s'étend jusqu'à atteindre sa limite. La politique n'est que le « rêve » du rêve « littéraire ». Elle interprète ce que l'« Art » crée comme un rêve initial sur la possibilité de l'être, avec ou sans le « cachet national »¹¹⁸⁰, et à partir de ce rêve, elle le projette dans le domaine politique, dans sa mise en application de la vie pratique.

¹¹⁷⁷*Ibid.*, p.201.

¹¹⁷⁸VALÉRY Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1950, p. 94.

¹¹⁷⁹*Ibid.*

¹¹⁸⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 199.

Tu sais que toutes mes illusions politiques se sont effacées une par une, et que si j'arbore un drapeau rouge c'est uniquement parce que je hais les gredins et déteste la force.

Henri, tu le verras, il n'y a de vrai, d'immuable, de grand, et de sacré que l'Art. Toutes les vaines disputes politiques passent, n'ayant rien d'absolu en elles.

Rien n'est vrai que l'unique et morne éternité,

Ô Brahma, toute chose est le rêve d'un rêve...¹¹⁸¹

¹¹⁸¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 650, Leconte de Lisle, « La Vision de Brahma » *Poèmes antiques.*

C. La Mise en application de l'« authenticité » : moteur de l'innovation

Mallarmé va chercher *la mise en application* de cette « authenticité » théorique dans une organisation réelle dans le domaine esthétique, économique et social. Il va comparer les deux métiers d'« ouvrier » et d'« écrivain » dans le poème en prose « Confrontation », et compare la différence d'application des lois des symboles, et la méthode de « paiements » employée. Il va ensuite proposer le projet de « Fonds littéraire » qui cherche à adapter la loi économique à la loi de l'héritage littéraire, car cette dernière illustre davantage une réalité de l'évolution épistémologique humaine. De même, comme projet esthétique, il continue à écrire, sous forme de brouillons, le projet inachevé de la « Lecture », qui tente aussi de reproduire le mécanisme exact de la diffusion et de la communication de l'« Idée ». En renouvelant sans cesse la loi des symboles, Mallarmé met en avant sa propre découverte de la « vérité », qui est une « vérité » précisément sur le système des symboles.

1) « Loi », « Foi » et « Soi », illustrés par le poème en prose « Confrontation »

Le poème en prose « Confrontation » est une explication parfaite par rapport à la préférence de Mallarmé pour les « Lettres » vis-à-vis de la monnaie. Le « Conflit » – titre attribué à son ébauche – entre l'« ouvrier » et le « Poète », n'est au fond rien d'autre que le conflit entre le dieu « or » qui gouverne l'« ouvrier » et « la Divinité, qui jamais n'est que Soi »¹¹⁸², proposée par le « Poète ». La divergence entre les deux n'est pas seulement une différence de visions sur le monde, mais également celle des mécanismes de travail. Plus précisément, ce sont les lois des symboles, qui sont chez l'un basées sur *la maximisation de la productivité*, et chez l'autre basées sur *une création artistique*, qui sont en confrontation.

Le matin, las d'été, avant que tout éblouisse, mène dans les prés y perdre l'insomnie.
La journée, pour chacun, commença, vers ces meules, le bois, un ruisseau ; la promenade se barre invariablement de travail et la sueur survit à la rosée. Même œillade du même homme chétif ou musculeux, cassé sur la besogne ; questionneuse *Toi que viens-tu faire*

¹¹⁸²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 238.

ici ? Un mauvais vouloir et dédain, justes chez qui peine, envers une oisive approche, je les invite à rétablir, sous le ciel, l'équité — véridiquement embarrassé de paraître sur une éminence, auprès du trou par quelqu'un creusé depuis l'aube.

Vite opposer une formule, rien que de proche et de bref, à cette interrogation visuelle comme elle se fixe sur moi ou que le tâcheron ne puisse, si nous débattions, nier. « Il extrait une brouettée de terrain, pour la vider peu loin, il a produit et refaire l'inverse implique besogne nouvelle, payée. »

La terre, dans le pacte, a prévu que nulle force fournie, même en acquiescement à un contre-ordre, ne fût vaine.

Celui-là, où que s'ouvre sa fosse présente, en renaît —

Béni par la sécurité de l'effort.

Un autre, que je veux incarner, serait, dont le labeur ne vaut pas au détail parce que, peut-être, acceptant l'hésitation. La page, écrite tantôt, va s'évanouir, selon — n'envie pas, camarade — qu'en moi un patron refuse l'ouvrage, quand la clientèle n'y voit de tare.

Anéantir un jour de la vie ou mourir un peu, le sachant, quels cris jetterais-tu : quoique une divination pareille, au nom de quelque supériorité, t'interrompe, souvent, de la tâche, ivre-mort.

Vestige de sacrifice, le risque suffit au désintéressement.

Péremptoire, certain et immédiat, cela — éclairant aussi mon cas : les inspirés, nous courons trop à quelques dons, que le temps dure de maîtriser, primitivement pour connaître le principe, social, d'une vocation. Tout à coup on surprend, remise à la maturité, cette compréhension du monsieur qu'il faut indiquer par l'extérieur.

L'or frappe, maintenant, d'aplomb la race ; ou, comme si son lever ancien avait refoulé le doute, chez les hommes, d'un pouvoir impersonnel suprême, plutôt leur aveugle [262] moyenne, il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence — éclat, l'unique, attardé pour un midi imperturbable.

Ajoutez — il paie comptant, loyalement, qui, en raison de la brutale clarté vaincue aussitôt, se déclare sujet.

Comme s'impose en vue d'un autre genre d'honneur, dont la lumière jetée par le métal soit, bien, l'effulgence — du moins, qu'un personnage, isolément, discute, demande les raisons; fuie, à la limite de portée, pour savoir si le rayon l'accompagne. L'expérimentateur à son péril, alors, installe l'authenticité : que faire, en l'occasion ou supprimant une foule intermédiaire, directement de soi au dieu, que le forcer de reconnaître la pensée, essence, par le résidu, monnaie — tous, ensuite, agiront, sans honte, sous la loi visée d'un paraphe privé.

Cette fonction —

À qui —

Sauf que la découvre, la fonde et l'usurpe un citoyen, reculant l'épreuve jusqu'à sa faim éventuelle.

Le Poète, ou littérateur pur, talent à part, tient l'emploi.

Matinée favorable — malgré la nuit sans disparition ni un raccord au latent compagnon qui, en moi, accomplit d'exister, ici le manœuvre bien foui le montre : l'abandonnerai-je à la salutation machinale infligée par l'élan et le heurt de l'outil, incessamment, vers la Somme dont brille l'horizon ? Mon regard sur le sien limpiquement appuyé, confirme pour l'humble croyant en cette richesse, une déférence, oh ! qu'un serrement de main s'y devine muet — puisque le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs.

L'expression, probablement, concerne la littérature —

Pourquoi ne la rédiger, au retour, cursive preuve ultérieurement qu'un jour de grand soleil, peut-être, j'ai perçu, dans la différence qui le sépare du travailleur, l'attitude, exceptionnelle, commise au lettré.

Une élégance, la dernière, elle se renforce de la seule bravoure encore, ou devant le numéraire, persiste, ainsi que la fleur d'à-présent humaine : qui porte quelques privilèges, anonymement, de royauté.

Ne pas se récrier, témoignant le contraire.

Si votre méprise se bornait à convertir en procédés journaliers un artifice qui, tiré de la parole, enfin, la peut reléguer au courant ; voilà, apparemment, la presse, intéressante —

Tandis que je soupire, pas davantage, exhalant comme dans une cure, au loin, de silence, ma stupeur que l'usage ramène à un niveau d'affaire, sûre, la situation préparée, expressément, pour tout jouer. Singularité, quoi, se tromper là, justement, où — intuition moindre, certes, que le déploiement du faste d'esprit, préservait de le faire. Une carrière ne se propose aux lettres, mais on use du mot à la façon de lyriques célébrant le parcours de l'astre jusqu'à sa hauteur accoutumée — que, tout à l'heure, il va toucher — ascension pas avancement. Ce métier manque, pour des motifs, dont un, la rareté du génie à travers l'existence et, par suite, telle obligation au remplissage y suppléant, comme tire à la ligne un feuillet. Qui songe à les mains simples et le compromis acceptable partout, ici capter l'éloge, précieux inopinément — en termes nets se faire faire de la réclame ou qu'on brigue un insigne, contre quoi est joli de se défendre, sollicitant sa décoration, ces riens, même imposer à son industrie un rendement surfait, pour un héros qu'il faut être et quand le cas comporte du défi, prennent un aspect, tout de suite, inconsistant et faux. Surtout qu'on se voua originellement à un miracle préluant avec l'inspiration, achevé par la formation, alentour, d'une élite —

Nulle vente ni qu'homme trafique, avec l'âme ou, sinon, il ne comprend pas.

La poignée indispensable du métal commun lui sert, [264] professionnellement, avant qu'il ne pense d'en vivre, à accomplir son tour, jongleur sacré, ou éprouver l'intelligence de l'or.

Aucun sens, conséquemment, de tricher et introduire le coup de pouce qui, plutôt, reste la caresse statuaire créatrice à l'idée.¹¹⁸³

Avant d'entrer dans une analyse du texte en détail, comparons tout d'abord la « Confrontation » avec la lettre de Mallarmé à Henri Cazalis écrite le 23 ou 24 juillet 1865, car les deux montrent une attitude radicalement différente de Mallarmé. Alors que dans la jeunesse, Mallarmé dit clairement que « je n'aime pas les ouvriers », après l'établissement de la théorie du « double état de la parole », il va pourtant chercher à dialoguer avec l'« ouvrier », rétablir une « équité », expliquer la différence du travail de « Poète » et celui de l'« ouvrier » par les différents mécanismes de paiement, et prendre la transmission des idées trouvées par le « Poète » à la « foule » comme une mission essentielle du « Poète ».

Cela est dû au fait que la question qu'il posait dans la jeunesse « pour qui donc ferait-on une république ? » obtient maintenant sa réponse : pour la « foule » comme pour le « Poète ». Les deux sont vus comme un ensemble. Le sujet que Mallarmé tente de trouver et de définir est trouvé, à savoir le sujet impersonnel et universel. Il ne s'agit plus d'un mécanisme, d'une loi, d'une république pour un groupe particulier, mais de l'échange entre les groupes, appuyé sur deux systèmes alternatifs, à savoir l'« aristocratie » et la « démocratie ».

Je n'aime pas les ouvriers : ils sont vaniteux. Pour qui donc ferait-on une république ? Pour les bourgeois ? Contemple-les en foule, dans les parcs, dans les rues. Ils sont hideux, et il est évident qu'ils n'ont pas d'âme. Pour les grands ? C'est-à-dire les nobles et les Poètes ? Tant qu'il y aura de l'or pour les unes et de beaux marbres pour les autres, tout ira bien. Henri, est-ce que l'homme qui a fait la Vénus de Milo n'est pas plus grand que celui qui sauve un peuple, et ne vaudrait-il pas mieux que la Pologne succombât que de voir cet éternel hymne de marbre à la Beauté brisé ?¹¹⁸⁴

Alors que dans la lettre adressée à Henri Cazalis, les « ouvriers » sont qualifiés comme « vaniteux », dans la « Confrontation », on tente plutôt d'expliquer les différences entre l'« ouvrier » et le « Poète » par un mécanisme différent du symbole. Le « Conflit », ancien titre de la « Confrontation », qui a lieu entre les deux classes sociales l'« ouvrier » et le « Poète » est au final expliqué par deux systèmes de métiers, qui fabriquent et façonnent les deux rôles. Ce conflit peut être résumé par une incompréhension mutuelle entre l'« ouvrier » et le poète : « Même œillade du même homme chétif ou musculeux, cassé sur la besogne ; questionneuse *Toi que viens-tu faire ici ?* »¹¹⁸⁵ L'« ouvrier » qui critique l'oisiveté du

¹¹⁸³*Ibid.*, p. 260-265.

¹¹⁸⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 650.

¹¹⁸⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 260.

« Poète » est répondu par un dialogue imaginaire du « Poète », transcrit en ce petit poème en prose, qui tente de rétablir leur égalité en déclarant que « Peut-être moi, aussi, je travaille.. »¹¹⁸⁶ Comme le précise Bertrand Marchal, « C'est à partir de cette égalité fondamentale, qui efface l'opposition préjugée par le terrassier entre le travail et l'oisiveté, que peut se penser la véritable différence, qui est cette fois interne au travail. »¹¹⁸⁷

La nature du salariat revendique que le travail de l'« ouvrier » doit toujours être exercé et surtout être payé même si son travail est vain sous un ordre ou « contre-ordre » du patron (une demande de creuser un trou pour ensuite le remplir par exemple). Le paiement de Dieu-or est loyal et présente la « sécurité de l'effort », car il « paie comptant ». La rémunération est assurée par le Dieu-Or, qui garantit la « sécurité des efforts ». Ce que l'« ouvrier » doit penser n'est pas ce que l'accomplissement de la mission apporte réellement, mais les étapes qu'il doit exécuter.

Le « Poète, ou littérateur pur », pourtant, est guidé par la divinité du « grand soleil », qui représente la « Somme dont brille l'horizon ». La mythologie solaire symbolise les rêves suprêmes de l'homme vers un « Idéal », comme si l'homme s'élevait pour aller au-delà de l'horizon. La « richesse » que le « Poète » tente d'obtenir est directement liée à l'élévation réalisée par son travail. Contrairement à l'ordre du patron, ici l'ordre de l'« Idéal » cherche clairement un sens, et aucune tricherie n'est permise. « Nulle vente ni qu'homme trafique, avec l'âme ou, sinon, il ne comprend pas. »

Le métier de l'homme de lettres est directement conditionné par le contenu de son écrit, qui doit réellement faire évoluer l'esprit de l'être. Ainsi lorsque le « Poète » écrit sur la « page », il sera également son propre « patron » qui juge si le contenu ne peut pas réellement faire évoluer l'être ; le travail non satisfaisant va « s'évanouir » et être supprimé par l'écrivain. *Le « Poète » est donc commandé par des principes, à savoir que l'écrit doit toucher directement la nature de l'être, pendant que l'« ouvrier » est commandé par un salaire, qui se compte selon le nombre d'heures de travail, et non par le sens du travail.*

La « vanité » des « ouvriers », qui se concentre sur un travail factice, opérationnel et machinal, est ainsi expliquée par la loi du capitalisme, pendant que le « Poète », les yeux fixés sur l'objectif de son labeur, est régi par une loi des « Lettres ». La nature du métier d'écrivain consiste à trouver un nouveau sens pour l'être, pendant que le travail de l'« ouvrier » doit être soumis à un processus existant, qui se répète sans l'intervention de son propre libre arbitre.

¹¹⁸⁶*Ibid.*, p. 108.

¹¹⁸⁷MARCHAL Bertrand, « *Divagations* ou les *Essais* de Mallarmé. L'exemple de "Confrontation" », dans *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Classiques Garnier, p. 165-181, p. 173.

Il ne s'agit pas simplement d'une différence d'éthique professionnelle. Derrière les deux modèles, on constate avant tout une confrontation du mécanisme du paiement. Le premier est payé par rapport à l'effort fourni, alors que le dernier est payé par rapport au résultat et l'impact produit.

Le paiement est comme toutes les différentes lois des systèmes de représentation : il conduit aux aliénations de l'être. *À force de s'adapter à des lois de représentation, qui se renouvellent sans cesse, on perd totalement ses repères.* Ce que Mallarmé tente de rappeler dans les divergences entre la loi capitaliste et la loi esthétique, est de retrouver le repère de l'être dans la loi des symboles et non le contraire, à savoir de laisser la loi des symboles, qui peut rechercher l'efficacité ou la productivité, aliéner l'être. Avant de vouloir tout de suite faire des compromis avec un système nouveau, il faut se rappeler le but de l'acte, afin de trouver un sens à ses actions et trouver une évolution significative de son existence.

Toutefois, connaître la fin de son acte ne change pas la destinée de l'être. Si l'« ouvrier » accepte à son insu de faire des tâches sans valeur ajoutée et d'« anéantir un jour » pour un salaire, le « Poète », tout en sachant sa propre fin, accepte pourtant aussi le « sacrifice » de « mourir un peu », sans savoir s'il peut réellement se rapprocher davantage du « mystère » de l'être. Tous les deux sont dans un état « ivre-mort », condition de l'existence partagée, car le poète qui souffre d'« insomnie », cherche précisément à se perdre un peu dans la vie, avant d'avoir une révélation réelle. L'« approche » apparemment « oisive » aide à improviser des rencontres qui pourraient potentiellement l'inspirer. La confrontation avec l'« ouvrier » est cherchée, voulue, provoquée. Le « Poète » flâne dans la vie d'ici-bas, à la recherche de la « foule » pour en extraire une inspiration. Autrement dit, si le « Poète » cherche à « y perdre l'insomnie », c'est précisément pour se retrouver dans un état du rêveur inconscient.

Par ce choix, le « Poète » revendique dans l'« insomnie » la clairvoyance du système même. Il veut se rappeler que dans tous les systèmes, on est séduit et manipulé par une sorte de « Fiction » (« l'or frappe, d'aplomb la race »). Le rappel sur le fait que tout système de représentation est « Fictif » conduit à une prise de conscience de l'aspect artificiel des normes du système. Cette lucidité permet d'opérer un démontage du système de représentation, qui permet enfin de se rendre compte de la condition de l'existence et de la cause de ce phénomène occasionné par ces systèmes mêmes. De là, cette découverte de la cause permet de restituer les lois de l'être, et non plus celles des systèmes.

Bien plus, Mallarmé met en parallèle le Dieu-or et le « pouvoir impersonnel suprême » côte-à-côte, et montre que tous les deux créent inévitablement un effet d'éclat qui guide vers « un midi imperturbable ». Le choix est entre une « aveugle moyenne », qui met la majorité

dans une ignorance totale, et un guide qui mène directement vers un « Idéal » proche de l'« omnipotence », et dont l'éclat inévitable génère une élévation de l'être. En d'autres termes, tous les systèmes de représentation mènent l'être vers un excès inéluctable ; seule la « Fiction » peut sortir l'être d'un certain aveuglement et le diriger de manière désintéressée.

L'« authenticité » consiste de prime abord à faire correspondre « la lumière jetée par le métal » et l'« effulgence » « d'un autre genre d'honneur », qui est l'« honneur » d'un « personnage », capable de réfléchir indépendamment sur l'influence du système (« isolément ») et de porter un « doute » sur celui-ci (« demand[ant] les raisons »). Il va ensuite questionner l'« Idéal » vers lequel le système s'efforce de mener la « foule » (« directement de soi au dieu ») : ainsi on réfléchit directement sur la fin du système de représentation, et pense le système comme un ensemble, au lieu de focaliser sur un chaînon.

La vision de Mallarmé n'est pas un simple choix entre le mode de vie de l'« ouvrier » ou celui de l'artiste, qui exerce à la fois le poste du patron et de l'« ouvrier » dans sa propre création. Mallarmé reprend le rôle de l'artiste dans son sens étymologique, l'« artisan ». L'« artisan » mallarméen doit oublier d'abord toutes les causes pragmatiques et s'efforcer de représenter le plus fidèlement possible l'« Idée » : « Façonner, exactement, veut, chez l'artisan, une espèce d'oubli quant à l'usage, autant que du bibelot — seulement la mise en œuvre directe de l'idée, comme l'objet se présente, pour plaire et servir, causant une impression, toute moderne, de vérité. »¹¹⁸⁸ *Le fait de vouloir s'approcher de l'« Idée », sans être distrait par d'autres fins, est l'approche qui mène le plus près de la « vérité ».*

La distinction entre l'« ouvrier » et l'« artisan » sera un thème que Mallarmé revisite souvent. Ce que l'« artisan » a de plus, est précisément l'« art », qui a plus de liberté par rapport à l'« ouvrier » qui pense d'abord au processus de la mise en œuvre. L'« art » est le lieu où l'« Idée » nage le plus librement et où sa représentation formelle reste le plus fidèle à sa spiritualité initiale.

Analogie qui me prend : s'il n'existe de révoir mieux approprié à l'état contemporain que les soieries de robe aux bergères ou les alignements d'acajou discret, cela noble, familier (où le regard, jamais trompé par les similitudes de quelque allusion décorative aveuglante, ne risque d'accrocher à leur crudité puis d'y confondre selon des torsions le bizarre luxe de sa propre chimère), je sens une sympathie pour l'ouvrier d'un œuvre restreint et parfait, mais d'un œuvre parce qu'un art y tient, lequel me charme par une

¹¹⁸⁸*Ibid.*, p. 664.

fidélité à tout ce qui fut une rare et superbe tradition, et ne gêne ni ne masque pour mon œil l'avenir.¹¹⁸⁹

L'« authenticité » mallarméenne demande d'abord une vision globale qui traite directement l'« essence ». Cette vision se joue pour le poète dans le rapport entre l'être et ses « Idées », avant de penser à la « monnaie », qui est un moyen pragmatique et tangible, capable seulement d'exprimer partiellement les besoins économiques de l'être. Les compromis qu'on fait pour faciliter l'usage de la « foule », qui favorisent l'échange et la circulation de la monnaie, sont mis sur un plan secondaire. Ce qui est essentiel est de permettre à l'« expérimentateur » d'aller jusqu'à « la limite de portée » intelligible, « à son péril ». En un mot, l'« authenticité » de l'« Idée » est mise en avant et prévaut sur toutes les considérations concernant sa mise en application.

Le travail de l'« ouvrier » est métaphorique, car son travail consiste à construire la voie ferrée de Valvins, qui relie les « confins de la ville » et donne une « approche de forêt ». Le poète qui va à Valvins dans sa maison de campagne pour s'enfuir de la ville, cherche la paix de la nature. Il veut « se recueillir » dans l'inconscient naturel qui permet de réaliser une « apothéose » de soi en méditant sur « l'or incompris des jours ». Le rôle de l'« ouvrier » est à l'opposé de Mallarmé : il ramène l'« Idée » du « Poète » dans la ville, dans une mise en application artificielle et remplie du tohu-bohu de la « foule ».

Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre, ont fui, comme à tous confins de la ville, mes yeux au ras de l'horizon par un départ sur le rail traînés avant de se recueillir dans l'abstruse fierté que donne une approche de forêt en son temps d'apothéose.¹¹⁹⁰

La loi de la monnaie, n'est à ses yeux que du « résidu », simplifié en « paraphe », qui s'applique à des situations individuelles (« privé ») – contrairement à la « Finance » – et qui répond aux besoins primitifs (« sa faim éventuelle »). Le « Poète » « tient l'emploi » : malgré le grand risque d'échouer, le « Poète » garde son « désintéressement » en vue d'une évolution de la pensée, qui compose un butin suffisamment attirant pour lui. Sa récompense est plus spirituelle qu'économique. Le défi de ne pas vouloir « se récrier » les paroles courantes est vu pour lui comme un exercice de l'esprit. « La poignée indispensable du métal commun lui sert, professionnellement, avant qu'il ne pense d'en vivre, à accomplir son tour, jongleur sacré, ou éprouver l'intelligence de l'or. » La compréhension de la phrase est double ici, non

¹¹⁸⁹*Ibid.*, p. 183.

¹¹⁹⁰*Ibid.*, p. 103.

seulement l'homme des lettres met au second plan la fonction de la monnaie pour « en vivre », mais la richesse intellectuelle, qu'il tire de son apprentissage avec la « foule », est utilisée pour lui comme un investissement en vue de consolider une réflexion approfondie et singulière. Autrement dit, ce que fait l'« ouvrier » est une *consommation*, pendant que le poète *investit*.

L'investissement est risqué et emporte souvent avec lui une partie des fausses interprétations. La recherche de la « singularité » va irrémédiablement « se tromper » toujours dans une imagination sans limite, notamment lorsque l'« intuition » manque. Cependant, Mallarmé demande tout de même « le déploiement du faste d'esprit », car le déploiement est le seul moyen possible d'innover. Ce que le poète tente d'obtenir de « son industrie » est un « rendement surfait », tout en acceptant en contrepartie un revenu « inconsistant » et un résultat partiellement « faux ». Autrement dit, c'est encore le « coup de dés », qui présuppose un investissement dans le présent, la vision d'un rendement au-delà de ce qu'on connaît actuellement et le dépassement des frontières de l'intelligibilité. L'« inspiration », est elle-même un « miracle » inexplicable.

Ainsi, la « Fiction » intellectuelle est un accompagnement inéluctable lors de la création de l'« Idée ». Le « coup de pouce » donne ainsi « la caresse statuaire » : il établit un symbole spirituel dans une cité qui guide la « foule ». Faute d'une reproduction totale de l'être vivant, il caresse et accompagne toute « Idée » nouvelle.

L'« ouvrier » chez Mallarmé n'est pas une simple fonction sociale, mais le représentant parfait de la « foule », soit l'état « brut ou immédiat ». Il est la doublure et l'antipoète du « Poète », car l'« ouvrier » au sens propre du terme n'est rien d'autre que celui qui accomplit une œuvre. Le « Poète », lui, tente d'accomplir l'« Œuvre », le « Livre » en majuscule qui pourrait remplacer la Bible. Ils sont pourtant les faces alternatives d'une seule monnaie. Comme l'évoque déjà *Le Carrefour des demoiselles* (« Repos du Poète ouvrier »¹¹⁹¹) : le « Poète » se débarrasse seulement du statut d'« ouvrier » lors de son retour dans la nature (la forêt), dans un moment précis où « l'ouvrier disparaît (ce qui est absolument la trouvaille contemporaine) et le vers agit »¹¹⁹².

Dans les notes en vue du « Livre », Mallarmé parle de l'« ouvrier » comme un état alternatif du « Poète », tout comme le « jeune » qui va se transformer en « vieux ». Le rôle

¹¹⁹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 52.

¹¹⁹²*Ibid.*, p. 797-798. Voir aussi, Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 249, « J'y sens un rafraîchissement supérieur pour l'esprit ouvrier angoissé ou surchauffé : et si l'on convient d'ouvrir d'officiels lieux de fiction, avant les portes de paradis, et qu'il soit bon tout de suite d'inventer quelque chose, c'est cela. »

que le « jeune » porte en soi est un rêve d'enfance, qui vise à un avenir. Mais une fois que le rêve est mis en place, la tâche de l'« ouvrier » – « mettre en branle la grande machine » – est accomplie, l'homme perd sa jeunesse et devient un vieux « prêtre » cloîtré dans sa propre tombe, créée par sa foi démodée, qui devient une convention conservatrice pour les jeunes¹¹⁹³. La claustration est la loi conventionnelle imposée par le système de représentation établi, qui se détourne de la vie (« tombe », « faim et soif (colère) »), tandis que l'« ouvrier » représente la vivacité et la fécondité (« mariage », « enfant »). Dans le « Conflit », les outils de travail, la « pelle » et la « pioche », sont directement comparés au sexe masculin de l'« ouvrier », qui « féconde les terrains sans culture »¹¹⁹⁴. On peut voir une vision parallèle de la claustration à travers les représentants, qui ont eux-mêmes des représentés fixes, qui rendent la réflexion stérile.

mais le truc (d'où : à nous deux, etc.)
est que pas trouvé le mystère cherché (si pas aidé, foule ?)
et que ce n'est que là en tombe qu'il peut le trouver
d'où –
d'autre part il faut que jeune
en lui se livrant au rêve de mettre en branle la grande
machine, un ouvrier
homme – vienne mais qui
n'est que vieux – vien vienne
en tombe (y ensevelissant fiancée
prêtre – claustration
inconnue) pour savoir
mystère, avant de se marier
– que dire à enfants
---- source – vieillard
lutte – et là le tout joué
ouvrier laissé

¹¹⁹³On a d'ailleurs du mal à adhérer à la vision des caractères insurrectionnels de l'« ouvrier » réclamée par Éric Benoit, qui est convaincu qu'il s'agit d'ici d'une influence marxiste. La force insurrectionnelle n'est pas liée à la nature du métier d'« ouvrier » ni à son statut social : l'« ouvrier » n'est qu'un état transitoire entre l'« enfant qu'il avait en lui » et le vieux « prêtre » qui est dans une claustration morbide de sa propre idéologie. Voir Benoit, *Mallarmé et le mystère du « livre »*, p. 208. « C'est un “ ouvrier ” qui symbolise un homme futur, cet avènement d'un nouveau sujet : la métaphysique mallarméenne récupère ici symboliquement l'Histoire et la thématique marxiste de l'accomplissement d'un nouveau sujet historique dans le prolétaire qui va “ mettre en branle la grande machine ” économique et sociale, c'est-à-dire assurer et assumer la dynamique de son destin historique. »

¹¹⁹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 105.

jusqu'à ce qu'enfant qu'il avait en lui
(ouvrier) * qui au lieu de prêtre – qui
souffre indûment de cette claustration –
a faim et soif (colère) se plaint au nom
de justice, d'être ainsi cloîtré en le
prêtre—prêtre (chaste et mort de faim) chaste
enfant en lui – mort de faim, vieux.

* revienne l'en tirer.....

de mystère qu'on ne peut savoir
qu'en l'accomplissant – amour –
preuve – enfant¹¹⁹⁶

Toutefois, pour faire naître l'« enfant qu'il [l'ouvrier] avait en lui », c'est encore dans la « tombe qu'il peut le trouver » : il va trouver sa « ressource » inspiratrice en rencontrant la « fiancée » « enseveli[e] » dans la tombe du « vieillard ». Le cycle assure ainsi que l'« ouvrier » est la doublure du « prêtre », qui est lui-même homologue du « poète », car tous les deux sont des meneurs et des prêcheurs de la foi. Le changement cyclique, de la naissance-jeunesse-vieillesse-mort-renaissance est ainsi métaphorisé par un changement de métier. L'« ouvrier » y est une étape essentielle sans laquelle une résurrection est impossible. Le « poète » alterne entre le vieux « prêtre » morbide et l'« ouvrier » prématuré. L'oscillation des statuts révèle au final le cycle épistémologique.

Cette vision de l'alter-ego est davantage présentée dans la version alternative de la « Confrontation », intitulé « Conflit », publié dans *Variations sur un Sujet*. Le poète déclare que l'« ouvrier » représente « mes co-locataires jadis ceux, en esprit »¹¹⁹⁷ et la fusion avec l'« ouvrier » est la condition même de sa spéculation. L'union avec l'« ouvrier » représente un embrassement avec une nature primitive, métaphorisée dans l'« épaisseur de forêt », où la « foule s'arrête ». La conscience se superpose à l'inconscient et tente de trouver une voix de « vérité » dans le « vacarme » des travaux, qui rendaient le « Poète » malade (« Je suis le malade des bruits »)¹¹⁹⁸. Les cris insupportables des terrassiers « vociférant[s] » deviennent un « chœur » « nécessaire », car ils composent une source d'inspiration¹¹⁹⁹ :

¹¹⁹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 962.

¹¹⁹⁶*Ibid.*, p. 964.

¹¹⁹⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 104-109.

¹¹⁹⁸*Ibid.*

¹¹⁹⁹*Ibid.*

— Nous, le travail cessé pour un peu, éprouvons le besoin de se confondre, entre soi : qui a hurlé, moi, lui ? son coup de voix m'a grandi, et tiré de la fatigue, aussi est-ce, déjà, boire, gratuitement, d'entendre crier un autre. — Leur chœur, incohérent, est en effet nécessaire.¹²⁰⁰

Le lieu de chacun est dit et redit dans la version « Conflit », comme si le « Conflit » entre les deux était avant tout causé par une intrusion mutuelle. Le « Poète » qui abandonne la maison et qui « hante le coin intact » est interrompu par le « tumulte » de la « bande des travailleurs »¹²⁰¹. La rencontre est basée sur un fait réel, car une nouvelle ligne de chemin de fer, avec la gare de Vulaines-sur-Seine, est installée au printemps et été 1895 à Valvins près de la maison de campagne que loue Mallarmé. Le bruit occasionné par le chantier est évoqué de nombreuses fois (« vacarme, refrains, altercations »), afin de souligner les ennuis mentaux qu'il cause par rapport au travail du poète. Plus particulièrement, la voie ferrée installée est considérée comme un dérangement (« offenser le pays »), ramenant l'industrie dans un lieu de nature¹²⁰².

Les « ouvriers » sont « partout où la terre a souci d'être modifiée ». « En l'absence d'usine », ils subissent également un vagabondage. Bien que le travail soit organisé, « l'absence d'usine » se présente sous une certaine forme de liberté (« intempéries ») et d'« indépendance »¹²⁰³. L'« intrus », le « Poète », divague également lors de cette matinée, croise les « ouvriers » et empiète leurs locaux. La tension est là : même si aucun « ouvrier » « ne se targue de déloger l'intrus », le « Poète » doit choisir de « restreindre, à mes droits, l'empiètement » ou de « jouer le rôle »¹²⁰⁴. Ce rôle du « Poète » consiste à aider à révéler la condition réelle du travail des « ouvriers » et la leur communiquer pour les faire réfléchir.

Ce que révèle le « Poète » est une horreur bien réaliste : le lieu de travail, où l'« ouvrier » est en train de creuser, est au fond son propre tombeau (« un trou égal à celui creusé »). On se rappelle le jeune « ouvrier » qui se transforme en « vieillard » et entre dans sa tombe dans *Les Notes en vue du « Livre »*. Ici, une semblable métaphore apparaît, qui illustre concrètement comment l'« ouvrier », convaincu par la foi capitaliste, est emprisonné dans la loi du travail, qui est sa propre tombe : « un trou égal à celui creusé ». Enjôlé par la sécurité du paiement, il sacrifie ses jours sans comprendre le mécanisme du capitalisme qui fabrique son sort ; il reste

¹²⁰⁰*Ibid.*

¹²⁰¹*Ibid.*

¹²⁰²*Ibid.*

¹²⁰³*Ibid.*

¹²⁰⁴*Ibid.* Le poète reconnaît même ici que son « langage » peut « comporte[r] du dédain », puisque « la promiscuité, couramment, » « [lui] déplaît », tout comme son attitude vis-à-vis de l'état « brut ou immédiat ».

dans un niveau commun de quotidienneté sans vouloir se lever (« rampent par le vague ») ; il continue mécaniquement leur travail (« piochent sans mouvement ») en pensant que ce rituel est l'absolu, et s'enivre après la journée du travail pour chasser les chagrins sans vouloir questionner leur « sort ». Le « momentané suicide », qui se réalise à son insu sous les lois artificielles de l'or, ne correspond pas à son « vouloir », mais semble inévitable (« fatalité ») car la croyance aux lois pécuniaires l'emprisonne dans un moule sans échappatoire. C'est la confrontation avec le « Poète », qui peut le réveiller de son ivresse, et qui peut le faire sortir de sa propre tombe.

et, maintenant, la voici, demain, ils ne savent pas, rampent par le vague et piochent sans mouvement — qui fait en son sort, un trou égal à celui creusé, jusqu'ici, tous les jours, dans la réalité des terrains (fondation, certes, de temple). Ils réservent, honorablement, sans témoigner de ce que c'est ni que s'éclaire cette fête, la part du sacré dans l'existence, par un arrêt, l'attente et le momentané suicide. La connaissance qui resplendirait — d'un orgueil inclus à l'ouvrage journalier, résister, simplement et se montrer debout — alentour magnifiée par une colonnade de futaie ; quelque instinct la chercha dans un nombre considérable, pour les déjeter ainsi, de petits verres et ils en sont, avec l'absolu d'un accomplissement rituel, moins officiants que victimes, à figurer, au soir, l'hébétement de tâches si l'observance relève de la fatalité plus que d'un vouloir.¹²⁰⁵

Le « Poète » tire son inspiration depuis la profondeur du gisement de l'être, et y trouve un trésor spirituel sous formes des symboles. Pour le réaliser, le « Poète » doit également se plonger dans la claustration de ses propres rêveries, qui s'éloigne de la vie tumultueuse : « Ah ! à l'exprès et propre usage du rêveur se clôtüre, au noir d'arbres, en spacieux retirement, la Propriété, comme veut le vulgaire. »¹²⁰⁶ La fonction du « Poète » consiste précisément, après des rencontres hasardeuses dans la vie, à entrer dans une rêverie propre à lui-même, à s'imprégner dans un inconscient souvent ignoré et caché derrière les phénomènes du quotidien, afin de mieux comprendre l'« ivrognerie » de l'« ouvrier », et de trouver, par « une intelligence robuste », donc consciente, la « condition humaine » que l'« ouvrier » subit.

Autrement dit, le choix de la claustration du « Poète » est un choix conscient. Elle ressemble en effet au tombeau, où l'« ouvrier » se transforme en « prêtre ». Mais le tombeau n'est qu'un état, où le « Poète » opère un sortilège et réalise un miracle, qui est la renaissance de l'enfant porteur du rêve. Le choix de l'éloignement d'une vie séculaire n'est pas innocent

¹²⁰⁵*Ibid.*, p. 109.

¹²⁰⁶*Ibid.*, p. 106.

ou suicidaire, le nirvana a pour but de mieux porter le nouveau guide de la vie, et la ressource de l'inspiration potentielle.

Comme le dit Derrida sur Dieu de l'écriture : « Ce dieu de la résurrection s'intéresse moins à la vie ou à la mort qu'à la mort comme répétition de la vie et à la vie comme répétition de la mort, au réveil de la vie et au recommencement de la mort. »¹²⁰⁷ Sans être l'esclave de l'or (« sans l'intermédiaire du blé »), Mallarmé cherche une vision qui a du recul par rapport aux organisations sociales actuelles, et s'efforce de réaliser « le miracle de vie qui assure la présence ». Comme le remarque ingénieusement Bertrand Marchal, le « Poète » fait de la claustration le lieu du « refoulement » (sommeil) et son terrain du jeu, et en extrait une réflexion consciente de cet état psychique, pendant que les « ouvriers » s'abandonnent dans le « défolement » (ivrognerie), qui leur fait oublier l'épuisement du travail¹²⁰⁸.

Le statut du « Poète » et de l'« ouvrier » est double même dans la vie personnelle de Mallarmé, car tout en restant un pur littéraire, il doit accomplir à côté de son travail de poète un travail de salariat, qui est le professorat au lycée. Le contraste remarquable des deux métiers est reproduit dans ses correspondances qui opposent une volonté de rester rêveur et une concession imposée pour le travail ou gagne-pain. Ce qui est intéressant dans le passage cité ci-dessous, est la révélation qui montre que les deux métiers mènent à des fins totalement différentes. Les rêves poétiques peuvent « s'épanouir dans la Vie » et être le guide spirituel d'un bouleversement social et esthétique et préparer la mentalité de la « foule » ; ou bien peuvent être complètement condamnés à rester dans l'état de « Mort », que ce soit pour son côté trop utopiste qui n'est pas accueilli par la « foule » d'un point de vue pragmatique, ou bien pour son aspect démodé qui ne s'adapte plus à une réalité nouvelle. Mais le travail machinal et répétitif comme un « ouvrier » mène à un lent « suicide » sûr : « ce lycée qui me tue ».

Je parle de « l'ensemble de travaux littéraires qui compose l'existence poétique d'un Rêveur » et qu'on appelle, enfin, son Œuvre. Mais ce lycée, c'est ce lycée qui me tue ! Je puis faire de si belles choses ! Rêves encore, mais rêvées en moi, et faites de moi, et qui doivent s'épanouir dans la Vie — ou dans la Mort.¹²⁰⁹

¹²⁰⁷Derrida, *La Dissémination*, p. 110.

¹²⁰⁸Marchal, *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie*, p. 597-608.

¹²⁰⁹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 705. Mallarmé oppose constamment le travail du poète et le travail de l'enseignement au lycée. Comme le confie Mallarmé dans « Entretien sur l'évolution littéraire », ce qui l'attire dans l'enseignement est plus l'inspiration des « idées des jeunes gens ». Autrement dit, c'est encore l'héritage littéraire qui lui tient à cœur dans sa pédagogie, et non une communication pédante et apathique des connaissances pures : « — J'abomine les écoles, dit-il, et tout ce qui y ressemble ; je répugne à tout ce qui est

Mallarmé voit les « ouvriers » habillés en maillots avec des rayures « bleu et blanc » comme une ressource primitive, l'« eau » : « ils [les ouvriers] dressent, au repos, dans une tranchée, la rayure bleu et blanc transversale des maillots comme la nappe d'eau peu à peu (vêtement oh ! que l'homme est la source qu'il cherche »¹²¹⁰. En effet, l'homme devient la « ressource » même car c'est son « Idée » qui est inépuisable et qui relie les différents aspects de l'homme¹²¹¹. Le lieu du « Poète » se retrouve dans les « aqueducs », qui permettent à l'eau de monter au-dessus de la cité tout en fécondant les terrains tout autour. Le terme « aqueduc », qui dérive du latin *aquae ductus* indique la fonction principale du poète, à savoir « conduire » (*ducere*) l'eau (« aqua ») dans une direction favorable et réfléchie pour une ville, en tenant sa réflexion à la hauteur. L'évolution du terme « *ductus* » donne lieu à un glissement vers le suffixe « duc », qui couronne le poète d'un statut de noblesse par rapport à son travail. Et tout comme le léger dénivelé de conduites pour que l'eau coule vers la ville, une descente de la démocratisation est spatialement illustrée par la métaphore de l'« aqueduc ».

Ces artisans de tâches élémentaires, il m'est loisible, les veillant, à côté d'un fleuve limpide continu, d'y regarder le peuple — une intelligence robuste de la condition humaine leur courbe l'échine journallement pour tirer, sans l'intermédiaire du blé, le miracle de vie qui assure la présence : d'autres ont fait les défrichements passés et des aqueducs ou livreront un terre-plein à telle machine, les mêmes, Louis-Pierre, Martin, Poitou et le Normand, quand ils ne dorment pas, ainsi s'invoquent-ils selon les mères ou la province ; mais plutôt des naissances sombrèrent en l'anonymat et l'immense sommeil l'ouïe à la génératrice, les prostrant, cette fois, subit un accablement et un élargissement de tous les siècles et, autant cela possible — réduite aux proportions sociales, d'éternité.¹²¹²

Au lieu de se concentrer sur le présent et sa vie personnelle, le « Poète » construit un avenir commun pour l'humanité, en composant un relief qui va au-delà de l'horizon, au lieu de creuser la terre comme l'« ouvrier ». Tout en s'insinuant dans « l'anonymat et l'immense

professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau. Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens ; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y avait de nouveau dans l'apport des derniers venus. Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret. » Voir Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 700.

¹²¹⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 105.

¹²¹¹Reprenons la citation : « que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. », *ibid.*, p. 69.

¹²¹²*Ibid.*, p. 109.

sommeil », qui représente l'inconscient impersonnel, le « Poète » garde une insomnie volontaire et consciente, afin de créer une idée fructueuse et « génératrice ».

De cette manière, le « Poète » construit les « aqueducs », sur des chemins inédits par rapport aux trous habituels que l'« ouvrier » creuse. Ces lieux qui ne sont pas les « officiels lieux de fiction » ouvrent à l'« ouvrier » une autre vision possible, qu'elle soit sur son rapport au travail ou sur son rapport à la vie. À partir du moment où ces « portes de paradis » sont ouvertes, c'est aux « ouvriers » eux-mêmes d'inventer leur « Idée », d'explorer leur voie, et d'« ouvrir » d'autres possibilités de vie.

La curiosité qu'il en éprouvera ici, de se connaître lui dans son décor, certes assure une suite enthousiaste de soirs ; mais je rêverais que sans apporter d'ingérence dans un succès issu de choses d'art, l'assemblée municipale qui, en vue d'un futur qu'elle ignore et prépare cependant, tient un théâtre mystérieusement, applaudit à ce décalque d'un chef-d'œuvre. J'y sens un rafraîchissement supérieur pour l'esprit ouvrier angoissé ou surchauffé : et si l'on convient d'ouvrir d'officiels lieux de fiction, avant les portes de paradis, et qu'il soit bon tout de suite d'inventer quelque chose, c'est cela.¹²¹³

Dans le représentant « ouvrier », est incarnée la volonté de suivre les règles des symboles, qu'elles soient économiques ou rythmiques (« vous le [le vers] sortez de la vieille forge, en fusion et sous tous ses aspects, jusqu'à l'allonger même en fin de strophe hors de sa mesure de rigueur »¹²¹⁴). De plus, il fait plus attention aux détails des symboles mêmes qu'à ce qui est derrière les symboles et à tout le système du symbole. Pendant que l'« ouvrier » se plonge totalement dans le système, sans le moindre doute sur sa condition de travail, le « Poète » sort du système pour le redéfinir. En recréant le sens des mots par de nouveaux agencements, il redéfinit également les règles des mots, et questionne ainsi la légitimité du système.

On voit dans « Conflit » une quasi-fusion entre l'homme et le symbole. Pour l'« ouvrier », il se fond avec son outil de travail, dont la forme renvoie à la pulsion sexuelle (« pioche »), et son matériel, le « métal », renvoie à la monnaie qu'il reçoit. La pulsion inconsciente, le métier ainsi que le symbole monétaire qui le régissent ne deviennent qu'un, de telle sorte que *le travailleur devient l'outil même, et est payé par un autre outil, la monnaie qui le domine.*

Tout à l'heure, dévot ennemi, pénétrant dans une crypte ou cellier en commun, devant la rangée de l'outil double, cette pelle et cette pioche, sexuels — dont le métal, résumant la force pure du travailleur, féconde les terrains sans culture, je fus pris de religion, outre que de mécontentement, émue à m'agenouiller. Aucun homme de loi ne se targue de

¹²¹³*Ibid.*, p. 294.

¹²¹⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 797.

déloger l'intrus — baux tacites, usages locaux — établi par surprise et ayant même payé aux propriétaires : je dois jouer le rôle ou restreindre, à mes droits, l'empiètement.¹²¹⁵

Le « Poète », rémunéré par une richesse spirituelle, est payé différemment : « Ceci peut ne pas rapporter un sou, et n'être que l'équivalent de ma gloire intérieure invétérée. Je suis payé. »¹²¹⁶ L'exploitation minérale de l'or intellectuel est comme une fin en soi, et cette fin se fond avec la « foi », la « religion » comme la nomme ici Mallarmé. La « loi » suit de près la « foi » pour le « Poète ». Si une nouvelle égalité entre le « Poète » et l'« ouvrier » devient possible, c'est parce qu'une communication est rétablie par le « Poète », en tentant de rendre à l'« ouvrier » une « Idée » bien établie, pour récompenser son intrusion dans leur local. Ce dialogue imaginaire du poète tente de réveiller l'« ouvrier » en dévoilant sa condition existentielle. Ils sont maintenant quittes sur la nouvelle « loi » inventée par le « Poète ».

Pendant que l'« ouvrier » suit une norme créée et devient un outil pour la construction d'un système économique, ce que réalise le « Poète » est la recherche de l'identité à travers les symboles, et par cela, il établit une « Fiction » qui deviendra la nouvelle croyance de la « foule ». Ainsi il réussit à relier à la fois le « soi », la « foi » et la « loi ».

La parfaite cohérence entre les trois est un état idéal, où l'être traduit ses volontés de manière entière et totale dans le monde social où il vit. La « loi » suit parfaitement les désirs de l'être impersonnel, et le changement de « loi » aide dans son évolution, afin que la « loi » s'approche de plus en plus de la « foi » collective, établie par une « Fiction » idéale qui guide la « foule » dans la réalisation de l'élévation de « soi ». Ainsi, fonder une « foi » qui suit les volontés profondes de « soi » est l'« authenticité » nécessaire pour Mallarmé. *La « loi » dans toute représentation possible doit suivre une « foi » fidèle à « soi » et non le contraire.* Cette démarche seule permet d'avoir du recul par rapport au système économique, qui aliène l'être en proposant sa propre « Fiction », reposant sur l'efficacité et la surproduction.

Poésie		
Idée	Identité	Th
Identité	soi	
De Th et Myst	foi loi ¹²¹⁷	

C'est peut-être dans ce sens-là qu'on peut entendre le compliment d'Albert Mockel, adressé dans ses correspondances à Mallarmé. Le « Conflit » reprend en effet le même cadre du « Spectacle interrompu » : le poème reprend un fait quotidien rencontré par hasard et parle

¹²¹⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 106.

¹²¹⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 759.

¹²¹⁷*Ibid.*, p. 1037.

de la relation du « poète » et de la « foule » dans la perspective du « double état de la parole ». Mais ici, comme le trouve Albert Mockel, « le symbole est plus parfait », grâce à une comparaison plus « parfaite » qui compare dans le cadre de la « loi », « foi » et « soi » sur les deux métiers, les deux modes de vies, et les deux êtres. À leur insu, dans la vie réelle, les hommes et leurs sens symboliques ne font qu'un dans un système représentatif.

Je trouve admirablement pénétrantes à ce point de vue les pages où vous méditez ce *Conflit*. C'est encore le *Spectacle interrompu*, mais avec plus de grandeur parce qu'ici le symbole est plus parfait et interprète un fait quotidien dont il donne à jamais la signification. / Le divorce avec la foule, pour votre art, ne tient-il pas à ceci, que la beauté sentimentale se communique plus aisément de l'homme de l'homme divin jusqu'à l'homme encore presque animal.¹²¹⁸

On voit ainsi l'évolution de la pensée de « Conflit » et de « Cas de conscience » à la « Confrontation ». Dans « Conflit », le sujet principal est un « Conflit » réel, montré même spatialement par une contestation territoriale, et souligné ensuite par un état psychique (insomnie/ivrognerie). Dans « Cas de conscience », ce qui est souligné est la lucidité du « Poète », devant une crédulité et une soumission quasi-naturelle des « ouvriers ». Le « Poète » va au-delà du simple « principe » « social », et réfléchit directement sur le sort humain. Ce que le poète réalise dans « Cas de conscience », c'est que le sujet « Mr » doit être « présent[é] par l'extérieur », dans une « loi » sociale et économique.

Péremptoire ou certain et immédiat, je trouve cela — aidant à se détacher du promeneur une méfiance naïve : éclairé aussi relativement à mon cas, vu que, les inspirés, nous courons trop vite à quelques dons, que le temps dure de maîtriser, primitivement pour connaître le principe, social, d'une vocation. Tout à coup on surprend, remise à la maturité, cette compréhension du Mr qu'il faut présenter par l'extérieur.¹²¹⁹

Le « Conflit » est toutefois remplacé par la « Confrontation » : le cri « Fumier ! » ainsi que tout le dialogue interne entre l'« ouvrier » et le « Poète » est remplacé par un simple regard mutuel (« Même œillade du même homme chétif ou musculeux »¹²²⁰). Une équité plus soulignée est installée, et au lieu de souligner le conflit, le texte entier s'oriente vers une explication des différentes visions du travail entre le « Poète » et l'« ouvrier ». La différence de visions n'est pas seulement une dissension de points de vue personnels, mais une nuance

¹²¹⁸MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 11, Supplément, errata et addenda aux tomes I à X (1862-1898), index général*, Paris, France, Gallimard, 1985., p. 325.

¹²¹⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 332.

¹²²⁰*Ibid.*, p. 261.

dans la fabrication du système de paiement : le salariat qui vise à un paiement sécurisé et immédiat, pendant que le paiement du « Poète » s'oriente vers un résultat et un impact sur l'évolution humaine, produit par l'« Idée » révolutionnaire qu'il apporte à l'ordre actuel.

Autrement dit, au lieu de penser directement à la différence des deux sujets, représentés sous les deux métiers, Mallarmé met les sujets dans leurs systèmes de représentation respectifs. Et les sujets, tout en ayant une nature semblable au départ, se superposent aux rôles de leurs systèmes qui les définissent, et développent des comportements totalement distincts. Les lois du système définissent non seulement leur travail, mais aussi ce qu'ils sont réellement, et donnent des sens divergents à leurs vies respectives. Le rapport étroit parmi « foi », « loi », et « soi » demande à avoir une vue globale sur le système même et à voir vers où le système mène.

Ainsi, tout comme la modification syntaxique change le sens du mot, le « Poète » n'hésite pas à modifier les lois économiques ou sociales pour créer un nouveau sens à la vie même. Le changement radical de l'« état brut ou immédiat » vers l'état « essentiel », est aussi et surtout le rapport actif aux lois de représentation. De la Révolution française à l'impressionnisme, on ne subit plus tout simplement des lois imposées, mais on les crée, les modifie, les fait évoluer par rapport à la nouvelle manière de concevoir le monde.

L'« authenticité » mallarméenne ne consiste pas en une négation de la cité ou de l'organisation sociale au nom de la nature, mais à sortir du système pour avoir une vision plus neutre, plus fidèle à la volonté de l'être, avant de réviser ses lois internes, repensées avec une dimension plus humaine. Le recul permet de mieux voir vers quelle « Fiction » le système tend. Dans un monde où le symbole se démocratise, Mallarmé encourage ses contemporains à devenir *les créateurs ou innovateurs même des lois des symboles* – au lieu d'être les simples utilisateurs des symboles. Telle est la vraie valeur du « double état de la parole » : au lieu de devenir apathique devant une inondation de symboles conventionnels auxquels on s'habitue, le « double état de la parole » mène à une réflexion profonde sur *les rapports entre l'être et les symboles*. Par la manière dont les symboles sont utilisés, les symboles exercent en retour des effets directs sur leurs utilisateurs, qui les redéfinissent et qui dessinent leur vie du quotidien.

L'impact de la « démocratie » invite d'une part tous les individus, par leur choix dans l'usage des symboles, à favoriser l'installation d'un système de symboles précis parfois à leur insu, comme la monnaie-billet ou le salariat. D'autre part, il permet également à ceux qui sont lucides et clairvoyants dans la « foule » de proposer des modifications raisonnables, tout en ayant du recul par rapport au système même, et créer à partir de la modification, une nouvelle

vocation au système. De cette manière, Mallarmé offre une certaine autonomie de décision et d'action par les usages du symbole. Cette réflexion à travers les symboles permet de reprendre en main les rapports entre l'être et le monde. Les symboles ne sont plus un emprisonnement et deviennent plus humains. L'usager des symboles est également un acteur actif, qui redonne un sens à sa vie, selon ses propres valeurs.

2) Proposition du « Fonds Littéraire » : la « Loi » comme le terrain de la récréation de « foi » et de « soi »

Dans une société où les lois des symboles se renouvellent sans cesse dans différents domaines, la question que Mallarmé pose consiste à savoir si l'on peut trouver une référence à suivre qui est elle-même primordiale et incontestable, et qui représente l'objet premier que les systèmes de représentation tentent d'imiter. Si l'or devient le repère, ce qu'on aura est une sombre « aristocratie pécuniaire » ; et sur le plan politique, on aura une « honteuse ploutocratie » (si l'on se permet d'emprunter les termes de Henry Bérenger)¹²²¹. Sur le règne de Dieu-or, on voit également une évolution claire de Mallarmé, qui revendique encore en 1863 une sortie totale du système économique pour des métiers fortement liées au bien public comme les « médecins » ou bien entendu, les poètes. Plus tard, il veut recréer un nouveau système de représentation entre l'or et les « Lettres » et demande l'installation du « fonds littéraire », qui constitue un système de distribution monétaire en fonction de la valeur réelle que le travail apporte au public.

Hélas ! pourquoi les médecins se font-ils payer, et ne sont-ils pas des fonctionnaires publics à qui il serait défendu d'accepter le moindre salaire. Du reste, dans une nation bien ordonnée, est-ce qu'il n'en devrait pas être ainsi des marchands à qui le gouvernement donnerait tant par an pour laisser piller leur boutique toute l'année sans exiger un sou ?¹²²²

L'âge industriel et démocratique ouvre une nouvelle époque de conscience. La pauvreté des poètes du XIX^e siècle n'est pas simplement un effet du choc capitaliste. Elle est un choix personnel. Les positions que les hommes de lettres prennent à l'époque, sont soit une adhésion

¹²²¹Bérenger, *L'Aristocratie intellectuelle.*, t. II, p. 70.

¹²²²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 649-650.

aux valeurs économiques, qui se manifeste par une remontée de la littérature commerciale prompte à plaire à tous, soit un refus total du système capitaliste, parti pris des décadents par exemple. Comme l'écrit Mallarmé dans la *Lettre-préface à « Paul Verlaine, correspondance et documents inédits »*, Verlaine est l'exemple par excellence qui accepte de vivre hors du système économique, afin de mettre en place ses propres valeurs.

Il a jugé que se gagne, à grands soins, de quoi mourir de faim officiellement : résultat, pour demeurer littéraire et durer le temps vrai, obtenu par de l'industrie. Cette vertu reste, entre les authentiques reliques, ainsi que le Vers, digne de la survivance.¹²²³

Dans un contexte où la valeur des œuvres-arts ne peut pas être mesurée par des chiffres, Mallarmé sort à la fois du camp de la littérature commerciale (une adhésion à un système économique) et celui des décadents avec un rejet total de la valeur pécuniaire, et propose une nouvelle voie. Il assouplit la loi absolue du capitalisme et la rend une loi maniable dans un domaine précis. Comme le propose le poète dans un de ses thèmes à ses élèves : « Un mauvais ouvrier se querelle avec ses outils »¹²²⁴, ce que Mallarmé veut proposer, c'est adapter les outils, la monnaie en l'occurrence, au génie.

Mais avant d'entrer en détail dans le projet du « Fonds littéraire », prenons un peu de temps sur la situation économique réelle du poète, et les influences potentielles qu'il peut recevoir. Les soucis financiers de Mallarmé sont une des préoccupations principales de ses correspondances. Tout comme le résume ironiquement le poète lui-même, « Art » et « dèche » composent les deux caractères principaux de sa vie : « Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie — Art, dèche..... »¹²²⁵ Quelques citations de ses plaintes suffiront pour illustrer comment les embarras d'argent le tracassent :

Un motif futile, d'abord, est qu'il y a si peu d'argent à la maison que je n'oserais pas toucher à la petite sacoche qu'il va falloir fragmenter tout le mois en à comptes pour ceux de nos fournisseurs qui sont de braves gens et le méritent.¹²²⁶

De surcroît, vers le tournant de 1870, où de nombreux changements idéologiques ont lieu, la précarité économique du poète s'aggrave et les dettes empêchent les jeunes mariés de vivre correctement :

¹²²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 681.

¹²²⁴Mondor, *Vie de Mallarmé.*, p. 512.

¹²²⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 662.

¹²²⁶*Ibid.*, p. 688.

J'ai écrit à ma grand-mère, pour la sonder. Si tu peux la voir [...], dis-lui, comme moi, que nous vivrons, en le voulant, avec notre traitement écorné, mais à l'unique condition de n'avoir aucun reliquat de dettes, qui n'étaient qu'un arriéré alors qu'elles s'accordaient avec nos émoluments. Peins surtout notre perplexité devant la nécessité d'un emprunt.¹²²⁷

D'ailleurs, le poète-ouvrier n'est pas juste une métaphore imaginaire que le poète choisit accidentellement dans ses écrits, il prend une vraie alternance dans la vie du poète, du fait de sa vie de salariat au lycée. Même si le professorat ne nécessite pas un travail aussi répétitif et machinal que celui du terrassier ou du puisatier, il est une vraie souffrance : « Car, monétairement, je suis à peu près dans les mêmes conditions, et quant au temps que je dois au lycée, mes journées sont déplorablement morcelées, même le jeudi et le dimanche. »¹²²⁸

Comme ce qu'il déteste dans l'état « brut ou immédiat », l'enseignement, qui consiste en une répétition et une transmission de connaissance et d'informations n'attire pas l'intérêt du poète : « je n'ai aucune ambition d'avancement dans une carrière qui n'en est pas une pour moi. »¹²²⁹ Sans aucune passion ni dévouement dans cette corvée du professorat, le poète montre son ennui de manière extravagante, de telle manière qu'il n'hésite pas à profiter du temps payé pour un autre « gagne-pain ». Le constat de son étudiant est flagrant : « Le père Mallarmé, on ne fiche rien dans sa classe ; pas étonnant : il écrit tout le temps pour des journaux de mode. »¹²³⁰ Quitter le lycée devient une telle obsession, que Mallarmé est prêt à accumuler tous les petits boulots à côté.

Maintenant tant de choses ont été interrompues par un petit cours d'anglais que je fais tantôt à de jeunes personnes, tantôt à des jeunes gens, dans une salle de la ville ou à la maison. Cela me donne plus de cent cinquante francs, en pièces de cent sous, chaque moi. Si cela pouvait continuer, avec quatre cent francs du bureau de tabac que possède Marie à Arles, rente annuelle, nous serions à l'abri du besoin : sinon, j'ignore ce que nous ferons, mais je ne rentrerai pas au lycée. Écrasement pour écrasement, j'aime mieux succomber sous ma pensée ;¹²³¹

L'évolution de son attitude vis-à-vis de l'argent est également remarquable. On voyait le jeune Mallarmé qui revendique fermement la dissociation absolue du travail intellectuel du « gagne-pain » : « Mais que c'est triste de n'être pas homme de lettres exclusivement ! »¹²³²

¹²²⁷*Ibid.*, p. 737.

¹²²⁸*Ibid.*, p. 712.

¹²²⁹*Ibid.*, p. 690.

¹²³⁰FONTAINAS André, « Mallarmé professeur d'anglais », *La Phalange*, mars 1908, p. 16, cité par Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé.*, p. 17.

¹²³¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 752.

¹²³²*Ibid.*, p. 666.

ou encore « Mon Dieu, que de tourments pour gagner sa vie ! Et encore si on la gagnait ! Quels métiers notre société inflige à ses Poètes ! »¹²³³ Le point de vue est confirmé par ses lectures, dont *L'Union des trois aristocraties* de Hugues Rebell, dans lequel on peut retrouver sans doute une nostalgie de la situation des littéraires anciens, dont l'autonomie financière est assurée par le mécénat de la noblesse.

Ah ! Que la prostituée ait à gagner son pain, je le veux, puisque, sans cela, tant d'hommes ne jouiraient pas de sa beauté ; que le marchand, l'ouvrier, le laboureur aient, pour vivre, besoin de leur travail, je le veux aussi, puisqu'autrement l'activité de ces hommes serait perdue, mais n'est-il pas odieux que le suprême travailleur doive se préoccuper du lendemain ? Lui dont l'œuvre ne s'enfante que dans le repos et la sécurité, lui qui ne la réalise qu'à condition de s'absorber en elle, peut-il lui dérober une minute, ne pas employer toute sa force à son achèvement ?

Rejetés par le gouvernement, méprisés également par la bourgeoisie et par la populace, les intellectuels n'ont à attendre le salut que de l'aristocratie. Aussi bien l'aristocratie ne peut subsister sans eux.¹²³⁴

Toutefois, les maximes de jeunesse se heurtent à une réalité si dure qu'il est forcé de céder à la rédaction de revues (*La Dernière Mode* de septembre à décembre de 1874), et à la traduction de Poe et Whistler. Bien que les compromis soient faits, le principe de « vivre de [s]ma plume », d'être un poète indépendant, est tenu tout au long de sa vie, et reste comme un des principes fondamentaux du poète. Les travaux accessoires, qu'ils soient d'enseigner, de traduire ou de rédiger des revues, sont toujours liés au langage même, et de nombreuses réflexions poétiques et esthétiques se dévoilent, comme on l'avait déjà montré, à travers les thèmes anglais donnés aux élèves, ou à travers sa participation à l'exposition internationale, ou encore à travers les pièces à traduire soigneusement choisies dont les pensées font écho à ses propres écrits.

Quant à vivre de ma plume, voici ma songerie. Un article par semaine (pardon, mon ami), réduisant à cent et des lignes les images et le texte de l'*Illustrated London News* ; [...] voici mon joli travail des après-midi, et qui semble m'être destiné, [...] une traduction, à un volume chaque année, des beaux poètes anglais illustres, du XIX^e siècle. Je commence par le dernier, mais qui nous manque à nous tous, Poë, hélas ! Fragmentaire, que je quitte même en ce moment pour t'écrire ceci. Il doit y avoir là un second billet de mille francs.¹²³⁵

¹²³³*Ibid.*, p. 708.

¹²³⁴Rebell, *L'Union des trois aristocraties.*, p. 35.

¹²³⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 759.

Ce qu'il précise dans l'autobiographie rendue à Verlaine, n'est pas un embellissement pour ses « gagne-pain », mais une vision réelle que le poète tente de tenir, à savoir toute idéologie idéaliste se dégrade de « plusieurs crans » une fois qu'elle doit se combiner avec la vie matérielle. Cette vision se superpose avec la vision du double état de la parole. Des concessions deviennent malheureusement inévitables. L'« Idée » pure et idéalisée ne peut exister qu'abstraitement, mais elle doit s'appliquer à la vie et être acceptée par la « foule » : « une fois tout fini littérairement (ce qui n'est pas près d'arriver), il faudra presque tout commencer, matériellement. »¹²³⁶

Il n'y avait pas, vous le savez, pour un poète à vivre de son art même en l'abaissant de plusieurs crans, quand je suis entré dans la vie ; et je ne l'ai jamais regretté. Ayant appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe, je suis parti à vingt ans en Angleterre, afin de fuir, principalement ; mais aussi pour parler la langue, et l'enseigner dans un coin, tranquille et sans autre gagne-pain obligé : je m'étais marié et cela pressait.¹²³⁷

Ce que Mallarmé accepte davantage, avec la proposition du « double état de la parole », c'est d'accepter cette nature de dégradation commune, tout en continuant l'avancement de l'« Art ». Que l'« Art » soit abaissé, vulgarisé, estropié, il est quand même le seul rachat possible par rapport à toute la décadence : « Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art. »

Ah ! Le signe par excellence ; mais si l'on croit l'avoir compris, c'est qu'on est ce mage appelé Dieu, dont l'honneur est de n'être pas soi, mais jusqu'au dernier qu'il s'agit de résorber, au pur Simple pour se redevenir : d'où ce n'est pas même à la foule d'un jour tout entière, qu'il faut avoir livré le sens de cette lettre absconse (qu'on a tiré elle, après tout, de ce qu'elle meurt et ignore) mais à l'humanité. Tout est vain en dehors de ce rachat par l'Art, et l'on reste un filou. L'Art implique cela et un théâtre éternel, où passeront des générations.¹²³⁸

La magie incroyable que l'homme peut sentir est incarnée partiellement dans un symbole qui est en dehors de soi. Et à travers ce symbole, il vit, rêve, et évolue. C'est ainsi que ce « mage » est « appelé Dieu », car non seulement ce déplacement est inné et inexplicable, mais à travers lui, c'est l'idole que l'homme se construit, et qui règne pendant des siècles sur la société occidentale. Par le symbole, il ne s'agit pas seulement de « devenir », mais de « se redevenir » : on tente de trouver dans le symbole le nouveau soi, avec ses désirs profonds et refoulés. Le plus grand défaut des symboles est ce déplacement, aliénation, voire élimination

¹²³⁶*Ibid.*, p. 775.

¹²³⁷*Ibid.*, p. 787.

¹²³⁸*Ibid.*, p. 785-786.

de l'homme, par l'usage abstrait des symboles. L'« authenticité » mallarméenne consiste à retrouver dans les symboles l'être. Si l'écart est inévitable, comme tout homme dans un monde capitaliste ne peut se débarrasser du joug de l'argent, le retour sans relâche vers l'« état essentiel », où l'on revisite inlassablement le rapport entre les symboles et l'être constitue un contrôle permanent, qui évite toute sorte d'altération par la réduction des symboles.

Parmi tous les symboles existants, la prédilection de Mallarmé pour l'« Art » est évidente. L'« Art », qui renouvelle constamment les sens des symboles, permet seul, après toute dégradation et dénaturation, de racheter sans cesse le « soi », et de le redéfinir. Ce que l'« Art » apporte est une expérience à travers les inventions artificielles, pour aller exploiter « l'inconsciente nature » au-delà de celle-ci. Le rachat de l'« Art » est la seule manière d'évoluer, de dépasser la nature qui tire la « foule » vers le bas et d'atteindre à un nouvel idéal possible : « Et puis pourquoi prendre pour éternel modèle de l'Art l'inconsciente nature, et dire “ soyons sales ! ” parce que l'océan écume ? Est-ce assez absurde, la nature a souvent des ardèches, l'Art n'a que des Parthénons. »¹²³⁹

L'« Art » reste le culte que Mallarmé conserve toute sa vie, malgré les concessions indispensables qu'il doit faire à la vie matérielle. Cependant, la réflexion poétique n'est pas incompatible avec la vie terrestre : l'« Art » et la vie « terrestre » sont sans cesse en échange, et s'inspirent mutuellement.

Accepter une vie matérielle et commune, est tout d'abord une acceptation de « soi », c'est admettre le « droit à rien accomplir d'exceptionnel » et se rappeler les « agissements vulgaires » qui suivent de près chaque invention ingénieuse de l'« Idée ». Mais l'« Art » doit être là, pour continuer ses « exploits », à l'écart des lois existantes des systèmes de représentation. La lucidité apportée par l'« Art » est primordiale :

Le droit à rien accomplir d'exceptionnel ou manquant aux agissements vulgaires, se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait de sa mort comme un tel. Exploits, il les commet dans le rêve, pour ne gêner personne ; mais, encore, le programme en reste-t-il affiché à ceux qui n'ont cure.¹²⁴⁰

En s'écartant des parnassiens, Mallarmé veut éviter le clivage abyssal et irrémédiable entre une vie intellectuelle et une vie matérielle et terrestre. Il veut sortir la « Poésie » de la malédiction de la pauvreté, qui reste jusqu'à aujourd'hui un dilemme impossible à résoudre. Le poète voit dans le système économique et politique une « Fiction » semblable à la

¹²³⁹*Ibid.*, p. 656.

¹²⁴⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 215.

« Fiction » esthétique : « Cette obsession d'économie a un cachet fantastique »¹²⁴¹. Tous ces systèmes de représentation sont issus de l'être, et ne sont donc ni antagonistes ni inconciliables.

Le projet « Fonds littéraires » est né dans cette perspective. Il s'agit en effet d'un projet audacieux, qui demande une nouvelle gouvernance économique neutre et indépendante dans le domaine littéraire. L'idée est très simple, à savoir, redistribuer aux écrivains contemporains les droits d'auteur des artistes morts il y a plus de cinquante ans, dont sont exemptés les éditeurs. L'objectif est d'aider les jeunes écrivains économiquement et les encourager dans la création artistique. Mallarmé veut créer un vrai « héritage littéraire », qui *suit la loi de la succession de la richesse spirituelle*.

Passer de cette rêverie tout à coup au fait, exige quelques mots, décisifs, comme les présente un journal : car cela importe, en vue du succès, que la motion vienne de la Presse pour saisir le Parlement. Il s'agit d'une retouche, faite afin d'en éclairer le sens, à la loi qui régit momentanément notre Domaine public.

Tout le monde sait et je rappelle sans détails, qu'un dispositif, unique en la législation, limite à cinquante ans, après la mort des écrivains, le revenu attribué à leurs ouvrages.

Je ne repousse pas cette coutume, elle crée, contre — j'aimerais que ce fût pour — la Littérature, une exception qui convient. Le génie, du reste, se sert de la langue, et des idées en cours, avant d'y mettre le sceau.

La loi s'arrête, plutôt, à moitié de son dessein, qui lui reste caché.

Si elle suspend l'hérédité, dans la circonstance, ou la retire aux descendants ordinaires, est-ce pour la supprimer ? J'établis que cela ne se produit pas. L'éditeur qui donne, aujourd'hui, les œuvres de Racine, se trouve un peu l'héritier du poète quand il bénéficie de la faveur acquise à de nobles vers. La preuve — qu'avec une ingéniosité pareille déployée dans la fabrication du livre, l'affaire tombe à un rapport moindre, si la réimpression est celle de Pradon. J'ai espoir que quelqu'un ne va se récrier : « Avoir choisi entre les chantres des deux *Phèdre* précisément, voilà motif à gain, le flair ! »

Il résulte que le commerçant hérite, ou touche, en plus de son mérite personnel, sur la valeur intrinsèque et publique de l'écrit : car c'est, autant que la sublimité, l'admiration accumulée par les lecteurs qui gonfle un grand nom.

Ainsi la loi ne supprime pas l'hérédité, par la raison qu'elle ne peut, l'héritage déviant aux mains d'un tiers, ou de plusieurs exempts de titres ; mais elle se propose de l'interrompre.

— Pour opérer un transfert.

Au profit de qui, certainement, cela aura lieu, sans intrusion. Vous entrevoyez ici les légataires idéals, substitués à la filiation directe ou par le sang. Il y a, au surplus, dans le

¹²⁴¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 646.

cas littéraire, la particularité que l'auteur illustre n'a pas joui toujours, en son vivant, ni les siens, de rémunération. L'avantage, s'il lui fut soustrait, va, cette fois, à ceux qui continuent, fils lointains, sa pensée.

Pas d'autre explication à cette saute dans la transmission d'une propriété valable au même égard que toutes.

Je m'incline devant l'intention que je reconnais juste.

Qui scruta le mirage de l'Immortalité sait bien qu'elle consiste, outre le salut indifférent de la foule future, dans le culte, renouvelé par quelques jeunes gens, au début de la vie. Cette élite qui rompt, par zèle, avec les carrières convenues, encourt souvent la peine et l'hésitation : de qui, mieux ou plus fièrement, accepter l'aide, que d'aïeux par l'intelligence, dont elle tient sa vocation ?

**

L'État ne doit se désintéresser, entièrement, d'une source, très pure, d'honneur national, et il n'est pas à même d'y employer les deniers publics. Voilà, indiqué un joint.

Les moyens de perception et de distribution à la fois de ce patrimoine, caduc, bientôt appelé le « Fonds littéraire », quels seront-ils ? Rien ne presse de les détailler. Avant tout, convenait de poser le principe ; mais je sais que, dans maint cas, l'évidence se fait aussi de la certitude d'un fonctionnement possible. Du vague, concernant l'application, gênerait. Le mécanisme existe, je montrerai comment, pour satisfaire jusqu'à la curiosité.

La taxe, légère, prélevée sur les rééditions même scolaires, suppose la comptabilité d'un bureau spécial annexé, s'il faut, au Dépôt des Livres que possède le ministère de l'Intérieur. N'en préférez-vous pas, décorativement ou pour une signification plus belle, la place dans le palais même du Livre, à la Bibliothèque Nationale ?

Le rendement doit atteindre les débutants, par le soin de littérateurs, leurs aînés, représentation impartiale du passé. Soit en forme de prix décernés pour des travaux notoires, ou de facilités à la publication d'ouvrages manuscrits. L'usage n'est pas si étranger à l'Académie, dans le premier cas, du moins, que cette assemblée ne semble désignée pour l'étendre au second. Le haut rouage est là ; ou peut se remplacer par un comité, au recrutement simple.

Le seul mauvais vouloir opposable, par qui — quelques lésés ? fera défaut, parce que vraiment ils ne sont pas. Je doute ici présumer de la délicatesse reconnue à la majorité des éditeurs, en affirmant que nul d'entre eux ne s'élèvera contre un impôt, au reste, minime ; dirai-je qu'ils remercieront ? Peut-être, attendu que le privilège toléré par une législation incomplète tourne à l'abus. L'occasion est offerte d'acheter, à prix modique, une situation tout à fait digne d'éloges. Je demande au journal qui prête appui à ce projet en l'énonçant, d'aller plus loin même et, par ses *interviews*, de solliciter l'avis intéressant d'une corporation à laquelle lui et moi voulons du bien.

Comme argument péremptoire, quelque chose prévaudrait — si ce n'était, dans un article presque d'affaires, l'introduction déplacée d'une image. Voyez-y plutôt une assimilation d'ordre administratif. Le Domaine public, dont il a été parlé, représente, en l'espèce, parfaitement, la place publique ou quelque édifice. Le lieu relève de la masse des citoyens, il n'est de fait, à aucun. On ne trafique là, pour son propre compte, sans s'exécuter. Le spéculateur, qui convoque le peuple à témoigner de son industrie sur le terrain commun, cesse d'être un de tous et acquitte un droit.¹²⁴²

Le « Fonds Littéraire » est le système qui illustre une transcription parfaite de l'« Idée » à sa mise en place. Il revendique que ce soit la littérature qui donne sens à l'or et non l'inverse. En contrepartie, l'or donne également un appui concret à la littérature pour la soutenir. La littérature, en redonnant un sens à l'or, accomplit également le rachat, la rédemption de l'industrialisation et la vulgarisation qui suit dans la diffusion des « Lettres ». Ce qui garantit la valeur de l'or n'est plus ici un État ou une force suprême, mais une « Idée » qu'on accrédite (« Il exalte des fervents jusqu'à la certitude »¹²⁴³), jugée « authentique » et inédite, et à laquelle on accorde volontairement une valeur à la fois spirituelle et pécuniaire.

Les anciens auteurs deviennent l'inspiration et le mécénat pour les jeunes auteurs. La « propriété des ouvrages de l'esprit », qui porte la « filiation naturelle à la lignée par l'esprit », est ainsi à la fois en accord avec « l'héritage vulgaire » qui est la distribution monétaire, et la politique qui gère le « domaine public »¹²⁴⁴. Le règne est ainsi qualifié comme « authentique » : « La Cour, je dirais — mais qui ne voltige, maintenant, autour de l'individu royal le fût-il, authentiquement, par dons spirituels »¹²⁴⁵ ou ailleurs « une souveraineté récente quasi mystique — pesait peu dans une frêle main, creuset de vérités dont l'effusion devait illuminer »¹²⁴⁶.

Le « Fonds Littéraire » tente de creuser et d'exploiter le « fonds humains sis aux gradins »¹²⁴⁷, et ce processus d'exploitation est lui-même enrichissant. Les écrits promus par le « Fonds Littéraire » composeront le « Livre » qui est le guide mental, synthétisant toute évolution réelle de la pensée humaine. Si les écrits des jeunes poètes doivent être sélectionnés, c'est bien parce que parmi toutes ces rêveries, la plupart reste chimérique et échoue dans la lutte contre le « Hasard » : « le chef-d'œuvre est funeste, il joue, après invitations, sombrement à s'esclaffer pour que du ridicule fulmine au perlage des capotes chimériques en

¹²⁴²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 60-62.

¹²⁴³*Ibid.*, p. 158.

¹²⁴⁴*Ibid.*, p. 59.

¹²⁴⁵*Ibid.*, p. 267.

¹²⁴⁶*Ibid.*, p. 687.

¹²⁴⁷*Ibid.*, p. 326.

train d'assentiment. »¹²⁴⁸ Le travail d'élection consiste à la fois à garder la « foule » d'une « Idée » vulgaire et à éliminer des rêveries non fructueuses. Ainsi, le « Fonds Littéraire » traduit exactement la naissance de toute nouvelle « Idée » « authentique », qui révèle en continu les « fonds humains ».

L'élus choisi est muni à la fois d'« originalité » et de « certitude », car il faut d'abord sortir du « commun ». En traversant « l'inquiète variété » de possibilités, on doit en choisir une qui convainc plus que les autres et qui deviendra la voix inouïe de son pays, et s'infiltrera ensuite dans l'esprit de son peuple. Une voix personnelle et unique devient alors la « Musique » universelle, ancrée dans le souvenir de la « foule ». Le « Fonds Littéraire » crée un effet cyclique et amplificateur entre les premiers élus et les prochains bénéficiaires du fonds. La « promesse » prudente des premiers élus illustre « la grandeur éventuelle de l'Homme ». En passant d'un « doute » à une « réalisation »¹²⁴⁹, l'élus découvre ainsi « une vérité évidente, dont le hasard fit que personne ne s'occupât encore ». Son « énoncé en public » peut produire un « pareil effet ». Dans la « foule », récepteur de l'« énoncé », apparaîtront les « élus » de la prochaine génération, qui proposent d'autres découvertes, inspirée de l'« énoncé en public » des premiers élus¹²⁵⁰.

Tout ce que la culture littéraire portée à l'état supérieur, ou d'art, avec originalité, goût, certitude, en même temps qu'un primordial don poétique délicieux, peut, en s'amalgamant très belle ment, produire chez un élu, Tennyson le posséda, du coup et sans jamais s'en départir à travers l'inquiète variété : cela n'est pas commun ; ou qu'exige-t-on d'autre, sauf des insolites dieux, au raccourci péremptoire, s'abattant, quelques-uns, dans les âges ? Avoir doté la voix d'intonations point ouïes jusqu'à soi (faute de Tennyson, une musique qui lui est propre manquerait à l'Anglais, certes, comme je le chante) et fait rendre à l'instrument national tels accords neufs mais reconnus innés, constitue le poète, dans l'extension de sa tâche ou de son prestige.¹²⁵¹

Un véritable « héritage littéraire » est essentiel pour Mallarmé non juste sur le plan idéologique, mais aussi dans la vie personnelle : c'est ainsi qu'il demande à sa fille de brûler « le monceau demi-séculaire de mes notes », car « il n'y a pas là d'héritage littéraire »¹²⁵². Autrement dit, la loi de la création de « Idée » doit porter le guide à la vie concrète, qu'elle

¹²⁴⁸*Ibid.*, p. 267-268.

¹²⁴⁹*Ibid.*, p. 30.

¹²⁵⁰*Ibid.*, p. 57-58.

¹²⁵¹*Ibid.*, p. 141.

¹²⁵²*Ibid.*, p. 821.

soit dans un projet comme le « Fonds Littéraire » ou bien dans la vie personnelle du poète dans le choix de ses écrits, sinon les écrits n'ont aucune valeur et doivent s'anéantir en cendres.

Comme le confirme Jacques Scherer dans la fréquence de l'usage¹²⁵³, la métaphore l'*or* – le trésor spirituel est clairement une des métaphores les plus utilisées dans les écrits mallarméens¹²⁵⁴. Au-delà de la tradition littéraire, plusieurs raisons attirent le poète pour faire de l'« or » son symbole préféré. Tout d'abord l'« or » est dans la cohérence des « ordres »¹²⁵⁵ internes de ces deux symboles, la monnaie et l'esthétique. Tous les deux sont munis d'un « rapport »¹²⁵⁶ maniable entre les symboles. Et Mallarmé n'hésite pas à illustrer ces « rapports » dans les « accords »¹²⁵⁷ des rimes. Autrement dit, *la superposition de l'« or » réel et de l'« or » spirituel est telle que l'« or » se glisse partout dans les écrits de Mallarmé.*

Dans le « Fonds littéraire », l'or et les mots deviennent tous les deux des richesses, des symboles régies par la même loi, qui profite d'un investissement du passé pour financer un avenir plus prospère. La métaphore de l'alchimie que le poète emploie dans « Magie » devient ici une réalité, car le « crédit » investit à la fois les « Lettres » et le « Fonds Littéraire » même¹²⁵⁸. Les « vérités » que le poète tente de livrer à travers l'héritage littéraire et l'héritage pécuniaire sont toutes les deux basées sur une projection de l'avenir. La vision du « Fonds Littéraire » réalise une opération financière, qui se distingue de la transaction industrielle régulière du présent, et vise à une création du « futur crédit »¹²⁵⁹. Cette vision du futur fait revivre à plusieurs reprises la mythologie traditionnelle d'« Orphée »¹²⁶⁰, poète prophète, qui exerce un « sortilège »¹²⁶¹ par des « oracles »¹²⁶² dans les écrits de Mallarmé. Les mythes littéraires remplacent la garantie de sûreté prétendue des « auto/rités »¹²⁶³ classiques comme

¹²⁵³Scherer, *Grammaire de Mallarmé.*, p. 94, « Les utiles relevées statistiques de M. Guiraud ont établi dans l'ensemble des Poésies de Mallarmé, un certain nombre de mots sont plus fréquents que dans le français ordinaire. En tête de sa liste viennent les mots *azur*, *baiser* et *or*. »

¹²⁵⁴Les rimes en « or » sont nombreuses dans la poésie de Mallarmé, et la métaphore l'*or*-trésor spirituel se multiplie, renforcée par le jeu « sonore ». C'est le cas de « Sa fossé est creusée !... À Dieu », par exemple : « Il sera dit, Seigneur, qu'avec les épis d'or / Elle aura vu tomber son front, où l'auréole, / Qui d'ans en ans pâlit, étincelait encor ! / Qu'avant le soir ta main a fermé sa corolle ! » Voir Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 198, ou bien encore, p. 37, « Mais proche la croisée au nord vacante, un or / Agonise selon peut-être le décor / Des licornes ruant du feu contre une nixe, / Elle, défunte nue en le miroir, encor / Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor. », ou bien encore, p.9, « 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. »

¹²⁵⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 312.

¹²⁵⁶Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 586.

¹²⁵⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 23.

¹²⁵⁸*Ibid.*, p. 251.

¹²⁵⁹*Ibid.*

¹²⁶⁰*Ibid.*, p. 284.

¹²⁶¹*Ibid.*, p. 144.

¹²⁶²*Ibid.*, p. 319.

¹²⁶³*Ibid.*, p. 924.

l'État ou l'Église. En plus, le mot « autorité » découpe la syllabe l'« o/r », en termes de « *sono/rité* »¹²⁶⁴

L'« héritage littéraire » et sa transmission sont retranscrits et concrétisés en or, dont la loi ne vise plus à une conquête des consommateurs, mais à une valorisation de l'« Idée ». *La loi matérialiste et la loi spirituelle se superposent*, dans l'« Idée » d'investir pour un avenir. L'or et les mots sont vus ici non comme deux systèmes antagonistes, mais des symboles dont les rapports avec le monde sont toujours à recréer, à adapter et à évoluer.

Quelque déférence, mieux, envers le laboratoire éteint du grand œuvre, consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique : c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur. Tout ce qui à même, pur, comme faute d'un sens, avant l'apparition, maintenant de la foule, doit être restitué au domaine social. La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie ! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris ! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte.¹²⁶⁵

Le « Fonds Littéraire » se réalise à part, dans un isolement nécessaire par rapport à un marché des lettres industrialisées, tout comme la « Finance » se sépare de l'« Industrie » et sort du tumulte de la vie commerciale, qui se déroule chaque seconde. Il simule le même processus de réflexion, où la véritable production de l'« Idée » a lieu dans une spéculation personnelle, et cela en s'éloignant de la « vie » d'ici-bas.

L'or est également dans « l'adorabilité de la lumière »¹²⁶⁶ dans le « décor » tout comme dans tout « *ornement* » : la brillance irrésistible du métal rappelle la lumière dorée de la divinité solaire. L'enrobage du métal sur les antiquités dans l'exposition internationale inspire déjà le jeune poète pour une renaissance parfaite. Lors de la rédaction des *Dieux antiques*, la découverte de la mythologie solaire et de son incarnation étymologique dans les noms divins renforce l'importance de la fascination lumineuse. C'est encore cette lumière qui rend les dessins impressionnistes flous mais humains, car l'estompement du contour est l'endroit même qui fait naître le mystère et la rêverie. Mallarmé qui fait de l'observation du quotidien une création symbolique même, n'hésite pas à montrer son admiration de la coupe avec « un

¹²⁶⁴*Ibid.*, p. 213.

¹²⁶⁵*Ibid.*, p. 251.

¹²⁶⁶*Ibid.*, p. 849.

monstre d'or ». Ce passage raconté par Henri Mondor dans *La Vie de Mallarmé* montre que l'or mallarméen est systématiquement associé à l'or spirituel, montré sous forme de l'idéal esthétique. La rencontre du monstre d'or inspire le poète pour sa pièce « Toast Funèbre ».

J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !

Cela rimait avec un sombre corridor. Pour répondre à sa confiance en mes facultés de devin, je lui donnai l'explication que voici : « C'est très clair ; il s'agit d'une coupe ancienne où un artiste, Benvenuto Cellini, si vous voulez, a gravé dans l'or massif un monstre d'or qui se tord avec une expression de souffrance » Stéphane, en m'écoutant, a bondi et s'est écrié : « Que c'est beau ! Que c'est émouvant ! » Et il m'a quitté rayonnant et reconnaissant en me disant : « J'ai monté ma propre estime et vous, mon cher, du même coup ! »¹²⁶⁷

Si l'or apparaît sous la forme monstrueuse, c'est que la chimère est une torture de l'être dans sa propre rêverie : « le monstre en faveur de qui peu à peu abdique l'individu jadis humain »¹²⁶⁸. À force de projeter l'être dans un moule de symboles comme l'or, les lois des symboles alternent l'être et ses rêveries et rend la représentation de plus en plus monstrueuse. Autrement dit, la « Fiction » qui dore la représentation, est inévitablement une aliénation. La deuxième ressemblance à travers l'or, consiste précisément en *cette potentielle fausseté dans le « Glorieux Mensonge »*¹²⁶⁹, car la lumière de l'or n'est pas réellement le soleil : elle est trompeuse. La spéculation de l'or, comme le montre le poète dans le poème en prose « Or », peut être des ajouts gratuits de zéros.

C'est pour cette raison que Mallarmé ne parle nullement, comme son prédécesseur Baudelaire ou comme son adepte André Gide, de la fausse monnaie, car pour Mallarmé, la monnaie est par définition fausse et fictive. Dans les *Mots Anglais*, les mots ont le même initial que « Gold (or) » sont principalement un « leurre »¹²⁷⁰ qui attire sans une raison précise. Il s'agit des symboles qui provoquent une passion ou une peur à travers une « Fiction » visible : « God (Dieu) », « to glow (briller) », « gore (sang versé) », ou encore « ghost (fantôme) », etc¹²⁷¹. L'or malléable est le symbole de la spéculation et peut évoluer dans les deux sens. Il peut rester « or », ou se transformer en « ordure » selon l'usage et la circonstance : « La page flagrante d'histoire, double, confond ; et comme tout encore bondit

¹²⁶⁷Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 347.

¹²⁶⁸Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 311.

¹²⁶⁹Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, p. 696.

¹²⁷⁰Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. II, p. 67, « Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence » et p. 171, p. 335.

¹²⁷¹*Ibid.*, p. 986.

hors de faits contés, vers la constatation absolue que le Dieu se retourne aujourd'hui en Démon et règne, or et ordure, tel. »¹²⁷²

L'or et le trésor spirituel se superposent également dans *un besoin naturel d'exhumation*, car ils se présentent d'abord dans leur état brut, sous la forme des « gisements, épars, ignorés et flottants »¹²⁷³. D'une part, il faut sonder, creuser, remanier toutes ces richesses refoulées et oubliées, pour ensuite « aviver un sceau » sur « tous les gisements », afin de réaliser « notre apothéose » : il ne s'agit plus d'une transformation en Dieu, mais d'un meilleur être qui creuse et découvre son potentiel¹²⁷⁴. L'or spirituel se dissimule ainsi dans cet état qui s'approche de la « mort », ou du moins comme un moment où on embrasse les « dormeuses »¹²⁷⁵, afin de tirer quelques idées « immortelles » qu'on « ignore » jusqu'à présent, en « remémoration »¹²⁷⁶. À part l'or comme « origine », la valeur de l'or est également majorée lorsqu'elle est « originale ». Comme la loi de rareté dans l'économie, qui donne une valeur plus forte à toutes les choses rares, le trésor spirituel est d'autant plus valorisant s'il n'est jusque-là jamais découvert par personne.

D'autre part, l'or spirituel tout comme les mines d'or, proviennent d'un « gisement »¹²⁷⁷. Après l'exhumation, l'or peut briller de manière contingente et fulgurante, car l'or se situe dans la vision de Mallarmé, toujours dans ce « corridor »¹²⁷⁸, plus vertical qu'horizontal, où l'on tente de le « forger »¹²⁷⁹ de sorte qu'il sort des « irritables ornières »¹²⁸⁰ et exerce un « essor »¹²⁸¹, mesurant de nouveau ce qui est « abordable »¹²⁸² pour l'être, et redéfinissant sa « portée »¹²⁸³. C'est la « rampe » qui illumine les acteurs sur le tréteau, et le rêve les porte en une hauteur au-dessus de la « foule » : « existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend »¹²⁸⁴. C'est ce moment que Mallarmé vit les illuminations, « quand une flèche se plante dans une porte, la porte vibre longtemps après : un trait d'or m'a frappé, et je tremble, éperdu »¹²⁸⁵. Mais par malheur, il ne pourrait pas le perpétuer : « et moi qui ai toutes les

¹²⁷² MALLARMÉ Stéphane, MONDOR Henri Éditeur scientifique Compilation et Richard, Jean-Pierre Compilation, *Correspondance. 1, 1862-1871*, Paris, France, Gallimard, 1959, p. 1., p. 227.

¹²⁷³ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 200.

¹²⁷⁴ *Ibid.*

¹²⁷⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 91.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹²⁷⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 26.

¹²⁷⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I., p. 489.

¹²⁷⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 711.

¹²⁸⁰ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 5.

¹²⁸¹ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 757.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 397.

¹²⁸³ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 432.

¹²⁸⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 167.

¹²⁸⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 643.

étoiles dans le cœur, je ne suis pas assez riche pour la retenir ! »¹²⁸⁶ C'est le feu d'artifice, qui tente de remonter vers le ciel, s'efforçant de toucher et de sourcer « des avalanches d'or du vieil azur »¹²⁸⁷, avant de retomber et de s'éteindre.

Ou, pour demander à la trivialité de nos réjouissances cette comparaison, une multitude sous le soir ne constitue pas le spectacle, par devant surgit la gerbe multiple et illuminante, en plein ciel, qui représente dans un considérable emblème, son or, sa richesse annuelle et la moisson de ses gains, et conduit à des hauteurs normales l'explosion des regards.¹²⁸⁸

Malgré toutes ces ressemblances entre l'or et le trésor spirituel, Mallarmé souligne que « le haut commerce de Lettres » se distingue radicalement des lois économiques du marché¹²⁸⁹. Dans l'« Étalage », Mallarmé va parler du « krach »¹²⁹⁰ de la littérature dans sa commercialisation réelle¹²⁹¹. Dans le commerce de la vente du livre, « la consommation s'impose au public » et devient « le motif de son usage »¹²⁹². L'encouragement de la consommation guide le public vers une démarche « incontinent[e] », pour consommer le maximum de la « moyenne bouffée de banalité »¹²⁹³. Mallarmé utilise ensuite des adjectifs équivoques « scripturale essentielle », qui suit directement la « banalité », (« moyenne bouffée de banalité, scripturale essentielle ») pour décrire l'obsession aurifère comme la nouvelle bible.¹²⁹⁴ On constate dans la vente des livres « un commerce, résumé d'intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre » : ce dernier « emploie l'imprimerie, pour la propagande d'opinions, le narré du fait divers et cela devient plausible, dans la Presse, limitée à la publicité, il semble, omettant un art. »¹²⁹⁵ Le résultat est flagrant : « La boutique accroît, aussi, l'hésitation à user, avec le même contentement que naguères, de privilèges, pourtant à

¹²⁸⁶*Ibid.*, p. 644.

¹²⁸⁷*Ibid.*, p. 121.

¹²⁸⁸POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

¹²⁸⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 218.

¹²⁹⁰*Ibid.*

¹²⁹¹Ce n'est pas la première fois que Mallarmé s'intéresse à la vente réelle des livres pour les éditeurs et la librairie. Dans la lettre à Mrs Sarah Helen Whitman écrite le 31 juillet 1877, Mallarmé va même parler de l'impact de l'instabilité politique, celle de la crise du 16 mai 1877, sur la vente des livres. Ce sont de très rares allusions de Mallarmé à la situation politique réelle. Mallarmé, Stéphane, *Correspondance. 2, 1871-1885*, Paris, France, Gallimard, 1965., p. 154, « sans la crise où les fautes politiques de notre gouvernement jettent pour quelque temps l'édition et la librairie française. » Le président de la République Mac Mahon, monarchiste, qui s'appuie sur les conservateurs, s'oppose à la Chambre qui est républicaine, menée par Gambetta. L'échec de Mahon, qui démissionne le 15 décembre 1877, reflète un triomphe de l'esprit républicain et démarre une période relativement stable de la Troisième République.

¹²⁹²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 220.

¹²⁹³*Ibid.*, p. 221.

¹²⁹⁴*Ibid.*, p. 220.

¹²⁹⁵*Ibid.*, p. 221.

eux, ou publier. », mais « Rien ensuite ; et comme cela ne tire pas à conséquence ! »¹²⁹⁶
Derrière la prospérité commerciale, aucune connaissance révolutionnaire n'est née.

Les écrits produits par ces démarches se ruent dans les « « quotidiens » achalandés »¹²⁹⁷.
Sans vouloir comprendre le profond besoin de la « foule », parfois l'écrit commercial ne présente que des clichés schismatiques au lecteur. Les nouveautés ne sont que des « semblables » de ce qui est existant.

Sous la motivation du profit, le livre « recourt à l'uniforme vie », et privilégie plus le pragmatisme que le « soin » « vis-à-vis ou près de soi », pendant que le « Livre » que Mallarmé préconise préfère une *question* de « soi », et se donne comme objectif d'atteindre un état de clairvoyance où « nous comprenons que c'est nous. »¹²⁹⁸ Ce que Mallarmé cherche est « le commerce de cieux où je m'identifiai », et cela dans le miroitement de ses propres rêveries métaphorisées dans les nuages qui teint « l'horizon pourpre, violet, rose et toujours or »¹²⁹⁹. Les lois économiques portent atteinte au contenu des livres, qui ne cherche plus de « vérité » sur l'être. La recherche de soi sera bénéfique à long terme, alors que les lois économiques ne voient qu'un profit immédiat.

Le « haut commerce des lettres »¹³⁰⁰ exige un désintéressement total de la part du « personnage » qui le gère. Ce « personnage », qui survit dans une époque de crises multiples, est pour Mallarmé le « Poète », qui seul ne « recherche [pas] de facilité ordinaire ». Pour Mallarmé, la notoriété du « Poète » est créée non forcément par la quantité de vente de ses livres, comme les écrivains commerciaux, mais par l'« essor extraordinaire » que porte son « œuvre exceptionnelle » et originale¹³⁰¹. Le « discrédit où se place la librairie » est lié au contenu de cette littérature qui recherche le nombre de volumes vendus. Et elle cède à la crédibilité du « miracle » que le « Poète » tente de façonner et d'élaborer à partir de ses rêves, car « À rêver, ce l'est, à croire »¹³⁰².

Le personnage, de qui l'on a souci (du moins on exige qu'il soit quelque part, loin et ne l'entendit-on pas immédiatement) se fait deviner : il ne recherche de facilité ordinaire ou à la portée, son nom tourbillonne ou s'élève par une force propre jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles.

¹²⁹⁶*Ibid.*, p. 222.

¹²⁹⁷*Ibid.*, p. 221.

¹²⁹⁸*Ibid.* Souligné par Mallarmé.

¹²⁹⁹*Ibid.*, p. 167.

¹³⁰⁰*Ibid.*, p. 220.

¹³⁰¹*Ibid.*, p. 223.

¹³⁰²*Ibid.*

Une époque sait, d'office, l'existence du Poète.¹³⁰³

La crédibilité de l'« auteur » est due à son motif initial, qui vise non au profit commercial mais au « gain littéraire colossal » : « À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas. »¹³⁰⁴ C'est en ce sens-là qu'on doit comprendre le projet du « Fonds littéraire ». Le contrôle en amont garantit une diffusion de la richesse spirituelle qui a un sens réel pour la transformation de la société humaine. La négociation commerciale que le « Poète » réalise, est avec le « Hasard », et non avec l'argent. Elle consiste plus en une « métallurgie » : l'attention du « Poète » porte avant tout sur le résultat qualificatif de l'or spirituel produit, et non sur la quantité du résidu amalgamé.

Là où il y a le « commerce » du « Poète », il y a le paradoxe de la « vérité » et de la « Fiction » : tout en laissant l'espace pour les « mille imaginations latentes », le « Poète » prend pourtant comme mission ultime la recherche d'une « vérité » valable au moins à ce moment, « le vrai jour », avant un autre jour évolutif. Mallarmé reconnaît l'effet inévitable de l'altération des représentants, car les symboles exercent toujours « une déchirure affirmant l'irréductibilité de nos instincts »¹³⁰⁵. La solution pour retrouver la « vérité » et l'« intégralité » dans la représentation symbolique se trouve dans la manipulation des lois des symboles, qui permet d'un côté une représentation ambiguë et voilée, en tentant d'illustrer l'indéfinissable, et d'un autre côté, une illustration des aspects différents de la « vérité », à travers les prismes vertigineux des « Signe[s] »¹³⁰⁶.

Oui, Celle-là (serais-tu perdu en une salle, spectateur très étranger, Ami) pour peu que tu déposes avec soumission, à ses pieds d'inconsciente révélatrice, ainsi que les roses qu'enlève et jette en la visibilité de régions supérieures un jeu de ses chaussons de satin pâle et vertigineux, la Fleur d'abord *de ton poétique instinct* n'attendant de rien autre la mise en évidence et sous le vrai jour des mille imaginations latentes : alors, par un commerce dont son sourire paraît verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est.¹³⁰⁷

La société de consommation se concentre sur le symbole produit, la monnaie, pendant que le « Poète » revient à la production même du symbole. Ce qui importe pour le « Poète » est

¹³⁰³*Ibid.*

¹³⁰⁴*Ibid.*

¹³⁰⁵*Ibid.*, p. 188.

¹³⁰⁶*Ibid.*, « Ce voile conventionnel qui, ton, concept, etc., erre dans toute salle, accrochant aux cristaux perspicaces eux-mêmes son tissu de fausseté et ne découvre que banale la scène, il a comme flambé au gaz ! »

¹³⁰⁷*Ibid.*, p. 174.

la nouvelle valeur qu'il peut produire. La production devient elle-même la fin, car le nouveau processus de la symbolisation, permet de changer radicalement le symbole. Le travail du « Poète » s'arrête où la production est faite. La lecture est interprétée comme une nouvelle production par un autre lecteur, qui apporte une vision qui peut être radicalement différente de celle de l'auteur initial. Le rapport entre la production et le « Poète » est direct dans la mesure où c'est en manipulant les symboles que le « Poète » devient poète, pendant que le symbole produit est un résultat, qui n'altère plus le processus de production. Pourquoi pas le changement régulier des lois de symboles, s'il peut inspirer et stimuler le potentiel de l'être et conduire à une production des « Lettres » plus fécondes ?

L'abus de la lecture irréfléchie de la « foule » qui est la *Benedicta* de la « librairie » devient le malheur pour le « Poète » : la vulgarisation du trésor spirituel transforme l'« or » en une « ordure ». De surcroît, la négociation avec le « Hasard » est toujours un jeu perdant, car une bonne partie des inspirations échappe aux mots : « car le châtelain fiscal et péager récoltait tout dans le manque d'escarcelle »¹³⁰⁸. Le gain littéraire reste donc mineur, menacé du haut comme du bas. Et cela devient un *état constant de la littérature* et non une exception.

La position « désintéressé[e] »¹³⁰⁹ du « Poète » n'est donc pas une manière de vouloir se distinguer des autres, mais une acceptation de sa condition de vie : « Acheter et vendre et vivre de la perte »¹³¹⁰. Le désintéressement est le résultat de l'insistance de sa recherche de la « vérité » évolutive et la loi des gains littéraires est ainsi tout autre par rapport au commerce de la « librairie ». Au lieu d'être emprisonné dans les lois de représentants qui limitent et déforment l'« Idée », le « Poète » n'hésite pas à casser les conventions, et à créer une loi constamment évolutive qui s'adapte à l'évolution ontologique, à l'évolution de la « vérité » même de l'être. Continuer l'exploitation de « soi » à travers les mille possibilités des « lois », voici la solution que Mallarmé propose pour résoudre le problème de la déformation à cause des contraintes des symboles. Il laisse les lois des symboles et les idées de l'être dans une constante interaction, et par cela, il rompt également les cadres usuels économiques et sociaux, ouvrant ainsi d'innombrables possibilités pour l'organisation sociale. La seule règle que le « Poète » doit suivre, dans son « interrègne », c'est d'écouter son intérieur, et guider les lois extérieures par la voix intérieure, et non le contraire.

Le déroulement du « Fonds Littéraire » aura lieu dans l'« Académie » française, qui symbolise le haut lieu de la littérature pour Mallarmé. D'une part, elle est comme une église

¹³⁰⁸*Ibid.*, p. 29.

¹³⁰⁹*Ibid.*, p. 718. « [...] mon amour désintéressé de l'art pur ».

¹³¹⁰Mallarmé et Valéry, *Thèmes anglais pour toutes les grammaires.*, p. 164.

ancienne, devenant maintenant la « Cour » où exerce l'« interrègne pour le poète »¹³¹¹. L'« Académie » est le lieu sanctuaire de l'esprit où naît la communication transcendante de la nouvelle « Idée ». Avant, elle passait de Dieu à l'homme, aujourd'hui des auteurs anciens aux auteurs de la nouvelle génération.

Au lieu d'une « Chambre représentative », qui cherche à représenter les « Idées » des représentants, l'« Académie » traite directement de l'esprit : l'« Académie » est le « le lien commun des lettres », et ces dernières constituent le lien commun de l'esprit, « invisible[...] pour la foule », mais la révolution provoquée par les lettres est plus importante que ce que déclenche une bombe (« pas d'autre bombe, qu'un livre »), car elles sculptent directement l'esprit¹³¹². Et les énigmes des « Lettres » sont le corollaire du mystère de l'être. L'« Académie », par le contrôle des « Lettres », touche ainsi de plus près au répertoire mystérieux de l'âme humaine. L'installation de l'« Académie » telle que l'imagine Mallarmé met en place une littérature qui prend conscience de la conscience même.

D'autre part, l'« Académie » ressemble également à la banque centrale, qui contrôle les billets émis dans les marchés, et garantit que les mots/chiffres imprimés ont une vraie valeur pour les utilisateurs. Elle est le dépositaire d'un trésor commun et l'éditeur inlassable pour la rédaction continue du « Livre ». Tout comme la banque centrale qui vérifie la crédibilité des « crédits » financiers vendus, ici l'« Académie » juge ce qui est crédible dans les « Lettres » et garantit que toutes connaissances produites sont une « vérité » et que les « fictions » créées ont un sens pour l'être.

Enfin, ceci est *pour* moi la raison la *plus* grave. Le déplacement, si brusque ! précédent, m'avait sorti de mon Rêve, et je ne pouvais plus me remettre au travail. J'ai été assez heureux la nuit dernière pour revoir mon Poème dans sa nudité, et je veux tenter l'œuvre ce soir. Il m'est si difficile de m'isoler assez de la vie pour sentir, sans effort, les impressions extraterrestres, et nécessairement harmonieuse, que je veux donner, que je m'étudie jusqu'à une prudence qui ressemble à de la mine.¹³¹³

De plus, l'« Académie » mallarméenne, où les élus se succèdent sans cesse, n'est plus une autorité despotique dont la valeur esthétique n'évolue point. Une décentralisation du pouvoir autoritaire est visible, via le don du fonds et de la possibilité de créations de styles aux jeunes écrivains. On voit la même situation dans le domaine économique. Le monopole du contrôle

¹³¹¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 789.

¹³¹²*Ibid.*, p. 268. « La plus haute institution puisque la royauté fine et les empires, grave, superbe, rituelle est, n'attendez la Chambre représentative, directe, du pays si une autre dure que tarder à nommer part irrespectueux, l'Académie. »

¹³¹³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 688.

de la banque centrale cède la place aux particuliers. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, la banque centrale libère le circuit monétaire et commence à décentraliser le pouvoir du dépôt des billets dans des banques commerciales. La création des premières banques de dépôts est autorisée en 1848, pour relancer le « crédit » local, momentanément paralysé à cause des crises politiques. Les billets et les dépôts ont progressé entre 1860 et 1878 de 9% à 21% du produit national¹³¹⁴. Lorsqu'une banque commerciale distribue un « crédit », l'offre de la monnaie s'accroît. Ainsi, la détention d'une partie des dépôts des monnaies sous forme de réserve dans la banque commerciale encourage directement le « crédit » local, augmente le montant de la monnaie distribuée dans le marché, et nomme ainsi de nouveaux créanciers décentralisés.

L'« Académie » sélectionne les jeunes auteurs susceptibles de recevoir la subvention « soit en forme de prix décernés pour des travaux notoires, ou de facilités à la publication d'ouvrages manuscrits ». Le cadre de la sélection est une illustration parfaite de l'« aristocratie » mallarméenne. À la différence du « suffrage universel » de la « démocratie », qui repose sur une *élection*, le choix de l'« Académie » est avant tout une *sélection* des idées amalgamées, qui ne donne pas une unique direction, mais diverses voies possibles. Ces diverses voies provenant des jeunes écrivains, sont issues au fond de la « foule » et sont soutenues impartialement par le « Fonds littéraire ». Devant tous ces choix, c'est encore à la « foule » de choisir, par une admiration instinctive, les voies qui lui conviennent.

Il ne s'agit pas d'une voie que la « foule » doit choisir ; des choix antagonistes et controversés peuvent être effectués, tant que certains d'entre eux y trouvent un écho. Une autorité absolue et personnelle, établie par une *élection* est remplacée ainsi par une *sélection* des « Idées » diversifiée. Il ne s'agit plus d'une tyrannie de la majorité, mais d'un épanouissement de voies variées : mêmes celles soutenues par une minorité se font donc entendre par la « foule ». La sélection de l'« Académie » est seulement une mise en garde, qui protège des idées des jeunes littéraires d'un goût bourgeois, penché vers le loisir et vers le langage vulgarisé, et régi par une économie de marché.

Comme le dit le poète, le projet du « Fonds Littéraire » est longtemps médité : « j'ai eu cette idée du Fonds Littéraire, il y a des années et en ai parlé publiquement et dans l'intimité. »¹³¹⁵ Même sa version définitive est précédée par différentes propositions des

¹³¹⁴LEVY-LEBOYER Maurice et BOURGUIGNON François, *L'Économie française au XIX^e siècle : analyse macro-économique*, Economica., s.l., s.n., 1985., p. 14-15.

¹³¹⁵MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance. 7, Juillet 1894-décembre 1895*, Paris, France, Gallimard, 1982., p. 32. Voir également p. 37, « Il y a si longtemps que je parle du « Fonds Littéraire » que rien d'étonnant à ce qu'on s'en soit approprié le projet. »

associations dédiées aux poètes et aux écrivains. Dès novembre 1873, il cherche à monter une « Société internationale des poètes », qui a également comme fonction d'exercer une sélection d'avis multiples : « les mille points de vue différents, qui ne le sont plus, du reste, après qu'on s'est étudié ou qu'on a causé »¹³¹⁶.

Deux ans plus tôt, ayant pris avec Mendès l'initiative d'instituer une *Société internationale des poètes*, il en avait rédigé les statuts avant d'assurer le secrétariat de la section française, multipliant les contacts avec des pairs espagnols, anglais, italiens et en France avec les Félibres, adressant des circulaires à des « noms illustres », telle George Sand dont il avait sollicité le « patronage » [Corr. IV, 398]. « [Ce serait] tout simplement une franc-maçonnerie ou un compagnonnage », avait-il expliqué à Mistral : « Nous sommes un certain nombre qui aimons une chose honnie : il est bon qu'on se compte, voilà tout, et qu'on se connaisse, que les associés se lisent et que les voyageurs se voient. Tout cela, indépendamment de mille points de vue différents, qui ne le sont plus, du reste, après qu'on s'est étudié ou qu'on a causé » [Corr. II, 40-41] Encore ne s'agissait-il, en ce cas, que d'une « association purement littéraire » définie contre un air du temps supposé hostile à la haute poésie, mais au sein de laquelle, vue de Paris, le Parnasse fût resté le principal foyer de ralliement : « Que tout le Parnasse donne déjà la main à tout l'Armana et il y a une jolie chose », écrivait-il à Mistral, en lui représentant que le *Tombeau de Gautier*, « livre qu'on aurait dû faire plus international », contenait « en germe [un tel] projet »[41].¹³¹⁷

Son soutien pour une « bourse de voyage » aux écrivains rappelle également ce souhait de redistribution économique, semblable au « Fonds Littéraire », qui est en faveur de la création artistique, et qui est réalisée par l'État pour « un culte rare de la langue » :

L'État, puisqu'il en est question, possède indubitablement, quelque part, une somme, je la préférerais tirée de l'œuvre des devanciers, affectable à un culte rare de la langue : pour aller au plus pressé ou avant qu'officiellement il médite une fondation, comme celle des samedi populaire[s] à l'Odéon, rassemblant un public, instituant des concours.¹³¹⁸

D'ailleurs, le fameux salon du mardi soir qu'il organise chez lui, à la rue de Rome, exerce également une fonction semblable, à savoir transmettre et faire naître des idées inspirantes aux jeunes écrivains par l'échange. Mais le « Fonds Littéraire » abandonne le cadre des concours fixes des deux projets précédents, dont les critères de sélection appartiennent à des

¹³¹⁶MANET Édouard, *Charles Baudelaire tête nue de face*, 1867-1868, Paris, BNF, Estampes, cat.116., cité par PEYRÉ, Yves, dir., *Mallarmé, 1842-1898: un destin d'écriture*, Paris, Gallimard : Réunion des Musées Nationaux, 1998., p. 118.

¹³¹⁷DURAND Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, 2008., p. 123.

¹³¹⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 671.

valeurs plus ou moins fixes. Il met en filigrane l'innovation, et reproduit l'héritage littéraire dans le domaine pécuniaire.

Si avec le « Fonds Littéraire », Mallarmé parle de l'« interrègne » du « poète »¹³¹⁹, c'est précisément parce que les crises sociales se superposent aux crises esthétiques, et la place d'une idéologie fiable et dominante est vacante (« en temps de vacances parlementaires »¹³²⁰). « Au traitement, si intéressant, par la versification subie, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise. »¹³²¹

Avec de nombreuses « récentes innovations », l'« ancienne forme du vers » n'est plus considérée comme la « forme absolue, unique et immuable ». Comme le confie Mallarmé dans l'« Entretien sur l'évolution littéraire » publié le 14 mars 1891, on assiste à un moment clé dans l'histoire de la poésie : le « mètre officiel » est aboli pour céder à la créativité individuelle et à la liberté des formes individuelles¹³²². L'ancien cadre est ainsi démonté, au profit d'une liberté plus personnelle.

« Les poètes ne chantent plus au lutrin » : le vers libre valorise ce qui est personnel, innovant et rare. Et la rareté coïncide avec l'« essence » de la poésie mallarméenne, dans la mesure où elle consiste en une exploitation audacieuse du soi impersonnel : « Le vers, aux occasions, fulmine, rareté ». La garantie personnelle de Hugo, qui lui seul institutionnalise une poésie pendant un siècle, cède au vers libre de *Sagesse* de Verlaine, dont le rythme irrégulier et les vers inégaux font défi à l'ancien cadre :

— Nous assistons, en ce moment, m'a-t-il dit, à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans toute l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien ! on en a trop joué, et on s'en est lassé. En

¹³¹⁹*Ibid.*, p. 287.

¹³²⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, p. 30, ou encore, p. 31, « Ce qu'il voulait, ce survenu, en effet, je pense sérieusement que c'était : régner. Ne s'avisait-il pas, les gazettes indiquant la vacance d'un trône, celui de Grèce, incontinent d'y faire valoir ses droits, en vertu de suzerainetés ancestrales, aux Tuileries : réponse, qu'il repassât, le cas échéant, une minute auparavant on en avait disposé. »

¹³²¹*Ibid.*, p. 331.

¹³²²Pour la position de Mallarmé vis-à-vis du vers libre, voir H. Mondor, *Vie de Mallarmé.*, p. 717, « Pour moi, le vers classique — que j'appellerai le vers officiel — est la grande nef de cette basilique “ la Poésie française ”, le vers libre, lui, édifie les bas-côtés pleins d'attraction, de mystère, de somptuosité rares. Le vers officiel doit demeurer, car il est né de l'âme populaire, il jaillit du sol d'autrefois, il sut s'épanouir en sublimes efflorescences. Mais le vers libre est une belle conquête, il a surgi en révolte de l'Idée contre la banalité du “ convenu ” seulement, pour être, qu'il ne s'érige pas en église dissidente, en chapelle solitaire et rivale ! Sachons écouter les grands orgues du vers officiel où des doigts virtuoses firent exulter des cantates de gloire, frémir des caresses d'amour vibrer des plaintes de vie ; puis n'oublions pas que l'Art est infini... » Il conclut « Oui, la Poésie n'est que l'expression musicale et suraiguë, émotionnante, d'un état d'âme ; le vers libre est cela. En résumé peu mais bon. »

mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et pourtant, Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* ; on peut pardonner cette illusion à celui qui a tant accompli de miracles, mais il comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique. Surtout manqua cette notion indubitable : que, dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct.¹³²³

L'effondrement de l'ancienne autorité va de pair avec une effervescence de la création individuelle. La démocratisation des symboles baisse le seuil d'accès à la créativité et à la manipulation des symboles. Les « Lettres » s'inscrivent de nouveau dans leur sens ancien, qui signifie tout type d'écrit. Là où il y a l'usage du langage, surgit la créativité potentielle des « Lettres ». Le rythme tend à être plus libre, varié et personnalisé, donnant plus de place à la « variété des sentiments humains ». Autrement dit, la démocratisation des symboles s'accompagne d'une *décentralisation* de la fabrication et de la manipulation des symboles. La figure imposante, comme Napoléon ou Hugo, cède à *des* pionniers de différents mouvements. Les lois des symboles sont constamment dans une actualisation ou une reconfiguration, et ceci par leurs usagers mêmes ; aucune règle absolue, immuable et « officiel[le] » ne pourrait être instaurée et institutionnalisée.

Cette tendance est confirmée en « Musique » (« aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées ») et en « Lettres », dans le domaine de la morale (« des préceptes consacrés »), ainsi que dans le domaine économique avec la création des nouveaux produits financiers et le domaine politique avec le « suffrage universel ». Dans une époque où toutes les anciennes autorités centrales se délitent et aucune nouvelle autorité n'émerge, les symboles sont de plus en plus pris en main par des individus, qui cherchent à secouer, à révolutionner, à ranimer toutes les anciennes normes engourdies et figées. L'invention de la nouvelle loi dans l'usage du symbole permet à tout le monde de devenir le prochain pionnier et fabricant de l'« Idéal » qui guide et qui inspire.

La gouvernance avec la « vérité » une et unique cède à des « vérités » mobiles et évolutives. Tout comme l'exemple de Mallarmé, l'interdiction du vol aux enfants représente une « vérité », mais pas une « vérité » absolue, car elle doit s'adapter par rapport aux circonstances qui représentent d'autres aspects de la « vérité » humaine (« C'est vrai, mais ce n'est pas tout »). Ce qu'on revendique n'est pas un système stable et pétrifié qui écrase les

¹³²³Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 698.

individus, mais un système qui représente les diverses volontés des individus, y compris la plus profonde et la plus imprévisible.

Plus immédiatement, ce qui explique les récentes innovations, c'est qu'on a compris que l'ancienne forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. On dit aux enfants : « Ne volez pas, vous serez honnêtes. » C'est vrai, mais ce n'est pas tout ; en dehors des préceptes consacrés, est-il possible de faire de la poésie ? On a pensé que oui et je crois qu'on a eu raison. Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification.

Je vous ai dit tout à l'heure que, si on en est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel ; ses partisans mêmes partagent cette lassitude. N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver, d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où l'on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains ! Où est l'inspiration, où est l'imprévu, et quelle fatigue ! Le vers officiel ne doit servir que dans des moments de crise de l'âme ; les poètes actuels l'ont bien compris ; avec un sentiment de réserve très délicat, ils ont erré autour, en ont approché avec une singulière timidité, on dirait quelque effroi, et, au lieu d'en faire leur principe et leur point de départ, tout à coup l'ont fait surgir comme le couronnement du poème ou de la période !

D'ailleurs, en musique, la même transformation s'est produite : aux mélodies d'autrefois très dessinées succède une infinité de mélodies brisées qui enrichissent le tissu sans qu'on sente la cadence aussi fortement marquée.¹³²⁴

Une des raisons pour lesquelles Mallarmé se sépare des Parnassiens est également liée à leur attitude de vouloir préserver la poésie dans l'ancien cadre métrique. Les lois figées que les Parnassiens vénèrent et défendent ne doivent pas être un artifice qui empêche l'épanouissement des « mouvements graves de l'âme ». Les changements des lois, réalisés dans le domaine de la poésie par la modification des rythmes cassés, modifiés et inégaux, permet de réparer « la scission par l'inconscience » entre une vénération des lois de représentants conventionnelles et un sacrifice de la « personnalité » et de la spontanéité. En d'autres termes, une révision constante des lois de la représentation par leurs utilisateurs

¹³²⁴*Ibid.*, p. 698-699.

constitue le meilleur moyen de combiner l'inconscient libre et l'artifice stéréotypé. Elle laisse évoluer l'être dans toutes ses possibilités tout en défendant l'ancien trésor monumental, qui est la loi la plus adaptée jusqu'à présent. Elle assure ainsi que les symboles « maniaque[s] » et méthodiques pourraient toujours représenter fidèlement un intérieur mouvant et aléatoire, réalisant ainsi une « authenticité » mallarméenne.

— C'est bien de là, — demandai-je, — qu'est venue la scission ?

— Mais oui. Les Parnassiens, amoureux du vers très strict, beau par lui-même, n'ont pas vu qu'il n'y avait là qu'un effort complétant le leur : effort qui avait en même temps cet avantage de créer une sorte d'interrègne du grand vers harassé et qui demandait grâce. Car il faut qu'on sache que les essais des derniers venus ne tendent pas à supprimer le grand vers ; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquait un peu jusqu'ici. On entend tout d'un coup dans les orchestres de très beaux éclats de cuivre ; mais on sent très bien que s'il n'y avait que cela, on s'en fatiguerait vite. Les jeunes espacent ces grands traits pour ne les faire apparaître qu'au moment où ils doivent produire l'effet total : c'est ainsi que l'alexandrin, que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue, au lieu de demeurer maniaque et sédentaire comme à présent, sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré : il prendra la valeur de n'être employé que dans les mouvements graves de l'âme. Et le volume de la poésie future sera celui à travers lequel courra le grand vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle.

Il y a donc scission par inconscience de part et d'autre que les efforts peuvent se rejoindre plutôt qu'ils ne se détruisent. Car, si, d'un côté, les Parnassiens ont été, en effet, les absolus serviteurs du vers, y sacrifiant jusqu'à leur personnalité, les jeunes gens ont tiré directement leur instinct des musiques, comme s'il n'y avait rien eu auparavant ; mais ils ne font qu'espacer le raidissement, la construction parnassienne, et, selon moi, les deux efforts peuvent se compléter.

[...]

Seulement, notre instrument si parfait, et dont on a peut-être trop usé, il n'était pas mauvais qu'il se reposât un peu.¹³²⁵

La loi de représentation classique veut un ordre clair et sûr, qui produit des représentants conventionnels incontestables et transparents. Or, l'être qui possède un instinct inexplicable de vouloir se plonger perpétuellement dans ses propres rêveries se projette dans des symboles ambigus, énigmatiques et imprécis, car eux-mêmes représentent au mieux sa rêverie. Ainsi, pendant que la loi des représentations cherche à « nommer un objet », Mallarmé propose par les symboles de « le suggérer ». Par la rénovation de la loi, le poète recherche ce « mi-lieu »

¹³²⁵ *Ibid.*

de l'« état d'âme », que l'être ne cesse pas d'exploiter, dans la rêverie et dans un mystérieux inconscient, pour se redéfinir. De cette manière, l'homme refuse d'être programmé par une loi des symboles et se révolte par une modification de la loi. La modification sans cesse de la loi des symboles a pour but de conquérir ce « mi-lieu » ambigu qu'on entrevoit mentalement sans pouvoir le préciser actuellement. En d'autres termes, Mallarmé s'efforce de sortir l'être de la loi de représentation raide, codifiée et machinale, et met en filigrane, par la fonction suggestive de la symbolisation, l'ambiguïté et la rêverie du « mi-lieu ». C'est l'incessante rêverie et la capacité de traiter les choses équivoques qui distingue l'être de la machine, et qui sort l'être d'un quotidien de l'« ouvrier ».

— Voilà pour la forme, dis-je à M. Stéphane Mallarmé. Et le fond ?

— Je crois, me répondit-il, que, quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹³²⁶

Lorsque Mallarmé parle de changer les rapports entre les symboles, ce qu'il s'efforce à changer est au fond *les lois mêmes des systèmes de représentation*. En accordant la possibilité de redéfinir les symboles et ses lois, Mallarmé se réconcilie avec les symboles, car malgré leur côté réducteur et fictif, ils ont une ressource impérissable qui leur permet de renouveler le prisme de la représentation. Aussi partiels et obscurs qu'ils soient, ces aspects fragmentaires complètent peu à peu le puzzle de l'être, et font entrevoir une « vérité » de son image complète, à l'aide de l'imagination.

Le fait que les lois soient modifiables et elles-mêmes vivantes, *rapproche les symboles de la conscience*, qui est elle-même inconstante et imaginative. Les lois des représentants ne sont pas là simplement pour détruire la rêverie de l'être ou l'emprisonner. L'institutionnalisation des lois des symboles et ses constantes modifications sont « les deux efforts » qui « peuvent se compléter » : le premier capte et fixe parfaitement une « Idée », pendant que le deuxième

¹³²⁶*Ibid.*, p. 220.

laisse exprimer celle-ci de manière « plus libre, plus imprévu, plus aéré ». Le repos des lois en vigueur est bien nécessaire, afin d'accomplir des réadaptations et des réorientations permanentes.

La proposition de Mallarmé est faite dans le contexte d'une immaturité de la « démocratie », en même temps qu'elle s'oppose à l'ancien régime et ses croyances. Le « Fonds Littéraire » est donc nécessaire à ce moment d'« interrègne » entre l'élection divine et l'élection populaire. Mallarmé ressuscite ici la tradition du poète élu, sans qu'il soit l'élu de Dieu, ni l'élu du nombre ; il est à la fois prophète et messenger. Dans un monde où Dieu est banni, comme le dit Saint-Pol-Roux, « le poète continue Dieu »¹³²⁷.

L'ajout de l'élection aristocratique récompense les défauts d'un « suffrage universel » dans le domaine des « Lettres ». Le public est enclin à une facilité de lecture ; la vente de livres s'appuie sur une élection quantitative, tout dépend si le livre plaît au plus grand nombre. Le « Fonds Littéraire » restaure dans ce contexte la garantie des « Idées » justes, voyantes et désintéressées, qui sont attribuées auparavant à Dieu.

La grande différence de l'« aristocratie » mallarméenne par rapport à l'aristocratie classique, consiste d'une part en une « aristocratie » issue de la « foule ». Être « poète » n'est pas un statut prédestiné mais demande seulement d'être plus lucide que les autres. Le rôle de l'« aristocrate » est ainsi accessible à toute personne qui veut l'être par ses propres efforts intellectuels. Ce que Mallarmé promet par son « aristocratie » nouvelle est une prise de risque individuelle, qui est selon lui indispensable au moment de l'« interrègne », car le risque seul peut provoquer des changements esthétiques et sociaux. En valorisant le risque individuel, il valorise également le modèle de Révolution, dont la préparation spirituelle guide le peuple à chercher de nouvelles lois et de nouveaux dispositifs sociaux. D'autre part, l'« aristocratie » mallarméenne encourage *la régénération des dirigeants*, ainsi que *le renouvellement continuel de leurs pensées*. La décentralisation du pouvoir et une rénovation continuelle assurent une gouvernance vivace, souple, libre, suffisamment adaptée à une évolution permanente de l'être.

Dans une société où l'obsession de l'or et ses lois tyrannisent et deviennent le seul ordre, le choix du « Fonds Littéraire » est une manière de retrouver le repère de l'or dans la valeur réelle des « Idées ». Le sacrifice pour Dieu-or est vécu concrètement par Mallarmé, son emploi même au lycée est supprimé pour une question d'« économie » : « On ne veut plus de

¹³²⁷ SAINT-POL-ROUX, *Les Reposoirs de la procession*, s.l., Société de « Mercure de France », 1901, vol. I/III., p. 17.

moi à Tournon : le proviseur veut remplacer les professeurs d'anglais et d'allemand par un maître polyglotte, et je suis sacrifié à cette économie. »¹³²⁸ L'économie et ses lois ne sont nullement neutres ; elles sculptent le monde où on vit de manière invisible et impactent la vie individuelle de façon radicale. Devant le Dieu-or, toutes les autres valeurs s'inclinent, qu'elles soient humaines ou religieuses.

Grâce au « Fonds littéraire », la simonie n'existe plus, car ce qui est critiqué dans le cas de simonie est l'application de choses saintes et éternelles à des règles séculaires et temporelles. C'est dans cette mesure que Platon accepte l'idée de rémunérer le philosophe ou l'écrivain, parce qu'ils jouent un rôle important dans la cité, mais il refuse que les œuvres de l'esprit deviennent elles-mêmes l'objet d'un monnayage. Dans le « Fonds littéraire », l'héritage spirituel, qui était considéré comme chose sainte, se sécularise. L'ordre divin cède à l'esprit séculaire et humain et peut être représenté parfaitement par les symboles inventés artificiellement. *Les lois de l'or suivent exactement les lois de l'héritage spirituel*, et reproduisent l'ordre de l'inspiration héritière sur le même plan temporel du fonds.

L'« interrègne pour le poète » présuppose aussi le choix du langage, à savoir *la prédilection d'un langage mystérieux et moins transparent*. La deuxième moitié du XIX^e siècle est clairement une société utilitariste, où la science, appliquée dans la fabrication, cesse d'être purement métaphysique et contemplative pour être naturaliste et concrète. Avec l'arrivée de la Révolution industrielle, servir à la production devient le nouveau but de la science, dans un cadre plus pragmatique. Connaître, c'est assujettir, c'est tuer le « mystère » de l'objet, c'est le réduire à une plus grande simplification possible pour que tout le monde y ait accès. La science étudie l'univers mesurable comme si toutes les autres facultés humaines difficilement représentables – les sentiments, la foi, la dévotion, etc. – devaient en être absentes.

C'est pour lutter contre le pragmatisme et le rationalisme extrême que Mallarmé aborde des sujets politiques et économiques par le prisme du changement des symboles utilisés, en s'appuyant sur le domaine esthétique, qui complète la représentation en incarnant le rôle essentiel du langage qui est la « Fiction ». Essentielle pour toute fondation de la croyance, la volonté de croire est selon Mallarmé fondamentalement humaine et demeure un pilier dans toute structure politique et économique, d'où la traduction dans le « Fonds Littéraire ». Le fonds construit ainsi le lieu du refuge pour la « Fiction », la croyance et l'adoration pour tous

¹³²⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 703.

les langages divinatoires et allégoriques qui touchent non seulement la raison mais aussi directement l'âme.

La réforme sociale que préconise Mallarmé a ainsi lieu tout d'abord dans la perception même du sujet, sa façon de projeter le monde. En effet, l'établissement de la société industrielle et capitaliste demande une institutionnalisation des codes et des normes, au point de configurer l'être même via des symboles standardisés. La codification, qui court tout d'abord comme un ruisseau mouvant, se jette à la mer et devient la mer calme et sans mouvance, *un état*. L'être est emprisonné dans cet état stagnant et se confond totalement avec le système qui le fabrique. La révolution de la perception que Mallarmé préconise aura lieu d'abord au sein des symboles, dont l'usage normatif et usuel doit être accompagné d'une constante régénération et création.

L'étape suivante de la réforme sociale est inscrite dans l'échange social. En effet, un échange avec un discours différent influence en retour le modèle de la société. Dans une certaine perspective, l'échange *est* la socialisation et la « société » est identique à la somme des relations entre les groupes et les individus. Le nouvel agencement des symboles au sein de l'énoncé est donc analogue à une réorganisation des relations sociales.

Le « Fonds Littéraire » propose ainsi d'échanger autrement, car il est issu d'un échange *vertical* entre générations, qui conservent à la fois l'héritage littéraire tout en le renouvelant avec de nouvelles inspirations. Cet échange vertical qui suit la temporalité et exerce une élévation dans l'esprit de l'être, se distingue ainsi définitivement de l'échange *horizontal* qui est un usage usuel et quotidien du langage de la « foule ». La fonction du « Fonds Littéraire » est finalement d'être la défense d'un autre échange, qui procure à la société une source de renouvellement, rejoignant l'état « essentiel » et protégeant le langage d'un usage à l'identique, qui repose sur l'état « brut ou immédiat ».

Toutefois, l'échange vertical comme le « Fonds Littéraire » sort la « Poésie » de l'image conventionnelle du don comme le prétend Baudelaire ou bien du refus de la réalité comme le déclare Villiers. Les deux enferment la « Poésie » dans un miroitement narcissique et brisent tout échange. Dans le cas du don, on suppose d'ailleurs que celui qui reçoit ne puisse rien donner en retour ; dans le cas du refus de la réalité, aucun échange vertical n'est possible.

L'échange est constant dans le système de Mallarmé : la « foule » ainsi que la vie terrestre peuvent également inspirer les poètes, tout comme les jeunes poètes nourriront également les inspirations de la prochaine génération. Tandis que le don supprime toute relation réciproque et institue un monopole, l'échange est enrichissant et favorise un cycle vertueux. Cela ne veut pas dire que le « Poète » est intéressé ou s'emmêle dans ce qui est « commercial », tout au

contraire, c'est une manière de « certifier » la partie « social[e] » du « luxe d'esprit contemporain ». Par cela, un système de distribution à part assure à la fois le désintéressement des poètes et l'« authenticité » de la littérature, « les deux par un nœud simple ». Les « subsides » suivront toujours la loi du « hasard », car la « fortune » spirituelle est découverte toujours de manière hasardeuse, et le « Fonds Littéraire » récompense les aventuriers les plus audacieux.

L'existence littéraire, hors une, vraie, qui se passe à réveiller la présence, au dedans, des accords et significations, a-t-elle lieu, avec le monde ; que comme inconvenient —

Certainement je vise le Poète ne possédant pas d'intérêts quelque part, gratuité du produit ou dédain commercial ; les deux, par un nœud simple. Le miracle assuré de ses jours ou un compromis selon de l'amertume, puisque tout devrait jaillir de l'assentiment et certifier, en durant, le luxe d'esprit contemporain, cela n'éclate que du manquement à la destinée, au moins, social ; tirât-on, enfin, des subsides d'un hasard de fortune.¹³²⁹

Ainsi pendant que les « ouvriers », représentants de la « foule », sont en train de creuser les « nécropoles », en se transformant en morts-vivants par l'usage d'emblèmes codifiés, le « Fonds Littéraire » tente de restituer le « paradis » de l'au-delà, non pas pour le garder éternellement, mais pour compenser une platitude de la « foule ». Ainsi, après l'évaporation du paradis et des nécropoles de la « foule », on aura encore « un terre-plein, presque pas vil ». Si le « Fonds Littéraire » constitue un investissement enrichissant, la descente vers « ici-bas » par « les formalités édictant un culte populaire » forme un « péage », qui réduit inévitablement le trésor spirituel. Mais la compensation permet de garder une représentation, imparfaite certes, mais relativement fidèle de la « Loi », tout en gardant les caractères de « transparence, nudité et merveille ».

Un grand dommage a été causé à l'association terrestre, séculairement, de lui indiquer le mirage brutal, la cité, ses gouvernements, le code, autrement que comme emblèmes ou, quant à notre état, ce que des nécropoles sont au paradis qu'elles évaporent : un terre-plein, presque pas vil. Péage, élections, ce n'est ici-bas, où semble s'en résumer l'application, que se passent, augustement, les formalités édictant un culte populaire, comme représentatives — de la Loi, sise en toute transparence, nudité et merveille.¹³³⁰

Ainsi le « Fonds Littéraire » montre une autre voie pour emporter l'avis du public, qui se distingue radicalement du média traditionnel, et dont « la motion vien[t] de la Presse pour saisir le Parlement ». Au lieu de considérer les mots comme un simple « média », un moyen,

¹³²⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 256.

¹³³⁰*Ibid.*, p. 74. Souligné par Mallarmé.

le « Fonds Littéraire » tente de rechercher dans les mots un nouvel « Idéal », qui vise ainsi directement à une fin, à un changement direct à travers la manière de pensée.

Il renverse également le modèle de la « démocratie » de l'époque qui favorise la *démagogie par des médias*. Certains journaux caressent le peuple avec des réflexions simplistes et schématisées, voire manichéennes), de telle sorte qu'elles en deviennent la doxa dominante parmi la « foule », puis au « Parlement ». L'intérêt du « Fonds littéraire », dont les juges sont composés d'académiciens indépendants et désintéressés, consiste à défendre toute sorte de propagandes et manipulations qui puissent abuser de la confiance du peuple, tout comme ce que Napoléon III fait lors des élections. On se permet de citer une propagation publiée sur le journal de l'époque avant le référendum pour le changement de constitution, qui prépare le passage de la République à l'empire. Elle illustre une manipulation discutable :

Ministère de l'Intérieur.

Avis

au peuple français

Il est bien entendu que ceux qui veulent maintenir LOUIS-NAPOLÉON BONAPARTE et lui donner les pouvoirs pour établir une Constitution sur les bases indiquées dans ses proclamations du 2 décembre, doivent voter avec le bulletin portant le mot :

OUI.¹³³¹

La subvention pécuniaire des hommes de lettres est une manière de rendre le pouvoir médiatique aux hommes des lettres, afin de proposer des idéologies et des réformes de manière désintéressée et indépendante. La pauvreté des écrivains, qui est d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui un phénomène persistant et insoluble, promeut le contraire : dans la France contemporaine, 67 % des auteurs ont une autre activité professionnelle, et parmi les auteurs non-affiliés à l'Agessa (près de 30% par rapport aux nombres des auteurs totaux), seuls 8 % ont perçu des revenus d'auteur supérieurs au SMIC (13 345 € net/an) contre 59% des affiliés¹³³². Le pouvoir des médias, favorisé par l'économie de marché, est concentré aux mains des grandes industries : « La France est devenue ainsi le seul pays au monde où l'essentiel des organes de presse est la propriété de marchands d'armes et d'avions militaires, Lagardère et Dassault, qui détiennent à eux seuls 70% de la presse française. »¹³³³

¹³³¹ *Ministère de l'Intérieur. Avis au peuple français*, 1851. Voir l'affiche reproduite dans l'Annexe 9.

¹³³² « Les Auteurs bien en peine de vivre de leur seule plume », dans *Le Monde.fr*, 12 mars 2016.

¹³³³ SCHIFFRIN André, *Le Contrôle de la parole : l'édition sans éditeurs, suite*, traduit par Éric Hazan, Paris, France, la Fabrique éditions, 2005.

La pauvreté et la précarité des poètes est d'autant plus visible dans le XIX^e siècle, que le journaliste Charles Colnet publie en 1856 une « Biographie des auteurs morts de faim ». La ressource économique des auteurs assurée par le « Fonds Littéraire » est ainsi une manière de garantir la continuité du rôle critique des auteurs et leur indépendance intellectuelle. « L'homme d'esprit, disait ce dernier [Stendhal], doit s'appliquer à acquérir ce qui lui est strictement nécessaire pour ne dépendre de personne (du temps de Stendhal, c'était 6 000 francs de revenu) ... », ainsi dit Stendhal, cité par Baudelaire¹³³⁴.

L'« interrègne pour le poète » peut sembler aujourd'hui inconcevable et utopique, mais si on revient au XIX^e siècle, le siècle du romantisme où l'effervescence des idéaux et des rêves dominant, l'idée d'une gouvernance exercée par des intellectuels seuls n'est pas si étrange. Les intellectuels interviennent dans la vie politique de manière beaucoup plus visible. Sans parler des figures comme Lamartine, les représentants des deux chambres sont composés plus d'intellectuels que de professions économiques.

Dans les deux chambres, les professions économiques sont en effet peu représentées. À la Chambre des députés de 1839, les banquiers, négociants, industriels ne représentent que 13% de l'ensemble contre 38% de fonctionnaires, 29% de propriétaires et 19% de membres des professions libérales. Les figures de proue de la vie politique sont des « intellectuels » ou des fonctionnaires : Guizot, Victor Cousin... qui ont été professeurs, Thiers, ancien avocat et journaliste, ou Rémusat, publiciste.¹³³⁵

Après une première déclaration dans les conférences d'Oxford et de Cambridge, la proposition de « Fonds Littéraire » est publiée de nouveau dans *Le Figaro* (en dépit de la difficulté de le faire accepter par Magnard, directeur du *Figaro*), dans le numéro du dimanche 19 août 1894, sous la rubrique « Boîte aux Lettres ». Malgré un tollé unanime venant des éditeurs, le projet suscite un certain retentissement parmi les littéraires, y compris Anatole France, Georges Clemenceau, Auguste Vacquerie, etc. José-Maria de Heredia adhère au projet : « L'idée de votre impôt est aussi ingénieuse que pratique. »¹³³⁶ ; Paul Adam l'associe à des idées socialistes : « On pourrait ainsi de la sorte non supprimer l'héritage, mais le généraliser en sa distribution à ceux qui continuent les tâches entreprises par les inventeurs :

¹³³⁴BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992., p. 429. Le texte exact, tiré de *De l'amour* (Paris, Michel Lévy frères, 1853, fragment 61, p. 243), est : « Goethe, ou tout autre homme de génie allemand, estime l'argent ce qu'il vaut. Il ne faut penser qu'à sa fortune, tant qu'on n'a pas six mille francs de rente, et puis n'y plus penser. Le sot, de son côté, ne comprend pas l'avantage qu'il y a à sentir et penser comme Goethe ; toute sa vie, il ne sent que par l'argent et ne pense qu'à l'argent. C'est par le mécanisme de ce double vote que dans le monde les prosaïques semblent l'emporter sur les cœurs nobles. »

¹³³⁵Démier, *La France du XIX^e siècle.*, p. 171.

¹³³⁶Mallarmé, *Correspondance. 7, Juillet 1894-décembre 1895*, p. 7., p. 98.

et ce serait un acheminement vers un socialisme de transition, logique. »¹³³⁷ Auguste Vacquerie montre clairement son enthousiasme : « Je suis avec l'avenir : je vote de tout mon cœur la proposition Mallarmé »¹³³⁸. Comme le promeut le « Fonds littéraires » dans ses principes, il inspire et encourage les jeunes écrivains à suivre les mêmes démarches afin de créer ensemble « l'œuvre du siècle prochain ».

Dans sa lettre, Armand Ocampo disait avoir proposé un domaine public payant, au congrès littéraire de Barcelone de 1893 : « Le débat soulevé à Barcelone a été très vif, écrit-il, et il se peut qu'il en ait flotté quelques idées jusqu'au judicieux esprit de Mallarmé. En tout cas, et s'il a eu spontanément après nous la même pensée que nous, nous sommes avec lui pour soutenir une thèse dont la solution sera peut-être l'œuvre du siècle prochain. »¹³³⁹

3) *Les « Lectures » et la création du « Livre »*

Mallarmé cherche également à convertir sa théorie des symboles dans des projets esthétiques concrets. Il tente de transcrire la « loi » du symbole et la « foi » incarnée dans la nouvelle bible « Livre », qui révèle une représentation exacte de « Soi ». Il montre ainsi un nouveau projet nommé les « Lectures », qui retraduit sa théorie des symboles. Bien que la fragmentation des brouillons empêche de restituer totalement le projet selon son objectif initial, on peut entrevoir à travers des annotations fragmentées la volonté d'exercer une lecture active et participative et de rédiger, à partir de l'écrit originel d'un poète (« Représentation »), les « Interprétations » des lecteurs pour les composer en volumes complets du « Livre »¹³⁴⁰.

Ce projet, qui pourrait être vu aujourd'hui comme une forme d'art performatif, traduit parfaitement la « Fiction » guidée par l'artiste, et l'interprétation enrichissante qu'apportent les lecteurs. *Les nouvelles « lois » des « Lectures » sont proposées pour reproduire le rapport qu'on a avec les symboles*, résumant ainsi un aspect de « Soi », à savoir la manière dont l'homme reçoit et recrée les symboles. Ainsi, à part le « Fonds Littéraire », Mallarmé montre une nouvelle mise en application de sa théorie des symboles, en suivant une « loi » inédite.

¹³³⁷*Ibid.*, p. 115.

¹³³⁸Mallarmé, *Correspondance. 11, Supplément, errata et addenda aux tomes I à X (1862-1898), index général.*, p. 81.

¹³³⁹Mallarmé, *Correspondance. 7, Juillet 1894-décembre 1895*, p. 7.

¹³⁴⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 610.

Les « Lectures » sont interprétées sous deux versions différentes : « deux *alternatives* d'un même sujet, – ou ceci, ou cela – et non pas traitées par suite, historiquement – mais toujours intellectuellement [*sic*] »¹³⁴¹, encore « le même texte [*f°204*] peut donc se continuer à travers 10 feuilles ┌ et 10 feuilles └ (écho, parité) soit 320. »¹³⁴² Cette double lecture d'un même sujet fait penser tout de suite au « double état de la parole », avec un « déploiement » vulgaire et un « repliement » qui fait épaisir le « Livre » : « – Il y a donc 5 lectures en un sens – déploiement du livre vulgaire à l'album manuscrit – et 5 en l'autre sens – de l'album ou manuscrit au livre, repliement. »¹³⁴³ Les « Lectures » sont donc non seulement une manière de lire autrement, mais également de lire sous différents niveaux. On voit ainsi la même métaphore de la filiation : « à mère / à la façon d'un enfant mutin et contradictoire que tête (scission, tréteau,) et qui suit le corps du côté opposé à la source possible du son »¹³⁴⁴ L'état « essentiel » représente l'« enfant », qui s'oppose à la « Fiction » ancienne que représente la « mère ».

D'ailleurs, dans les notes de Mallarmé, le « double état de la parole » est souvent illustré sous différentes formes. Par exemple, l'opposition se joue entre les « ballets-parades » et les « articles-chansons ». Le premier reprend le « ballet » dans son état de « Fiction » et d'exagération, et le deuxième renvoie à la « Musique », qui désigne un état impulsif, et à l'« article » de presse, qui est vulgarisé¹³⁴⁵. Et « les Lectures seraient à proprement parler le 3^e genre qu'on tire de *ce qui existe* (ou ballets-parades. articles-chansons) issu par deux fois de cette juxtaposition (d'où 2 séries de Lectures.) »¹³⁴⁶ En d'autres termes, les « Lectures » composent une troisième représentation, à savoir présenter en même temps l'alternance du « double état de la parole ».

Plus particulièrement, l'oscillation entre le « double état de la parole » se fait non seulement entre les deux groupes de lecteurs, qui doivent échanger leurs lectures, mais aussi se fait pour le même lecteur, car il lit les deux versions, une interprétée par lui-même, et l'autre interprétée par son voisin :

2 feuilles ┌ et └ une fois séparées échantent leur ½ feuille intérieure
la même chose a lieu pour 2 autres feuilles échangeant leur ½ feuille extérieure¹³⁴⁷

¹³⁴¹*Ibid.*, p. 599.

¹³⁴²*Ibid.*, p. 602.

¹³⁴³*Ibid.*, p. 601-602.

¹³⁴⁴*Ibid.*, p. 551.

¹³⁴⁵*Ibid.*, p. 580.

¹³⁴⁶*Ibid.*

¹³⁴⁷*Ibid.*, p. 602.

L'échange des feuilles de lecture reproduit *les conversions d'échange* qu'on fait quotidiennement, et imite ainsi *la communication et ses impacts sur le cogito des sujets*. Ainsi, les « Lectures » sont dans l'acte de lire et de relire, et se multiplient non seulement dans la variation des interprétations personnelles, mais aussi par une communication qui permet d'échanger les deux niveaux de compréhension d'une même lecture.

Ce qui est caché derrière les tableaux des nombreuses « Lectures » communicatives, qui composent le « Livre », est d'abord une « identité »¹³⁴⁸, non dans la multiplicité du nombre de lecteurs, mais dans le « tirage » « infini » des interprétations possibles du « Soi » : « et je vais revenir naturellement 12 fois* (pour rendre cela) 12 Lect. être Soi successivement ces 12 places ici représentatives de la totalité »¹³⁴⁹. Toutes ces « Représentations » et « Interprétations », même contradictoires parfois, se comparent entre elles, et recourent « concurrem[m]ent » à une « unité » impersonnelle, qui est le « Livre » : « et peu à peu l'unité s'en révèle, à l'aide de ce travail de comparaison en deux sens différents, montrant que cela fait un tout en tant qu'une cinquième partie, formée de l'ensemble de ces quatre fragments, apparents ou deux répétés »¹³⁵⁰.

Les infinies versions des lectures composent ainsi le « Livre » qui « ne commence ni ne finit », car il est dans une perpétuelle réécriture et renouvellement, mais ce, en même temps : « c. à. d. une nouvelle façon de lire simultanée »¹³⁵¹. Il est vivant, ou plutôt dans un processus qui relie la mort et la vie : « le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile – de mort il devient vie »¹³⁵². Ainsi, le « double état de la parole » ne se présente pas comme deux phénomènes isolés, il a lieu simultanément et partout. L'inspiration nouvelle et imaginative a lieu au même moment où on échange avec la « foule ».

Mallarmé tolère même une lecture avec une interprétation fautive. Cette fausseté est radicalement différente de la fausseté de la « Fiction », qui, quant à elle, reste dans l'impossibilité de décrire le vrai de manière totale et exacte. L'interprétation fautive « ne présenterait pas de sens », et consiste en une « erreur de la foule », qui se retrouve là par « hasard »¹³⁵³. Mais la feuille fautive doit être « ajoutées quelconques », parce que le volume n'est pas personnel mais impersonnel : ainsi il doit donner les avis de la « foule » tels qu'ils

¹³⁴⁸*Ibid.*, p. 594, « identité de la place et de la feuille en l'an, mêmes personnes de la séance et du volume de la Lect et du tirage »

¹³⁴⁹*Ibid.*, p. 609. Voir également p. 619, « – Telle est la double séance. Où il semble ayant montré l'identité de ce volume avec soi. »

¹³⁵⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 610.

¹³⁵¹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 621-622.

¹³⁵²*Ibid.*, p. 610.

¹³⁵³*Ibid.*, p. 621.

sont, afin de donner une version « authentique » du « Livre » composé par ses contemporains. Le contrôle monopolisateur de l'« auteur » cède à une décentralisation du pouvoir des lecteurs-recréateurs :

Cela se répéterait autant de fois que ce vol. (du sens duquel je ne suis pas responsable – non signé tel – tant que je ne présente pour lire différemment ou l'endosser <le moi, si personne> et *c'est* cela, clairement) que ce vol. ¹³⁵⁴

*fictif, n'existant pas comme tel ou non donné comme tel, seul. de 20 f mais triple et par redoublement étant
5 étant la feuille répartie en 5 qui n'est (6^e)¹³⁵⁵

Le « poète » a ici le rôle de l'« opérateur », qui donne la première version de l'œuvre à son public¹³⁵⁶. Son rôle n'est pas d'apporter ses empreintes personnelles dans l'œuvre, mais de créer, à partir de sa « voix qui lut », une œuvre où tout le monde « s'y identifi[er]ait pour chacun »¹³⁵⁷. Il récolte ainsi non seulement son œuvre originelle, mais également les autres feuilles du « volume » : « ce fascicule comme à lui »¹³⁵⁸. « La 25^e feuille manquant et moi me présentant 25^e et prenant les 24 : entre lesquelles j'établis un rapport et que je *relie* en un volume sur lequel est développée cette feuille absente »¹³⁵⁹ En plus, en lisant les 24 feuilles des lecteurs, il fournira une 25^e feuille, qui est la feuille manquante pour la lecture de départ. Autrement dit, le « poète » est encore celui qui saisit les rapports invisibles des pensées de la « foule », et qui tente par cette démarche de rendre ce qui est absent, invisible et mystérieux accessible par les symboles.

Les « Lectures » sont comparées à une « Invitation à *fête* » ; elles demandent une participation de la « foule » pour accomplir le « Livre » ensemble. Parmi les lectures de la « foule », certaines feuilles pourraient être une « erreur » totale, tout comme d'autres aident à ouvrir une nouvelle piste, pour faire naître une nouvelle idée, car la « *fête* » est avant tout une fête des « noces »¹³⁶⁰, en attendant une naissance originale.

Invitation à *fête*
à tout excepté au *repas* d'où sa faim. La loi se tait <mange

¹³⁵⁴*Ibid.*

¹³⁵⁵*Ibid.*, p. 622.

¹³⁵⁶*Ibid.*, p. 618.

¹³⁵⁷*Ibid.*

¹³⁵⁸*Ibid.*

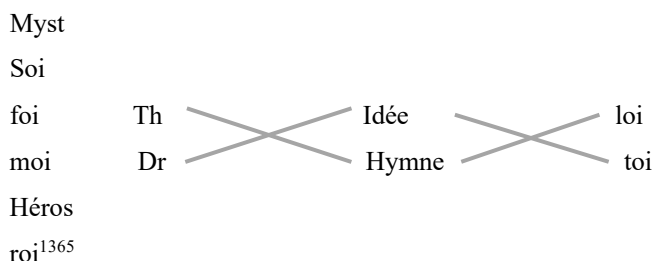
¹³⁵⁹*Ibid.*, p. 610.

¹³⁶⁰*Ibid.*, p. 607.

-> n'ose se montrer telle
 S'il est une loi c'est celle-là parce qu'on mourrait sans manger
 elle se voile de satin
 n'est ni pucel.
 manger la dame
 20 f. pour elle¹³⁶¹

Ces lectures sont également vues comme une eucharistie, qui englobe la « gloire » du « Théâtre » (« <Th> ») et le « crime » du « Drame » (« <Dr> »)¹³⁶². Il s'agit de ce vouloir instinctif de la « foule », à savoir « manger » ; et ici, le corps saint est donné par la « dame » inspiratrice, à savoir les écrits du poète, prêts à être lus. Ainsi, la « dame » reste sous le « voile », désirante et vierge. Une « scission » est nécessaire, qui est nommée « entracte », et qui permet de garder le désir et la curiosité, comme « Hymne », avant d'accomplir l'acte de fécondation représenté par l'acte des « Lectures » mêmes. Comme une eucharistie, elles donnent non Dieu entier à la « foule », mais une partie du « Mystère » de « Soi », digérée selon des degrés de compréhension¹³⁶³.

Devant l'envie de « manger », la « loi » conventionnelle des symboles « se tait », car le désir instinctif de « Soi » l'emporte : « s'il est une loi c'est celle-là parce qu'on mourrait sans manger »¹³⁶⁴. La lutte entre la « loi » et « Soi », qui apparaît de nombreuses fois dans les écrits de Mallarmé, retrouve ainsi son exégèse.



La naissance d'une « Idée » est vue par Mallarmé comme le rétablissement de la « loi » naturelle et humaine créée par l'agencement nouveau des symboles. Ce dernier est réalisé par une « Foi » et un « Soi » en majuscule et ce dernier s'identifie au « mystère » impersonnel. L'« Héros », par une création de « Foi » démagogique peut créer de nouvelles « Idée[s] » dominantes et installer de nouvelles « lois » tyranniques, devenant ainsi le « roi » absolu qui est la garantie personnelle derrière les « Idées » et les « lois ». Mais ce que préconise

¹³⁶¹*Ibid.*, p. 608. Souligné par Mallarmé.

¹³⁶²*Ibid.*

¹³⁶³*Ibid.*

¹³⁶⁴*Ibid.*

¹³⁶⁵*Ibid.*, p. 567.

Mallarmé, pour endosser le pouvoir du « Héros » est de retrouver le « Soi », ou plus précisément le « Mystère » (« Myst ») impersonnel comme garantie ultime. Dès lors, le « moi », qui vit dans un « Drame » quotidien, et le « toi » qui chante l'« Hymne » pour sacraliser les autres via l'eucharistie, se retrouvent tous dans le « Soi » impersonnel.

L'identité que le « Livre » crée doit résumer un effort fait à la fois par « toi » et « moi ». Elle projette un ensemble, qui oscille entre le « double état de la parole » : on alterne sans cesse entre le « Théâtre »/« Drame » et le « Mystère »/« Hymne ». Derrière les symboles qui composent l'« Idée » et la « loi », ce qui change réellement est la conception d'une humanité évolutive, qui alterne entre l'« enterrement » de l'ancienne « foi » et le baptême d'une nouvelle ; cette humanité balance entre une « Cité » qui célèbre la « fête » dans une passion commune, sous forme de « bal[let] » et de « feu d'artif[ice] », et une « Cité » sous forme d'« usine », d'« école », et de « prison », qui « enferm[e] » l'esprit dans « le cycle d'un mot ».

Soit
à (supposons)
chasse yacht enterrement mariage baptême
lieu
Cité qu'est-ce ? prison
bal. feu d'artifice en
usine école
usine école prison¹³⁶⁶

Ce que Mallarmé tente d'inclure dans les symboles, derrière le « Livre » ainsi que dans les lois économiques, est encore ce « Soi » non abstrait et indéfinissable. Le « Soi » représenté n'est pas un « Soi » du nombre, de la banalité, de la majorité, ou bien de la « foule » crédule et manipulée. Il est un travail commun, qui demande à la fois une innovation individuelle et désintéressée de la part du « poète », mais aussi une interprétation continuelle de la « foule ». Si Mallarmé insiste sur la nécessité du « Mystère », du « voile », c'est parce qu'il rend l'interprétation d'autant plus enrichissante en revendiquant un effort participatif de la part des lecteurs.

L'interprétation n'est pas exégèse, elle demande une réflexion, à partir du désir du « mystère », pour laisser entrevoir une version de la « vérité » propre à l'être. Et c'est toute interprétation de la « vérité » qui fait la richesse de l'humanité. Ce désir tiré par le « mystère », qu'il soit instinctif chez l'être, ou bien créé artificiellement par le « poète », constitue pour

¹³⁶⁶*Ibid.*, p. 568.

Mallarmé le motif ultime de toute évolution de l'« Idée ». Les « Lectures » se donnent ainsi comme objectif d'être actives, participatives, et solidaires. Chaque petit « pas » de l'évolution de l'interprétation devient une évolution de la pensée humaine, créée par l'interaction continue avec la « foule ».

Dans cette perspective, la « loi » cède ainsi d'abord à « Soi ». Mallarmé veut mettre « Soi » dans les symboles, de sorte que les symboles, qui ont tendance à devenir abstraits, normatifs et codifiés, s'incarnent également dans les caractères humains, avec le rêve et ses défauts. En effet, les choix de l'être impersonnel peuvent être possiblement fautifs, mais ils se corrigent et s'adaptent toujours. Le désir du « mystère », qui est propre à l'être, doit être traduit à travers les symboles pour mieux se connaître, s'identifier. Ainsi dans les « Lectures » du « Livre », l'être cherche éternellement une découverte de « Soi », et évolue par le truchement des symboles. La « loi » des symboles et la « loi » de l'alter-ego, qui varient entre le poète et la « foule », deviennent une dans le projet des « Lectures ».

4) L'« Interrègne pour le poète » : de la croyance en absolu vers la confiance mutuelle

Ce que Mallarmé tente d'établir, en proposant des alternatives des lois de représentations et un « idéal » nouveau, est l'« interrègne pour le poète ». La proposition de l'« interrègne » du poète est dans un contexte historique particulier, où la vicissitude politique s'accompagne de constantes crises sociales et économiques. Dans le domaine esthétique, de nouveaux styles comme l'impressionnisme ou le vers libre ébranlent également la tradition académique. Tout comme les crises politiques se suivent avec la mort du roi et l'effondrement de l'Ancien Régime, la mort de Hugo en 1885 fait effondrer la garantie personnelle avec laquelle il établit le modèle du roman, du théâtre et de la poésie, conduit à la « crise de vers », qui est non seulement celle du vers, mais aussi une crise littéraire en général. L'« interrègne » du poète que Mallarmé réclame n'est pas une usurpation politique définitive ; il n'intervient qu'au moment du hiatus historique, où les crises se multiplient. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les crises politiques, économiques et esthétiques ont lieu en même temps, à ce moment précis, car toutes les anciennes autorités, que ce soit Dieu ou le roi, perdent leur crédibilité.

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu.¹³⁶⁷

C'est la raison pour laquelle de nouveaux systèmes de représentation sont nés pour répondre aux nouveaux besoins des hommes, car les anciennes garanties des symboles sont « trop en désuétude ». Dans ce contexte, la lutte anti-autorité conduit soit à une anarchie qui ne réclame « ni Dieu, ni maître », soit à une naissance de nouvelles garanties idéologiques, qui sont « en effervescence préparatoire[s] ».

Certains critiques mettent Mallarmé dans la catégorie des anarchistes, comme Gustave Lanson, qui annonce que « Mallarmé est un anarchiste littéraire »¹³⁶⁸. D'autres nient son statut anarchiste mais considèrent Mallarmé comme le poète éternel de la tour d'ivoire comme Sartre, qui le dévoile avec une certaine délicatesse : « Mallarmé n'est pas, ne sera pas anarchiste [...] Non, il ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses. Il choisit le terrorisme de la politesse. »¹³⁶⁹ Toutefois, en déclarant que « Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre »¹³⁷⁰, Mallarmé se distingue radicalement de l'anarchiste-terroriste et avec le projet de l'« interrègne » du poète, il n'est pas vraiment le poète qui met définitivement la politique à dos.

Ce que Mallarmé propose n'est pas une suppression de l'autorité comme ce que les anarchistes tentent de réaliser par la « bombe », mais une libre création de la « Fiction » en guise de nouvelle garantie et repère, qui peut évoluer selon le changement de la volonté de la « foule ». La « Fiction », qu'elle soit autoritaire ou libre, ne peut pas être éliminée car l'homme est pour Mallarmé avant tout un être religieux, qui cherche éternellement sa chimère et son utopie comme son repère et se perfectionne par rapport à ce dernier.

L'avis politique de Mallarmé doit être appréhendé dans l'ensemble de ses pensées sur les systèmes de la représentation, à travers lequel il cherche un bien-être social et esthétique, qui est le mécanisme « libre et spontan[e] ». Ce dernier est un système qui correspond parfaitement aux fluctuations intérieures.

¹³⁶⁷*Ibid.*, p. 787.

¹³⁶⁸Gustave Lanson, « La Poésie contemporaine, M. Stéphane Mallarmé », *Revue universitaire*, 15 juillet 1893, reproduit dans Marchal, Bertrand, dir., *Mémoire de la critique*, Paris, 1998., p. 272.

¹³⁶⁹SARTRE Jean-Paul, *Mallarmé: la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, France, Gallimard, 1986., p. 151.

¹³⁷⁰Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 660.

Une organisation libre et spontanée aujourd'hui jaillissant se fige avant des siècles en tant que traditionnelle puis autoritaire, faute cela de varier dans son dessin à l'infini (l'espace manquant même pour ses satisfactions et son intérêt d'imagination) : ou si abstraitement on établit un état tout de suite comme fatal, après du temps chacun a lieu d'y trouver son propre vouloir, l'habitude aidant et l'impossibilité selon lui que ce soit autrement, bref que cette *organisation disciplinée et méthodique*.

N'intéresse l'artiste, du moins le littéraire que ce qui concerne l'homme, seul et dans un raccourci, vis-à-vis du monde ; les théories sociales, elles s'équivalent, presque opposées : et je sais que je ne m'inquiète ou ne m'indigne sinon quand je vois au nom de l'esprit individuel ou collectif molester du pauvre monde, où je me place.¹³⁷¹

Tout comme Platon, la vision politique de Mallarmé ne se présente pas comme *un* régime parfait et éternel, elle est en constant mouvement et évolution : ce qui semble « libre et spontané[e] » aujourd'hui, peut très vite devenir « traditionnel[le] puis autoritaire » pour demain. Ce qui intéresse l'« artiste », « du moins le littéraire », parmi ces courants mouvants et parfois « opposés », est la conservation de la lucidité pour une réflexion hors des courants existants et un retour vers l'être : « ce qui concerne l'homme, seul et dans un raccourci, vis-à-vis du monde ». Ainsi, tout en restant dans le monde comme la « foule », l'« artiste » n'entre pas dans un état considéré « comme fatal », il se débarrasse du joug de toutes les lois préinscrites, et redéfinit la relation entre le monde et l'être en employant différemment les symboles. Le « Fonds Littéraire » est l'exemple parfait, car il promeut avant tout les innovations des usages des lettres, qui sont indispensables pour l'évolution de l'être Il révolutionne l'usage de l'or de sorte que l'échange se fait selon le processus d'« héritage littéraire ».

L'esprit démocratique change profondément le XIX^e siècle dans la mesure où il offre une possibilité pour tous les acteurs issus de la « foule », de mener une révolution économique, sociale ou esthétique avec leur propre idée. Pour Mallarmé, ce qui importe n'est pas seulement le symbole/système que la « foule » choisit, car ceci est encore le travail des « ouvriers » qui subissent et suivent passivement les lois et les indications des systèmes déjà établis, mais surtout les propositions nouvelles des lois de symboles, qui, elles, sont des choix actifs, qui exercent une « ingérence de mystère ». L'avantage de la « démocratie » est qu'elle donne libre accès à la création de la « Fiction ». Autrement dit, il ne s'agit plus d'*un* choix de sureté, car tout choix, fondé sur une hypothèse humaine, périt un jour. Il s'agit plutôt de prendre le

¹³⁷¹*Ibid.*, p. 659-660.

risque, de continuer la recherche sur les symboles, et de tenter de retrouver un être plus complet.

Autrement je soupçonne le mystérieux ordre poussant la gratuite cohue aux faux-semblants, de prétendre, par obstruction, empêcher, en cas qu'il s'avance, l'Élu, quiconque veut. Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplissent pour que surgisse il se présentât, librement, sans encombre, vît et sût : témoignant du chef-d'œuvre, en raison d'une dignité, comme preuve. La constatation ne s'en déférerait à la foule. Il prévient, résume. Un temple même bâti par quartier en la ville, pour immense, ne contiendra la totalité populaire. À quelque loi importe qu'un, représentatif, puisse arriver le plus humble, invité, comme en pèlerinage, du fond d'un destin soucieux. Le dernier, moralement tous : ce point, assez — pour que la justice, se plaisant, exulte, avec lueur sur le bel objet visité qui y concorde. J'entends — d'où cette volonté ! — de ce qu'il faut que ce soit — pourquoi à lui mieux qu'à cet autre ! — lequel, en l'occurrence, serait lui. Tous les deux et beaucoup aussi, je réclame. L'élection, vous la prônez, le vote aux doigts, assimilée au travail de l'usine ; attendu que vous craignez particulièrement, je le sais, une ingérence de mystère, ou le ciel, dans tel choix.¹³⁷²

Pour Mallarmé, le moment de l'« interrègne » tombe précisément au moment de la crise : « Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise. »¹³⁷³ L'« agonie » d'une ancienne croyance commence, mais rien de nouveau et de définitif est installé, on est dans un moment de « repos », *un moment d'entre deux*, comme dans *Un coup de dés*, où on se demande « C'ÉTAIT LE NOMBRE, EXISTÂT-IL / Autrement qu'hallucination éparse d'agonie / COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL »¹³⁷⁴. Tel est le moment de la crise où le repère est perdu et le nouveau repère n'est pas encore trouvé. Il est également le moment de réflexion, où intervient la « critique », qui est elle-même, apparentée à *κρίσις*, « crise ».

La « crise » est également le moment de la réflexion, où l'être se replie sur soi, pour voir s'il y a d'autres possibilités d'évolution. La « Critique » doit être exercée dans le moment de « repli », qui est à la fois le moment d'écriture, qui dévoile l'« interrègne » des écrivains en remplissant le « Livre » par de nouveaux plis, et le moment du « repli » mental où l'être doit sortir des symboles fautifs en vigueur, et réalise l'auto-inspection pour retrouver le repère dans le « primordial instinct ». Le pliage est une charnière, qui permet de faire évoluer les « fluctuations d'un article d'esprit ou de mode »¹³⁷⁵.

¹³⁷²*Ibid.*, p. 266.

¹³⁷³*Ibid.*, p. 209.

¹³⁷⁴Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 382-383.

¹³⁷⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 162.

La Critique, en son intégrité, n'est, n'a de valeur ou n'égale presque la Poésie à qui apporter une noble opération complémentaire, que visant, directement et superbement, aussi les phénomènes ou l'univers, soit de sa qualité de primordial instinct lacé au secret de nos replis (un malaise divin) cède-t-elle à l'attrance du théâtre qui montre seulement une représentation, pour ceux n'ayant point à voir les choses à même ! de la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme.¹³⁷⁶

Tout comme l'indique l'autre partie de son étymologie, le terme « critique », dérivé du verbe latin *krinein*, signifie « séparer », « choisir », « décider », « passer au tamis ». Après cette séparation, intervient le « symbole » *σύμβολον*, dérivé du verbe *συμβάλλεσθαι*, qui signifie « mettre ensemble », « joindre », « comparer ». Lors de la réunion des deux morceaux, un assemblage parfait montre la preuve de leur alliance. Autrement dit, lorsque l'esprit « critique » sépare le sens actuel et le nouveau sens à accorder, pendant que le « symbole » les relie : la pensée passée incarnée dans l'ancien sens prépare une réflexion du futur, renoue le lien entre les deux courants. De là le « symbole » est inventé.

L'intervention des poètes est nécessaire dans un moment pareil, car ils ne sont pas pour Mallarmé les exécuteurs directs de la réforme, mais ils ont une fonction mentale, qui consiste en cas de crise à proposer une nouvelle croyance. Dans ce moment de repli, ce qui manque au public est une idéologie, suffisamment solide pour être la prochaine conviction. C'est dans ce sens où la crise est un « malaise divin », car on est obligé de sculpter une nouvelle divinité, qui n'est pas forcément une divinité sous forme religieuse, mais la divinité au sens où elle dépasse la définition de l'être qu'on connaît jusque-là. Tout comme les Lumières préparent la Révolution, les poètes préparent de nouvelles idéologies pour lancer une nouvelle tendance esthétique ainsi qu'une profonde réforme de l'organisation de la société.

La politique classique est radicalement différente de l'« interrègne pour le poète », car la politique est dans l'exécution d'un projet, parfois peut être imposante et violente (« se régler à coups de fusils »). La littérature prend une autre démarche, elle doit attirer la « foule » à sa manière, et la « foule » retient de la littérature ce qu'elle soutient. La « foule » a besoin de cette « Fiction », car elle permet une potentielle amélioration de soi. Elle songe sans cesse « à remuer les pavés » sous le patronage d'une nouvelle idéologie.

Mais commencer de suite, non. D'abord, il faut que je me donne le talent requis, et que ma chose, mûrie, immuable, devienne instinctive ; presque antérieure, et non d'hier.

Même réussissant, il ne faut me dissimuler que cela est dur à imposer à une foule qui songe à remuer les pavés. Mais précisément, il n'y a pas de mal que la politique veuille se

¹³⁷⁶*Ibid.*, p. 161.

passer de la Littérature et se régler à coups de fusils. La littérature en est quitte, et en garde ce qu'elle veut ; assez, par exemple pour savoir se conduire vis-à-vis de deux rivaux, l'Art et la Science, qui semblaient la confiner en des chroniques quotidiennes, *Gaulois*, etc. — On sera las de se battre. Pour ce moment, je prépare un Drame et un Vaudeville, discréditant aux yeux d'un Public attentif l'Art et la Science pour un nombre possible d'années. Le tour peut être très bien joué. Et je m'empare de la position.¹³⁷⁷

La proposition de l'« interrègne » avec le « Fonds littéraires » est au fond la reconnaissance de l'intérêt du culte qui est inhérent à l'esprit humain. Au lieu de tenter de le bannir, de vouloir imposer une « vérité » qui n'est pas humaine, Mallarmé tente de l'intégrer dans la gouvernance même. L'« interrègne » que Mallarmé propose est un règne basé sur tout ce qui est le plus humain et le plus spontané, dans la mesure où l'être devient à la fois la nouvelle référence et la garantie des modèles sociaux, économiques ou esthétiques. La proposition est faite de manière spontanée, par tout individu qui est lucide dans sa pensée et qui veut faire connaître ses idéaux.

Tous les efforts, qui permettent de modifier sans cesse les lois en vigueur, consistent à étendre la portée intelligible de l'être par la recherche symbolique, et toucher un milieu qui reste encore ambigu et mystérieux, et dont l'être peut sentir vaguement et entrevoir la valeur. Mallarmé propose à la place de Dieu une *auto-transcendance*, qui remplace une ancienne institution ecclésiastique par une ontologie de Dieu, et la transmission des idées n'est plus de Dieu à l'homme, mais des hommes illuminés à leurs homologues.

Le « mystère » de Mallarmé passe de la figure obscure de Dieu vers l'« Idée » humaine¹³⁷⁸. La frontière entre l'inconscient et la conscience est effacée par l'invention des symboles, qui permet d'entrevoir l'inconscient par des représentations visibles. De cette manière, toutes les facultés de l'être sont valorisées : à côté de la raison et de la science qui décrit une « vérité » de manière exacte et quantifiée, la « Fiction » et l'adoration sont également valorisées, parce qu'elles font partie des instincts humains, irréductibles et inexplicables. Le mécanisme que Mallarmé propose tente de dévoiler et de décrire le modèle de toute révolution mentale et de tout essor spirituel, et c'est cette volonté de se dépasser qui constitue le moteur d'une recherche inlassable des possibilités de soi.

En reconnaissant le mécanisme de la « Fiction », la « foule » est consciente que *la garantie peut être détruite à tout moment de crise*. Aujourd'hui ce n'est plus une révolution, mais la

¹³⁷⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 762.

¹³⁷⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 238. Et même la divinité, qui fait partie du « mystère », peut être incluse dans le mécanisme comme une notion ou une conception, inventée auparavant par les aïeux pour décrire le « mystère » : « La divinité [...] jamais n'est que soi ».

vie du quotidien de l'homme moderne : l'amour est conditionné par une potentielle séparation ou un divorce ; l'investissement dans la bourse n'est pas à vie, car il faut toujours prévoir une potentielle chute ; un parti élu ne signifie plus une croyance politique à long terme pour un peuple, car il peut être facilement destitué par un autre après cinq ans de mandats, etc. Les notions qui prétendaient être absolues, l'amour, la religion, l'État sont interprétés différemment et tout est évolutif. Croire devient un simple choix, qui mène à des modèles de vie radicalement différents.

Tout en gardant la précarité des notions, Mallarmé refuse de simplifier l'« interrègne pour le poète » comme le mécanisme de croyance en un mécanisme systématique, comme si le choix était livré, subi, et institutionnalisé. Ainsi, au lieu de voir le « niveau élémentaire de la politique », Mallarmé imagine la politique idéale comme une « religion », redéfinie au sens large, à savoir croire en une idéologie humaine, où le mécanisme de la « Fiction » est inclus.

Si, dans l'avenir, en France, ressurgit une religion, ce sera l'amplification à mille joies de l'instinct de ciel en chacun ; plutôt qu'une autre menace, réduire ce jet au niveau élémentaire de la politique. Voter, même pour soi, ne contente pas, en tant qu'expansion d'hymne avec trompettes intimant l'allégresse de n'émettre aucun nom ; ni l'émeute, suffisamment, n'enveloppe de la tourmente nécessaire à ruisseler, se confondre, et renaître, héros.¹³⁷⁹

Il ne faut pas voter pour un « nom », mais voter pour une idée impersonnelle, qui peut être sans cesse corrigée, et dont la fin est créative et propre à la « Fiction ». Il ne s'agit plus de jouer le jeu avec l'autorité en disant un oui à une « Fiction » imposante, mais de réfléchir sur la « Fiction » même et d'apporter sa propre compréhension par une lecture participative.

Plus particulièrement, la « Fiction » revendique le flou, pour « se confondre » avec le milieu équivoque créé par l'hypothèse. Si une partie de l'être est un « mystère », c'est précisément parce qu'on ne sait pas si l'être peut réaliser l'hypothèse souhaitée. Il s'agit toujours de jouer le « coup de dés », avant d'accueillir une renaissance héroïque. La croyance au sens « croire en quelque chose » s'approche davantage de la « confiance ». La croyance divine se transforme en une confiance humaine et mutuelle. À tout moment les deux parties, le « Poète » et la « foule » pourraient rompre le contrat, proposer un meilleur modèle, toujours fictif, et faire évoluer les règles des symboles. Le symbole et les lois des symboles sont ainsi réversibles, et s'adaptent à un constant démontage et remontage de la « Fiction ».

¹³⁷⁹*Ibid.*, p. 74.

Le but que Mallarmé se donne n'est plus de trouver la « vérité » comme dogme fini et définitif, car c'est impossible, surtout lorsque toute notion absolue est sans cesse remise en doute et est constamment remplacée. Désormais il cherche à développer une « vérité » vivante, qui a pour départ une hypothèse, et voit l'exploitation de la « vérité », comme une exploitation des possibilités. L'« aristocratie » mallarméenne apporte une autre possibilité, à savoir supposer, dessiner, reconfigurer son propre représentant soi-même. La vulgarisation, à savoir les interprétations de la « foule » et les éventuels compromis avec l'idée initiale, n'est pas contrôlable et prédictible.

Le rapport entre l'être et les symboles est complètement modifié. De l'usager on passe au créateur de symboles ; de l'« ouvrier » qui suit aveuglement des lois imposantes, on passe au « poète » qui restitue la loi de la « vérité » en repensant les symboles ; de croyant en l'absolu, le destin, l'immuable, on devient le fabricant de la confiance, du « crédit », et de la nouvelle « foi ». En recréant les symboles, on recrée même une autre relation entre les gens, car le rôle du « poète » et le rôle de la « foule » ne sont pas fixes. On est tour à tour « poète » et la « foule », de telle manière que la relation avec le symbole est à la fois active et passive.

Le contexte politique et social lors de la proposition de l'« interrègne » du « poète » est extrêmement complexe. Pendant que les libéraux se concentrent sur les lois de l'économie, et cherchent à se baser avant tout sur les lois du marché, les socialistes veulent une égalité absolue, s'efforcent d'établir un État providentiel et revendiquent l'intervention totale de l'État pour la mise en place du principe marxiste.

Des auteurs comme Julia Kristeva vont rapprocher les pensées de Mallarmé des pensées marxistes, en recourant aux ressemblances entre les discours révolutionnaires de Marx et la recréation continue de la symbolisation de Mallarmé. Elle compare par exemple le processus pratique-vérité-pratique de Marx au cycle vulgarisation-vérité-vulgarisation du « double état de la parole »¹³⁸⁰.

Mais il faut bien se rappeler que la révolution que revendique Mallarmé est radicalement distincte de la révolution marxiste, dans la mesure où Mallarmé n'indique pas une destination précise et s'oriente davantage dans une sorte de *divagation*, alors que le matérialisme historique de Marx s'inscrit dans une vision déterministe et révèle *une fin historique prédéterminée* (le communisme).

¹³⁸⁰Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé.*, p. 225-240.

Sur ce point, on se permet de citer Philippe Sollers, lorsqu'il compare Mallarmé et Hegel, maître spirituel de Marx : « Ainsi Hegel voyait-il la fin de l'Histoire sous forme d'un livre fermé : Mallarmé, lui, l'ouvre, le disperse, le *retourne* et le rend à l'espace où nous apparaissions pour vivre, nous écrire, nous lire et mourir. »¹³⁸¹L'ouverture des possibilités sur le destin humain laisse une créativité intarissable, où l'homme évolue sans cesse. Hérité de Hegel, Marx pense également que les événements historiques sont déterminés par les rapports sociaux ainsi que l'impact des moyens de production sur la mentalité. La « monnaie » est ainsi pour Marx un « moyen » qui détermine le sort humain, et non le contraire.

De plus, dans la vision de Marx, c'est l'ouvrier et le prolétariat qui seuls sont capables de transformer la société, alors que dans la vision de Mallarmé, c'est au « poète » de révéler la « vérité » aux « ouvriers » et le rôle du « poète » et celui des « ouvriers » ne sont pas fixes, mais à alterner. Le poète, qui joue le rôle de créateur, n'est pas là pour accomplir un idéal donné, comme l'« ouvrier », mais pour recréer sans cesse un idéal, car le moment où la rénovation s'arrête, tout le potentiel de l'être s'éteint.

C'est pour cette raison aussi que les attitudes de Marx et Mallarmé vis-à-vis du symbole sont radicalement différentes. Ce que revendique le marxisme est une suppression de l'argent, afin de refuser toute aliénation de l'argent et de supprimer la lutte des classes, alors que Mallarmé accepte les effets parfois néfastes de l'argent ou la vulgarisation des « Lettres ». Au lieu de supprimer cette potentielle aliénation des symboles, il propose d'utiliser l'oscillation continue de la « double état de la parole » pour sauver les effets d'homogénéisation et de réduction que provoque l'argent.

Plus particulièrement, par le « Fonds littéraire », Mallarmé cherche également *un troisième chemin entre le libéralisme et le socialisme*. Les deux grandes tendances vers la fin du siècle, le libéralisme et le socialisme, mènent la société soit vers une abstraction normative et mercantile, soit vers une égalité dictatoriale et autoritaire. On retrouve ici dans les deux tendances des effets de l'état « brut ou immédiat », dont l'abstraction est liée à la réduction produite par l'intervention des symboles, pendant que le caractère égalisateur est lié à une dictature de la masse, qui résulte d'une crédulité dans la représentation directe, voire d'une volonté de supprimer la représentation.

Les critiques de Mallarmé portent effectivement sur les symptômes de ces deux tendances, qui impacteront fortement le XX^e siècle, et qui rendent le symbole plus rationnel, abstrait, et vulgarisé. Ce que revendique Mallarmé est une mise en garde de la plasticité du symbole, qui

¹³⁸¹Sollers, *L'Écriture et la différence.*, p. 111. Souligné par l'auteur.

permet à la fois d'accéder à une constante codification et à une revivification. L'incarnation de la nouvelle créativité et de la rêverie est essentielle et permet d'assurer une évolution continue.

La théorie des symboles de Mallarmé prend vie dans un siècle plein de rêveries et de révolutions possibles. Les nouvelles et anciennes convictions contradictoires s'entrecroisent : le saint-simonisme vise à un culte du progrès scientifique, une bonne partie des conservateurs sont nostalgiques de la monarchie et du cléricisme, les anarchistes sont en proie à diverses théories sociales ou terroristes, le patriotisme veut dépasser les clivages politiques au profit de la nation, etc. Une conviction commune devient le rêve de tous afin de recréer une stabilité et une solidarité. Si chez Marx, le communisme constitue le rêve commun qui conduira à un épanouissement de la collectivité, chez Mallarmé, *un* rêve commun n'est pas suffisant du fait de l'hétérogénéité de la « foule », et la valeur des rêves communs consiste en la multitude des possibilités.

Les épanouissements cycliques des idéologies produites par l'alternance du « double état de la parole » reproduisent également la situation d'un XIX^e siècle, où les vicissitudes politiques, les crises économiques périodiques et le renouvellement des idéaux deviennent un quotidien acceptable. Il n'y a plus *une* règle qui peut prétendre être la « vérité » unique, car la « vérité » se renouvelle toujours dans le siècle où domine l'insoluble « peut-être » : la « vérité » ne gît que dans la multitude du potentiel.

L'« interrègne » du « poète » mallarméen n'est pas le règne d'une certaine classe ou d'un certain métier, il est au contraire, un relai de pouvoir donné à toute personne clairvoyante. Grâce à la montée de ces différentes forces idéologiques, le peuple du XIX^e siècle vit concrètement la redistribution du pouvoir entre les différentes autorités. Tout individu qui cherche à créer une réforme peut prétendre être une nouvelle autorité. En transformant sans cesse l'organisation des symboles, les institutions, qui sont souvent détentrices du pouvoir, subissent également des changements constants, affaiblissant ainsi les anciennes autorités. Le rêve de Mallarmé naît ainsi de ce constat des *alternances continues des autorités*. Au lieu de souffrir de l'instabilité flagrante, il voit l'oscillation des pouvoirs comme une richesse.

Un autre changement radical avec l'« interrègne » du « poète », c'est que la « foule » passe de la croyance en l'absolu invisible à la confiance dans une hypothèse de ses compatriotes. Auparavant c'est l'omnipotence de l'absolu même qui peut seule garantir la valeur des symboles : elle doit être une force au-delà de tout le monde, que ce soit le roi-Léviathan ou Dieu bienveillant, et dominer le monde de manière intransigeante et inconditionnelle. La

relation vers l'absolu est unilatérale, car l'absolu étant éternel et immobile, c'est à ses adeptes et ses admirateurs de suivre les lois imposées de l'absolu.

La confiance, pourtant, indique par son affixe « con- » *une négociation dans les deux sens*, et demande une participation active à la fois de la part du créateur et de ses adeptes. Il s'agit de créer une foi de la part du créateur, mais aussi de croire en la bonne foi de son créateur de la part de ses adeptes. Le créateur d'un « idéal » n'est donc pas celui qui a une force suprême, mais une hypothèse crédible qui est supérieure, même de peu, à la planification que la « foule » exerce actuellement. Autrement dit, la confiance « désacrifie » la croyance en traitant non une relation entre le tout-puissant et l'être mais une relation entre les êtres.

Alors que la croyance peut être vraie ou fausse, *la confiance se nuance en degré, reste toujours partielle et à tout moment elle peut être inversée*. Elle n'est pas un accord indubitable, elle est négociable et peut être à tout moment remise en question. La relation entre le « poète » et la « foule » relève d'une situation de débiteur et de créancier. La « foule » donne sa confiance au créateur pour son idéal hypothétique, et fournit déjà son effort pour le réaliser tout comme on investit dans un projet écrit. La « dette » ne sera remboursée qu'au moment où la proposition du créateur sera convertie en une réalisation concrète.

Le monde est composé dès lors non d'une force absolue qui crée une relation cause-effet comme inscrite dans le matérialisme historique de Marx, mais d'une probabilité pour une hypothèse donnée. Et le choix de l'être mise non seulement sur la plus grande *probabilité* pour avoir un meilleur « coup de dés », mais aussi sur la création continue des autres *possibilités* de l'existence. Le doute est encouragé, tout comme le « crédit » dans la « Fiction ». L'existence humaine est comme quelque chose qu'on questionne infiniment.

Le symbole que Mallarmé préconise est le véhicule qui représente à la fois la « Fiction » et le doute, et qu'on emploie pour mieux dialoguer avec le monde dans l'objectif d'en créer un meilleur. Le symbole fonctionne de manière contradictoire, en étant constamment dans un montage et un démontage. Et le cercle entre la « critique » qui démonte la « Fiction » derrière le symbole et la nouvelle création qui remonte une nouvelle « Fiction » est interminable.

Au lieu de voir le rêve et la codification comme antagonistes, l'« interrègne » du « poète » propose une autre solution, à savoir un État comme une « Fête », qui transcende une passion laïque sous forme de gouvernance anonyme et qui initie et oriente la « foule » vers une « Fiction » commune. La « Fête » est initiée par quelques individus, qui réussissent à monter une attirance irrésistible pour la « foule » par la « Fiction » commune. La « Fiction » prépare à la fois le motif perpétuel du changement et une cohésion fiable.

La cohésion sociale est une capacité vitale qui rénove une société codifiée et individualiste. Les individus qui ont des intérêts communs, par exemple, ne constituent cependant pas forcément une communauté à long terme. La « cité » sans solidarité n'est qu'une « agglomération du vague », avec un « million d'existences étageant leur vacuité en tant qu'une monotonie énorme de capitale »¹³⁸². Autrement dit, la « cité » mallarméenne où gouverne le « poète » est avant tout une « cité » mentale. Elle reproduit ainsi la « Cité antique » comme l'explique Fustel de Coulange, où l'hypostase de l'idée religieuse s'infiltré dans la politique, dans les lois civiles, dans l'élection, et même dans la poésie et dans les chants, de telle sorte que les lois ne se distinguent plus des vers et des chants : « les Romains appelaient les lois *carmina*, des vers ; les Grecs disaient *nomoi*, des chants. »¹³⁸³ L'idée de Mallarmé consiste à faire de l'« Académie » le sanctuaire de l'esprit, et à modifier le rôle du temple, transcendance divine, en une transmission de l'idée humaine :

La société religieuse se confond avec la société politique ; le sujet collectif, dans la religion, ce n'est pas une Église, c'est la *polis* qui s'affirme comme telle dans sa gloire et dans sa pompe : ses manifestations religieuses sont marquées par un souci particulier de l'ordonnance esthétique. Le mot *cosmos* se rapporte à la disposition d'une troupe : il se rapporte aussi à la parure ; dans la langue philosophique, il en vient à désigner l'ordre de l'univers ; et il continue de garder un sens social : ordre de la cité. Dans ce complexes - politique, esthétique, religieux — on a le sentiment que l'idée souche, ou l'idée force, c'est l'évolution réglée et rythmée d'un chœur qui l'a suggérée.¹³⁸⁴

En effet, lorsque la loi est abstraite et institutionnalisée, la vraie « souveraine » qui est la vitalité de l'âme humaine est omise et la loi des représentants limite l'imagination et la portée de la « Fiction » : « Lois, décrets, arrêtés, comme disent les messieurs, tout est maintenant promulgué, pour ce qui est de la mode : et nul Message nouveau de cette souveraine (qui, elle, est tout le monde !) ne viendra nous surprendre d'une quinzaine ou de deux. »¹³⁸⁵ La codification immuable des lois se transcrit peu à peu comme les lois des représentants qui s'ancrent dans le souvenir des gens, se transmettent de générations en générations et oppressent l'innovation et la vitalité d'un État.

Mallarmé revendique ainsi son retour constant à la « Loi » de l'âme, et demande à la loi de représentants de s'y adapter. Ce qui est dans les symboles ne doit pas être des acquis clichés

¹³⁸²Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 104.

¹³⁸³COULANGES Numa Denis Fustel de, *La Cité antique : étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Hachette, 1890., p. 294.

¹³⁸⁴*Ibid.*, p. 198.

¹³⁸⁵Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 617.

et stéréotypés, mais aussi et surtout le rêve et la passion pour un avenir. Empruntons les mots dans *Le « T'en o'clock »* : « La nature ... chante un chant exquis, pour le seul artiste, son fils et son maître — son fils en ce qu'il aime, son maître en ce qu'il connaît »¹³⁸⁶. On passe d'une représentation de la nature, aux représentations possibles, car aimer et connaître sont les deux facultés essentielles à l'être, qui reflètent au fond toutes les particularités de la virtualité de l'être.

C'est la raison pour laquelle Mallarmé prend sans cesse la métaphore des fils d'araignée. Non seulement l'effet de la perspective avec ses cercles de fils crée par une « Fiction » la profondeur en trois dimensions qui va au-delà du plafond, mais aussi le piège qui met l'être au milieu, et accueille ses proies par une simple attente : celui qui est charmé par les « merveilleuses dentelles » tombe dedans.

J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores —, centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté.¹³⁸⁷

Dès lors, le changement de formes n'est pas chez Mallarmé exogène, dans une accommodation avec le monde extérieur, mais endogène : le symbole se forge dans un dialogue constant avec l'être et évolue grâce à un rapport constructif entre symboles. Cette fermeture sur soi se trouve dans de nombreux symboles mallarméens, comme le « tombeau », le « Livre » (contrairement au « journal » de la presse qui s'ouvre), la « Salle », la « Cité », où « interrègne » le « poète ». L'expérience est au fond une exploitation existentielle. Elle cherche davantage de vie, de sens, de fécondité, car l'homme ne trouve sa place que dans la production signifiante. Mais toute limite ne constitue pas une fermeture définitive, car il s'agit toujours ensuite de franchir les frontières pour retrouver un lieu nouveau où repose l'âme : « comment c'est en fuyant la patrie que dorénavant il faudra satisfaire de beau notre âme. »¹³⁸⁸

Le « Livre » de Mallarmé, qui se présente sous forme de brouillons ne pourrait, en ce sens-là, jamais être terminé, car il est par nature une chasse perpétuelle de la « vérité », de ce qui est imprésentable, et qui se réalise dans sa création même. Le symbole mallarméen est vivant,

¹³⁸⁶*Ibid.*, p. 842.

¹³⁸⁷Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 704-705.

¹³⁸⁸Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. II, p. 191.

comme le prolongement de l'être, luttant contre un monde codifié, égalisateur, normatif et systématique.

Conclusion

Dans un siècle où les symboles se démocratisent, Mallarmé devance la plupart des intellectuels et des écrivains, en établissant une théorie des symboles bien moderne, même aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui. Il relie l'esthétique, l'économie et le politique, et tente de voir le système de représentation comme un mécanisme profondément lié au *cogito* humain. La nouvelle « authenticité » des symboles gît selon Mallarmé dans le rapport entre l'être et les symboles, qui accommode le monde extérieur à la fluctuation intérieure. L'être devient le nouveau repère, dans un monde où les symboles sont sans cesse modifiés. À partir de ce principe, Mallarmé réfléchit sur le changement de la garantie des symboles, qui passe d'une « Fiction » centrale et absolue vers une « Fiction » décentralisée et hypothétique. Il analyse les différents usages des symboles à travers leur diffusion égalisatrice et leur potentielle évolution, d'où la naissance de la théorie du « double état de la parole » qui alterne un état de la vulgarisation dans l'état « brut ou immédiat » et un état de l'innovation dans l'état « essentiel ».

Ce choix est le résultat d'un long cheminement spirituel que met en scène ce présent travail. Ainsi voit-on dans la première partie un jeune Mallarmé, angoissé par deux dilemmes. D'une part, il regrette que les symboles ne puissent pas représenter un absolu ou une totalité de l'être : les symboles demeurent toujours infidèles dans leur interprétation. Il s'inquiète pour un monde où l'être s'emprisonne de plus en plus dans les lois conventionnelles des symboles. L'être est réduit à un rationaliste et pragmatiste, commandé par son usage des symboles. De surcroît, la finitude des symboles qui empêche une représentation fidèle de l'Univers ou la Beauté absolue l'angoisse profondément et le mène à des crises mentales.

D'autre part, le poète voit un être qui se définit et s'aliène tout en s'adaptant à ces nouvelles lois de vie. L'inquiétude est accentuée suite à ses visites à l'exposition universelle. On constate ainsi ses intenses critiques contre l'industrialisation des arts, qui déforme l'art, la représentation de la spiritualité humaine par excellence, par les lois de l'économie de marché. La vulgarisation de l'art s'ensuit, dans le but d'acquérir davantage de « consommateurs ». Il constate que la loi de l'industrialisation, régie en réalité par la loi de la monnaie, commence à exercer un contre-effet sur l'art, touchant ensuite directement la spiritualité de l'être.

Ces troubles sont toutefois réglés avec la proposition du « double état de la parole ». Par rapport à l'interprétation infidèle des symboles, Mallarmé choisit d'accepter une partie de la « Fiction » dans les symboles mêmes, dans laquelle s'incarnent à la fois un idéal rêvé et un « mystère » insaisissable. Il s'agit désormais d'une représentation non exacte, mais ambiguë, absconse et rêvée, qui tente de saisir ce qui est présent dans l'être, mais aussi le potentiel de l'être refoulé et ignoré. Le but n'est plus de rendre clair ce que l'être possède en lui, mais de

faire sentir, même de manière équivoque, un écho chez un autre être, rappelant un inconscient jusque-là ignoré. Par cet écho, la « Fiction » proposée par un seul individu permet de faire rêver la « foule » et de la diriger vers un idéal commun, afin de continuer à s'améliorer collectivement à travers un usage réorganisé des symboles.

Quant à l'aliénation de l'être qui résulte des adaptations aux lois des symboles, Mallarmé choisit aussi de considérer la codification comme un état inévitable. Une fois les lois des symboles fixées, l'usage est de plus en plus systématique, normatif et automatique. La simplicité de la logique des symboles conduit inéluctablement à une vulgarisation des symboles, qui enlève la partie du « mystère » et de la « Fiction ». Mais la simplification permet un saisissement immédiat et instinctif des représentés pour la « foule ».

Ainsi, Mallarmé développe ses réflexions autour de deux problèmes – la « Fiction » mène à l'état « essentiel », et la simplification des symboles, à un saisissement immédiat dans l'état « brut ou immédiat » – et annonce en 1885, une théorie du « double état de la parole ». L'alternance des deux états contrebalance l'un l'autre leurs défauts. La normalisation des symboles est sauvée par l'« état essentiel », qui consiste en un renouvellement sans cesse des « Fictions » à l'origine des symboles. Cet état change par conséquent toutes les lois des symboles, redéfinissant sans cesse les représentants. De même, la vulgarisation des symboles aide la « foule » à saisir immédiatement le sens adressé, et favorise la diffusion et la circulation de la nouvelle « Fiction ».

Toutefois, dans un monde où les lois des symboles se renouvellent constamment, comment trouver un repère, et s'assurer que la représentation n'est ni fausse ni biaisée ? La réponse de Mallarmé est une référence constante à un être mouvant. Il relie le « double état de la parole » au mécanisme cognitif de l'être et dénonce que dans tous les systèmes de représentation, l'existence d'une « Fiction » collective garantit le fonctionnement des symboles. Cette « Fiction » est une méthodologie universelle pour tout système de représentation qui s'ancre dans l'esprit humain. La vulgarisation et normalisation liées à la rationalisation des usages chez la « foule », reposent également sur l'esprit humain même, qui cherche à promouvoir avant tout l'échange et la circulation des symboles.

L'être, qui est le sujet pensant, devient ainsi la garantie qui assure un lien entre les symboles de différents domaines, qu'ils soient de l'ordre esthétique, économique ou politique. On constate ainsi l'existence du « double état de la parole » dans les trois domaines, qui conduit aux analogies suivantes :

Musique	Industrie	démocratie
Lettres	Finance	aristocratie

Mallarmé, en voyant les symboles comme un véhicule de pensée, élargit le symbolisme en dehors du domaine esthétique. Le « double état de la parole » se fonde en effet sur le mécanisme de la pensée même, et peut s'étendre dans tous les domaines qui sollicitent l'intervention des symboles. On voit ainsi dans la « Prose », la « Musique », une spontanéité qui s'approche d'un langage courant, qui touche directement les âmes des spectateurs, alors que dans la « Poésie » ou les « Lettres », un langage plus réfléchi et créatif est constaté dans le réagencement des mots. En d'autres termes, la création se joue dans le rapport des mots, qui sollicitent l'imagination des spectateurs.

De même, le côté « pile » de la monnaie présente le chiffre figé et clair comme le langage courant de la « Prose » qui permet une compréhension immédiate, pendant que le côté « face » de la monnaie est un symbole imaginatif, qui tente de garantir le chiffre derrière par une croyance collective. La même distinction se fait dans le domaine économique générale : l'« Industrie » reproduit un échange commercial immédiat, normalisé et systématique, pendant que la « Finance » exerce une réflexion sur ces échanges commerciaux mêmes, en analysant les potentiels rapports entre eux. Plus particulièrement, la compréhension de la situation industrielle générale permet de prévoir un avenir économique. Grâce à la confiance en l'avenir, on se permet de créer un monde financier avec l'existence du « crédit ». Dès lors, on ne se concentre plus dans un gain ou une perte immédiate de la production ; on anticipe déjà dans la production du présent l'avenir potentiel d'une vente.

Puisque le langage de la « Prose », de la « Musique », tout comme l'« Industrie » est plus accessible à la « foule », il promet une « démocratie » qui permet à la « foule » de choisir facilement ses symboles préférés. Mais pour rendre les symboles accessibles, ces derniers doivent connaître inévitablement une vulgarisation, qui peut être problématique si la version vulgarisée devient la nouvelle norme. L'« aristocratie » est ainsi sollicitée, pour remonter une « Fiction » crédible, qui tout comme le « crédit », montre un possible avenir pour que le peuple puisse se dépasser. Les symboles utilisés sont peut-être plus obscurs et moins accessibles à la « foule » au départ, mais cela n'empêche pas que la « foule » ressent une séduction naturelle. L'« aristocratie » mallarméenne assure ainsi l'intégration d'un nouveau rêve au sein des symboles existants, en rénovant les lois des symboles actuels.

Désormais, Mallarmé relie la « loi » des symboles à une « foi » fictive mais collective, et qui ont toutes les deux comme référence un « soi » évolutif. C'est la raison pour laquelle, on

découvre derrière les « lois » deux identités différentes, à savoir l'« ouvrier » et le « poète ». Les deux salaires de ces deux métiers sont différents : le salariat et le paiement spirituel de l'écriture. Les deux lois différentes des symboles construisent les deux identités, l'« ouvrier » et le « poète », qui sont alter-ego de l'être impersonnel, interprétant parfaitement le « double état de la parole ».

Au lieu de laisser les lois conventionnelles des symboles – l'industrialisation par exemple – aliéner l'art, Mallarmé propose le « Fonds littéraire » qui demande à la distribution monétaire dans le domaine de l'art de suivre le mécanisme de la création des pensées humaines, qui grâce à une alternance de l'« aristocratie » et la « démocratie », promeut la créativité et perpétue l'innovation. Autrement dit, la « vérité » doit correspondre non à des lois abstraites des symboles mais à l'intérêt intrinsèque de l'humanité entière. Ainsi, même dans les projets artistiques, comme les « Lectures », Mallarmé essaie de reproduire la circulation des connaissances et la recreation au cours de sa diffusion à travers les symboles. La « loi » des « Lectures » reflète ainsi parfaitement la création spontanée du *cogito* au cours de sa diffusion.

En un mot, Mallarmé examine scrupuleusement les systèmes de représentation, et relie le domaine esthétique, économique et politique sur le même prisme des systèmes de représentations. Les mécanismes des symboles de différents domaines peuvent suivre des règles similaires, car ils relèvent du « procédé même de l'esprit humain »¹³⁸⁹. Deux tendances semblent déterminantes dans ce mécanisme : la recherche de la « Fiction » et la fidélité à la « Vérité ».

La première explique le déplacement d'un symbole fini et préconfiguré à une représentation imaginaire voire poétique. La « Fiction » est au centre de tous les systèmes de représentation, qui sont configurés traditionnellement en deux parties : une autorité rassurante, qui garantit sa validité par une force absolue, et une croyance collective de la part de la « foule », qui participe également à la validité du système par son usage des symboles selon la loi en vigueur de l'autorité. Ce que Mallarmé remarque, dans un monde où les autorités prétendues changent sans cesse, est que la montée de l'autorité est au fond une fabrication de la « Fiction », qui peut être changée sans cesse par un idéal fictif proposé par un membre de la « foule ». La « Fiction » n'est donc plus absolue et autoritaire, mais hypothétique et séduisante. Une anticipation de la « crise » est inévitable, mais elle sera toujours réparée par une nouvelle croyance proposée.

¹³⁸⁹Mallarmé, *Œuvres complètes.*, t. I, p. 504.

Mais dans le système de la représentation où la « Fiction » devient l'élément déterminant, une référence est cruciale pour éviter toute tromperie et manipulation. C'est de cette manière qu'intervient la discussion sur la définition de l'« authenticité ». Au lieu de chercher une « authenticité » selon laquelle le représenté égale le représentant, le poète recherche une nouvelle « authenticité » où le repère, l'être, n'est plus une référence à recopier, mais un repère à creuser, à développer et à recréer. Le modèle où le représenté va au-delà du sens conventionnel du représentant non seulement garde le « mystère » refoulé de l'être, mais aussi développe son potentiel. Autrement dit, le système de représentation et sa référence sont en interaction et se développent synchroniquement. La référence de l'être donne avant tout une piste, à partir de laquelle on doit continuer une divagation, pour entrevoir toutes les possibilités. Les symboles, en suivant l'évolution de la référence, deviennent eux-mêmes vivants. L'« authenticité » n'est plus une transcendance exogène, mais une confiance entre les êtres, à savoir la « foule » et le « poète », qui mène à une croyance commune.

De surcroît, Mallarmé souligne l'importance des lois des symboles qui suivent l'être, et non le contraire. Car l'« authenticité » est également une organisation esthétique et sociale qui suit la fluctuation de l'âme de l'être. À partir de ce principe, il établit des projets concrets, que ce soit le « Fonds littéraire » ou la « Lecture », proposant des mises en application des modèles des symboles totalement innovants. Dès lors, les symboles ne sont plus un produit, mais une production continue, qui vont être renouvelés selon la définition de l'être et son mécanisme de la pensée. Leurs sens seront non seulement renouvelés par Mallarmé, mais également par les autres intellectuels suivant les mêmes voies.

La théorie de Mallarmé s'ancre donc dans l'usage des symboles de son époque. La volonté de réintégrer l'être dans des symboles abstraits et rationnels répond à une pensée profondément humaniste et romantique du XIX^e siècle. On constate que les symboles ne sont pas neutres, et peuvent en retour impacter l'être, voire redéfinir l'identité de l'être. L'idée de Mallarmé consiste à corriger sans cesse cette corrélation, tout en admettant que la dénaturaison de l'être devient inéluctable.

Il souligne que les impacts entre les lois des symboles et l'identité de l'être sont mutuels et leurs interactions doivent se baser avant tout sur la référence de l'identité de l'être, même si celle-ci reste ésotérique et absconse. Les hypothèses qu'on s'efforce de bâtir à partir de l'être ont leur valeur d'être car elles consistent en une exploitation de soi. Et cette exploitation est réalisée à la fois par les spectateurs/lecteurs et les créateurs, par un jeu d'alternance entre la « démocratie » et l'« aristocratie ». Les symboles n'expliquent pas eux-mêmes, leur agencement est lui-même un terrain du jeu – jeu de la création de l'identité de l'être – qui

relie l'ontologie des créateurs et des spectateurs/lecteurs. On se permet d'emprunter les mots de Novarina :

L'acteur ne doit pas *faire l'intelligent* – et même, dans un certain sens, l'acteur ne doit pas *comprendre* : il ne faut surtout pas qu'il vienne dénouer quoi que ce soit à la place du spectateur. Ce sont eux, les spectateurs, qui reçoivent l'énigme, sont en présence de l'objet insaisissable et refont l'expérience enfantine de l'incompréhensibilité du langage. Le dénouement du drame va avoir lieu dans le corps de chacun.¹³⁹⁰

En d'autres termes, à partir des symboles, Mallarmé tente de voir un être rêveur associé à ce qu'il nomme le « poète » tout comme les vulgarisateurs qui sont appelés la « foule ». La formation d'une identité, réalisée par une coordination du poète et de la « foule » est la condition même de la création d'une croyance commune, fondant ensuite une « vérité » esthétique et sociale. Mais aucune identité est définitive et les deux rôles sont dans une oscillation constante ; tous ceux qui emploient des symboles sont à la fois le « poète » et la « foule ». Comme l'illustre le projet de la « Lecture », qu'elle soit une lecture du « poète » qui est créative, ou une lecture de la « foule » qui est vulgarisatrice, elles sont toutes enregistrées dans le « Livre » comme Bible nouvelle qui résume toute « vérité » humaine.

C'est là l'objet que les critiques faisant part de l'aspect élitiste et hermétique de Mallarmé refuse de remarquer. Cet être collectif, solidaire et homogène, devient introuvable dans les siècles contemporains avec un individualisme exacerbé, et la référence finale des symboles est définitivement perdue. L'homme, surdéterminé par les symboles, n'arrive plus à percevoir sa propre identité.

Le renouvellement sans cesse des « Fictions » du XIX^e siècle participe clairement à la lutte contre le totalitarisme. Mallarmé aperçoit cette tendance et soutient clairement la décentralisation des pouvoirs. Son modèle, qui consiste en l'oscillation entre une « démocratie » et une « aristocratie », élève les pouvoirs nés du sein de la « foule » et encourage leur alternance. L'attirance spontanée est essentielle pour Mallarmé, afin de lutter contre un usage des symboles autoritaire et dogmatique, comme dans l'éducation, la philosophie, ou le commerce, etc.

L'ancienne autorité divine qui angoisse le jeune poète pour son inaccessibilité cède à une autorité humaine et imaginative, qui peut être répondue et vérifiée directement par un écho instinctif chez la « foule ». L'ancienne autorité institutionnelle est remise en question et vit sans cesse une réforme grâce à une revisite créative des lois institutionnelles (« Fonds

¹³⁹⁰NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L, 2006., p. 100. Souligné par l'auteur.

littéraire », par exemple), proposées par des individus novateurs et clairvoyants. L'ancienne autorité personnelle, qui institutionnalise des limites à la créativité comme Hugo ou qui manipule comme Napoléon III, plie devant la créativité intarissable de la collectivité, qui laisse entendre la voix de tout le monde, même la minorité.

Par le biais des symboles, Mallarmé tente de provoquer un changement épistémologique. Par rapport au contexte de l'âge classique, où à l'exactitude des symboles succombe l'esprit créatif et rêveur de l'être, Mallarmé tente de relever de nouveaux défis et de réaliser un changement au sein du mécanisme des symboles. L'abstraction accentuée et le rationalisme extrême qui ont tendance à se prolonger même dans les siècles contemporains sont récompensés par l'ambiguïté du « mystère », qui gît dans l'être même : on voit le rêve et le ressentiment, la séduction et l'adoration, l'irrationalité et la passion commune inexplicable. Ainsi, pendant l'âge classique, où l'être cherche l'exactitude afin de ne pas être dupe des mots, ni d'autres symboles, le XIX^e siècle qui constitue le siècle des rêves et des utopies, rappelle la nécessité de croire aux symboles, même si ces derniers cachent de potentielles illusions. Tout idole, qu'elle ait le nom de Dieu, de Napoléon, ou de la royauté, peut périr, mais sa nécessité dans un moment donné de l'histoire n'est pas négligeable, car elle crée – avec la connaissance existante – une croyance hypothétique et collective sur une « vérité » accessible et référentielle de son époque. La solidarité créée par la croyance permet d'exercer des réformes sociales et esthétiques, tout en intégrant divers principes sous la « Fiction » (comme la charité avec le christianisme, par exemple).

Le XIX^e siècle reste également le dernier siècle, où *un* rêve unique, où *une* idéologie peut diriger *le peuple entier*, emmenant une révolution totale. Même si les nouvelles idéologies se multiplient, elles dominent la société dans un moment précis et réussissent à mener une révolution concrète. Une figure impersonnelle comme un corps social est encore imaginable pour Mallarmé, et l'identité impersonnelle peut par conséquent être considérée comme une véritable référence. Cette croyance s'effondre lorsque l'identité contemporaine devient elle-même fragmentée. L'affaiblissement des anciennes autorités absolues, l'Église, l'État, ou Napoléon, etc. est réalisé par le renversement tour à tour des nouvelles autorités inventées, qui sont quant à elles plus souples, expérimentales, et réversibles.

Le XX^e siècle est l'apogée d'une confrontation des nouvelles idéologies centralisées, qu'elles soient le Marxisme ou le fascisme. Après l'effondrement des idéologies vers la fin du XX^e siècle, les multipôles du pouvoir coexistent dans l'époque contemporaine, comme la cryptomonnaie, inventée par les individus, les monnaie-billets émises par l'État ou des

institutions privées (Fed) ou publiques (BCE), le « libra » que les entreprises multinationales tentent de mettre en avant, sans parler des monnaies digitales expérimentales.

De l'alternance des pouvoirs centralisés du XIX^e et début XX^e siècle, on passe à une décentralisation des pouvoirs aujourd'hui. Tous ces mouvements mènent à un affaiblissement des autorités traditionnelles et propose davantage de choix aux individus. Mais à la différence du XIX^e siècle, où ces choix existent sur un plan temporaire vertical, les individus de la post-modernité font face à tous ces choix en même temps. Cette confrontation horizontale accentue le doute vis-à-vis des « Fictions » existantes derrière les symboles, et laisse les hommes d'aujourd'hui dans un « embarras du choix ». L'identité de l'être est d'autant plus confuse.

Dans l'époque contemporaine, la mise en place d'un courant ou d'une idéologie dominante et solitaire devient de plus en plus difficile. Les hommes contemporains ont davantage de choix, mais ne sait plus comment choisir et quoi choisir. Ainsi pendant que dans le XIX^e siècle, un être impersonnel comme référence est encore concevable, aujourd'hui, l'être perd la notion concrète de sa propre identité, car il ne s'agit plus d'une identité mais de nombreuses à choisir et la variation des choix parmi les individus est si flagrante que l'identité collective est ainsi fragmentée, sous des formes disparates, voire contradictoires.

Plus particulièrement, aujourd'hui, ce n'est plus l'être qui est la seule référence de la « Fiction », tout au contraire, la « Fiction » devient parfois un repère à imiter. L'existence du parc d'attraction comme Disneyland ou bien le phénomène Cosplay en sont de bons exemples. Tout en sachant que ce monde de la magie ou des contes ne peut pas être la réalité, l'être veut créer une réalité qui correspond à une « Fiction », afin de vivre concrètement l'expérience. La frontière entre la « Fiction » et la réalité est de plus en plus floue. Dès lors, la « Fiction » en tant que lieu de possibilités, n'est plus un guide pour un meilleur avenir comme le revendique Mallarmé. Reconnue comme virtuelle, elle est une expérience à vivre qui peut coexister dans une réalité à part.

Derrière les symboles, c'est l'évolution épistémologique du mécanisme de la représentation qui est à étudier : de la mentalité analogique de la Renaissance à la transparence et l'exactitude de l'âge classique, des rêves et des utopies du XIX^e siècle à l'abstraction totale des âges contemporains. Aujourd'hui, l'invention technologique et numérique ouvre une nouvelle époque de l'usage des symboles. Une étude comparative entre la théorie de Mallarmé et l'évolution récente des symboles, permettra peut-être d'ouvrir de nouvelles pistes pour comprendre le siècle actuel.

On peut ici prendre l'exemple de l'intelligence artificielle, qui suscite de nombreuses réflexions lorsqu'elle ramène à la pensée de Mallarmé. D'une certaine manière, on peut dire

que l'intelligence artificielle correspond exactement à la recherche de l'impersonnalité que Mallarmé recherche, car elle repose sur toutes les données requises sur les hommes. La récupération de toutes ces données (*big data*) passe par une traduction en symboles informatiques. Est-ce que le « machine learning » fait preuve d'une « réflexion » ? Une proposition de la machine, à partir de la totalité de ces données humaines, donnent-elles une « vérité » réelle sur l'humanité, via la puissance de calcul de l'ordinateur ? Réalisent-elles le vrai « Livre » de Mallarmé ? Pourtant, si l'intelligence artificielle doit fournir une « vérité » humaine, sera-t-on attiré par la « Fiction » que l'intelligence artificielle suggère ? S'agit-il dans ce cas-là d'une nouvelle divinité que l'homme se crée ?

D'autres questions peuvent être également discutées : la référence des symboles est-elle totalement perdue dans un siècle contemporain ? De quelle manière l'être est-il prisonnier du symbole, et le symbole peut-il vraiment s'échapper de sa référence ontologique ? Les avis divisent après Mallarmé, car certains suivent Mallarmé et voient un sujet de référence mouvant qui se reconstruit sans cesse à travers les symboles, d'autres demandent un effacement radical de ce repère ontologique. Citons les deux avis antinomiques des héritiers de Mallarmé, Sollers et Novarina, pour terminer l'étude présente et laissons ce débat à une autre recherche qui complètera les questions ouvertes par la thèse présente.

Le suicide, il y a renoncé (« Victorieusement fui le suicide... ») en raison justement de la duperie qui s'y montre : le véritable suicide ne saurait être que littéraire. Il implique le *sacrifice* de celui qui écrit, un sacrifice « relativement à la personnalité » unique en son genre. En effet, il n'y a pas de sujet en soi (on ne peut donc pas le supprimer en se tuant) puisque le sujet est la *conséquence* de son langage.¹³⁹¹

11. Sur le théâtre, lorsqu'il devient-non un miroir pour encore se mirer, mais un *espace vierge*, libre et vide, inimaginable et miraculeusement *là*, lorsqu'il renaît *cirque inverse de toutes nos représentations* et bûcher de tout ce que nous avons dit, c'est là, face à ce lieu *sans personne*, que nous pouvons vérifier parfois, éprouver enfin la soudaine joie de désadhérer à l'image humaine, de tourner le dos à la *fable anthropoïde* que les sciences *homininales*, tout autour d'ici, depuis trop longtemps nous serinent.¹³⁹²

La théorie de Mallarmé peut continuer à questionner l'évolution des symboles d'aujourd'hui, provoquant des questions d'autant plus complexes. Elle ouvre un nouvel horizon sur le mécanisme des symboles en montrant un démontage et un remontage continu, soit la création par la déconstruction. Ancrée dans la mentalité de son époque, sa théorie

¹³⁹¹SOLLERS Philippe, *L'Écriture et l'Expérience des Limites*, Seuil., s.l., s.n., « Points », 2018., p. 102.

¹³⁹²NOVARINA Valère, *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014., p. 12-13.

représente un XIX^e siècle, avec sa « Fiction » et son humanisme, qui revient questionner la rationalité et l'automatisme du système de représentation du siècle présent ainsi que l'orientation possible de son développement.

Bibliographie

A. Livres

Abastado Claude, *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris, Les Lettres Modernes, 1970.

Adam Paul, *Le Mystère des foules*, S.I., Forgotten Books, 2022.

Aish Deborah Amelia, *La Métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Genève, Slatkine reprints, 1981.

Anceau Éric, *Napoléon III : un Saint-Simon à cheval*, Paris, Tallandier, 2008.

Apollinaire Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Folio , 2013.

Aristote, *Œuvres : éthiques, politique, rhétorique, poétique, métaphysique*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2014.

Audi Paul, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, 1997.

Austin Lloyd James, *Essais sur Mallarmé*, éd. Malcolm Bowie, Manchester and new York, Manchester university press, 1995.

Austin Lloyd James, *L'Univers poétique de Baudelaire : Symbolisme et symbolique*, Paris, Mercure de France, 1956.

Badiou Alain, *Conditions*, Seuil, 2014.

Badiou Alain, *L'Être et l'événement*, Seuil, 1988.

Balzac Honoré de, *Le Père Goriot*, Ed. 21., Paris, Libr. Gén. Française, coll. Le livre de poche Classiques de poche, 2016.

Balzac Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Librairie générale française, coll. Classiques de poche, 2006.

Balzac Honoré de, *Eugénie Grandet*, Paris, Le Livre de poche, coll. Le Livre de poche classique, 1414, 1974.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé I*, Paris, Nizet, 1968.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé II*, Paris, Nizet, 1970.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé III*, Paris, Nizet, 1971.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé IV*, Paris, Nizet, 1973.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé V*, avec tableau généalogique de la famille de S. Mallarmé, Paris, Nizet, 1976.

Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé VI*, Paris, Nizet, 1977.

- Barbier Carl Paul, *Documents Stéphane Mallarmé VII*, Paris, Nizet, 1980.
- Barel Jacques, *La Chute du ministère Ferry et la presse marseillaise*, Aix-de-Provence, Reproduction de : Histoire, 1870-1914.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2006, vol. II/I.
- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002, vol. II/II.
- Baudelaire Charles, *Critique d'art*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992.
- Baudrillard Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972.
- Becdelièvre Laure, *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, les Éditions de la Transparence, 2008.
- Bellet Roger, *Mallarmé, l'Encre et le Ciel*, Paris, Champ Vallon, 1987.
- Bémol Maurice, *La Méthode critique de Paul Valéry*, Nizet, 1960.
- Bénichou Paul, *Selon Mallarmé*, Gallimard, 1995.
- Benoit Éric, *De la crise du sens à la quête du sens (Mallarmé-Bernanos-Jabès)*, éditions du Cerf, 2001.
- Benoit Éric, *Mallarmé et le mystère du « livre »*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Bérenger Henry, *L'Aristocratie intellectuelle*, Paris, Armond Colin, 1895.
- Bernard Arthur Owen Williams, *Vérité et véracité : essai de généalogie*, tr. fr. de J. Lelaidier, Paris, Gallimard (coll. « NRF essais »), 2006.
- Bernard Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Nizet, 1959.
- Bird Edward A, *L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé*, Nizet, 1962.
- Bismuth Serge, *Manet et Mallarmé : vers un art improbable*, Paris, l'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2002.
- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Nachdr., Paris, Gallimard, coll. Collection Folio Essais, 2009.
- Bohac Barbara, *Jouir partout ainsi qu'il sied : Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Garnier, 2012.
- Bon Gustave le, *La Psychologie des foules*, Alicia Éditions, 2018.
- Bourdieu Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Nouv. éd., Revue et Corrigée., Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998.

Bowie Malcolm, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge university press, 1978.

Brown Peter, *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, Paris, Minard, coll. situation, 1998.

Brunel Pierre, Lectures d'une œuvre, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou Échec au Néant*, Édition du temps, 1998.

Campion Pierre, *Mallarmé, Poésie et philosophie*, PUF, 1994.

Case Jules, *Bonnet rouge*, Place de publication non identifiée, Hachette livre - BNF, 2018.

Catani Damian, *The poet in society: art, consumerism, and politics in Mallarmé*, New York, Lang, coll. Currents in comparative Romance languages and literatures, 2003.

Chevrier Jean-François, *L'Action restreinte. L'Art moderne selon Mallarmé*, Hazan, 2005.

Claudel Paul, *Œuvres complètes de Paul Claudel. Proses et poésies diverses*, Paris, France, Gallimard, 1986, vol. 30/29.

Claudel Paul, *Œuvres complètes : de Paul Claudel. Conversations dans le Loir-et-Cher. Contacts et circonstances*, France, Gallimard, 1959, vol. 30/16.

Cohn Robert Greer, *Mallarmé's Prose Poems. A critical study*, Cambridge, Cambridge university press, 1987.

Coulanges (de) Numa Denis Fustel, *La Cité antique : étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*, Hachette, 1890.

Cullenberg Stephen, Amariglio Jack et Ruccio David F. (eds.), *Postmodernism, economics and knowledge*, London ; New York, Routledge (coll. « Economics as social theory »), 2001.

Davies Gardner, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.

Davies Gardner, *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »*, Paris, José Corti, 1988.

Debord Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, 1996.

Delègue Yves, *Mallarmé, Le Suspens, Strasbourg*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

Deleuze Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, 7^e édition « Quadrige »., Paris, PUF, coll. Quadrige, 2014.

Démier Francis, *La France du XIX^e siècle : 1814 - 1914*, Seuil, coll. Points Histoire, 2000.

Derrida Jacques, *La Dissémination*, Seuil, 1972.

Descartes René, *Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 2009.

Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, Gallimard, 1995.

Dragonetti Roger, *Un Fantôme dans Le Kiosque, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992.

Dujardin Édouard, *Mallarmé par un des siens*, Paris, éditions Messein, 1936.

Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

Durand Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Seuil, 2008.

Durand Pascal, *Crises. Mallarmé via Manet*, Leuven, Peeters Vrin, 1998.

Fabureau Hubert, *Stéphane Mallarmé, Son œuvre, portrait et autographe*, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1933.

Finet Benoît, *Essai sur le signe : Hegel-Mallarmé*, Fontenay, Saint-Cloud : École Normale Supérieure, 1990.

Flaubert Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Gallimard, coll. Collection Folio Classique, 2011.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, vol. V/IV.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, vol. V/III.

Foucault Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, coll. Collection Tel, 2010.

Fourquin Guy, *Histoire économique de l'Occident médiéval*, Paris, France, Armand Colin, 1979.

Gauthier Michel, *Mallarmé en clair, ou L'obscurité poétique vaincue « mot par mot »*, Paris, Nizet, 1998.

Gautier Théophile, *Émaux et camées*, Gallimard, 1981.

Gide André, *Le Traité de Narcisse. La Tentative amoureuse. Le Voyage d'Urien. El hadj. Le Retour de l'enfant prodigue. Paludes. Le Prométhée mal enchainé. Les Caves du Vatican. L'Immoraliste. Isabelle. La Symphonie pastorale*, Gallimard, 1948.

Gide André, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1934, vol. VII.

Gihl René, *Traité du verbe*, Paris, Alcan Lévy, 1887.

Gill Austin, *The Early Mallarmé, Parentage, Early Years and Juvenilia*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

Gill Austin, *The Early Mallarmé, Youth and Young Manhood, Early Poems*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Girard Louis, *Napoléon III*, Paris, Fayard, 1986.

Goethe (von) Johann Wolfgang, *Faust I et II*, tr. fr. de J. Malaplate, Paris, Flammarion, coll. GF, 2015.

Gomart Hélène, *Les Opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola*, Honoré Champion, 2004.

Gourmont (de) Remy, *Le Livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, Mercure de France, 1896.

Goux Jean-Joseph, *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Édition Galilée, coll. Débats, 1984.

Goux Jean-Joseph, *Freud, Marx : économie et symbolique*, Seuil, 1973.

Gruyer François Anatole, *Exposition internationale de Londres, 1871. Applications de l'art à l'industrie*, Paris, France, impr. de J. Claye, 1872.

Guizot François Pierre G., *Histoire parlementaire de France. Recueil complet des discours prononcés dans les Chambers de 1819 à 1848 par M. Guizot*, Paris, Michel Lévy Frères, 1864, vol. 4/4.

Hamel Jean-François, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, les Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe, 2013.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit*, tr. fr. de J.--François Kervégan, Paris, PUF, 2013.

Heidegger Martin, *Être et temps*, tr. fr. de F. Vezin, Nachdr., Paris, Gallimard, coll. Œuvres de Martin Heidegger Sect. 1, Écrits publiés de 1914 à 1970, 1995.

Hoang Long Dien, *Monnaie & Crédit en France*, Ouest., Nantes, Ouest, 2000.

Hottois Gilbert, *De la Renaissance à la postmodernité : une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, 3e éd., Bruxelles Paris, De Boeck université, coll. Le point philosophique, 2002.

Huard Raymond, *Le Suffrage universel en France : 1848-1946*, Aubier., Paris, (coll. « Collection historique »), 1991.

- Hugo Victor, *Choses vues 1870-1885*, Gallimard (coll. « Folio »), 1972.
- Hugo Victor, *Les Contemplations*, Lausanne, Larpin et Coendoz, 1856.
- Hugo Victor, *Napoléon le petit*, Londres, Jeffs, 1852.
- Hugo Victor et Gohin Yves, *Les Misérables*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2017.
- Huston Nancy, *L'Espèce fabulatrice*, Arles [Montréal], Actes Sud Leméac (coll. « Babel »), 2010.
- Huysmans Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Georges Crès, 1922.
- Illouz Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- Julliard Jacques, *L'Argent, Dieu et le diable. Péguy, Bernanos, Claudel face au monde moderne*, Paris, Flammarion, 2008.
- Jung Carl Gustav, *L'Énergétique psychique*, Genève, Georg, 1973.
- Kafka Franz, Janouch Gustav et Lortholary Bernard, *Conversations avec Kafka*, Paris, Mauric Nadeau, 1988.
- Kant Emmanuel, *Œuvres philosophiques*, Gallimard (coll. « Bibliothèque de Pléiade »), 1986, vol. III/III.
- Kienholz Edouard, *Kienholz : 17.10-10.11*, Helsinki, Galerie Christel, 1974.
- Kravis Judy, *The Prose of Mallarmé, The Evolution of a Literary Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- Kristeva Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1974.
- Lao Tseu, *Tao te king*, tr. fr. de S. Mitchell et B. Labayle, Paris, Synchronique éditions, 2012.
- Le Maux Laurent, Scialom Laurence et Ponsot Jean-François, *La Monnaie dévoilée par ses crises. volume 1, Crises monétaires d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2007.
- Lecerle Jean Pierre, *Mallarmé et la mode : le poète en grève*, Paris, Séguier, 2014.
- Lefebvre Georges, *La Révolution française*, PUF, 1963.
- Lethève Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959.
- Lévy-Leboyer Maurice et Bourguignon François, *L'Économie française au XIX^e siècle : analyse macro-économique.*, Paris, Economica, 1985.

Lewinter Roger, *Mallarmé, et l'écriture de la prose : la voix du poète*, Paris, Ivrea, 1999.

Lloyd, Rosemary, *Mallarmé, The Poet and his Circle*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

Locke John, *Essai philosophique sur l'entendement humain*, tr. fr. de P. Coste, Amsterdam, Pierre Mortier, 1735.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Richard Jean-Pierre, *Correspondance. 1, 1862-1871*, Paris, France, Gallimard, 1959.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 2, 1871-1885*, Paris, France, Gallimard, 1965.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 3, 1886-1889*, Paris, France, Gallimard, 1969.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 4. 1, 1890-1891 : texte et notes*, Paris, France, Gallimard, 1973.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 4. 2, 1890-1891 : supplément aux t. 1, 2 et 3, tables*, Paris, France, Gallimard, 1973.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 5, 1892 et supplément aux tomes 1, 2, 3 et 4 (1862-1891)*, Paris, France, Gallimard, 1981.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 6, Janvier 1893-juillet 1894*, Paris, France, Gallimard, 1981.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 7, Juillet 1894-décembre 1895*, Paris, France, Gallimard, 1982.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 8, 1896*, Paris, France, Gallimard, 1983.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 9, Janvier-novembre 1897*, Paris, France, Gallimard, 1983.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 10, Novembre 1897-septembre 1898*, Paris, France, Gallimard, 1984.

Mallarmé Stéphane, édité par Mondor Henri et Lloyd James Austin, *Correspondance. 11, Supplément, errata et addenda aux tomes I à X (1862-1898), index général*, Paris, France, Gallimard, 1985.

Mallarmé Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898*, Paris, Gallimard.

Mallarmé Stéphane, *Correspondance inédite de Stéphane Mallarmé et Henry Roujon*, recueillie et commentée par Mme C. Lefèvre-Roujon, Genève, éditions pierre Cailler, 1949.

Mallarmé Stéphane, *Correspondance de Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot, 1876-1895*, éd. Olivier Daulte et Manuel Dupertuis, Lausanne, la Bibliothèque des arts, coll. Porgamine, 1995.

Mallarmé Stéphane, *Correspondance Mallarmé-Whistler*, recueillie, classée et annotée par Carl Paul Barbier, Paris, Nizet, 1964.

Mallarmé Stéphane, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach, lettres et textes inédits 1887-1898*, Genève, éditions pierre Cailler, 1949.

Mallarmé Stéphane, *Lettres à Méry Laurent*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1996.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, vol. II/II.

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, vol. II/I.

Mallarmé Stéphane et Cazalis Henri, *Documents Stéphane Mallarmé. 6, Correspondance avec Henri Cazalis (1862-1897)*, Paris, France, Nizet, 1977.

Mallarmé Stéphane et Valéry Paul, *Thèmes anglais pour toutes les grammaires : les mille problèmes, dictons et phrases typiques de l'anglais groupés d'après les règles de la grammaire*, Paris, France, Gallimard, 1937.

Manet Julie, *Journal (1893-1899), sa jeunesse parmi les peintres impressionnistes et les hommes de lettres*, Paris, Klincksieck, 1979.

Mankiw N. Gregory et Taylor Mark P, *Principes de l'économie*, Bruxelles ; Paris, De Boeck supérieur, 2013.

Marchal Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985.

Marchal Bertrand, *La Religion de Mallarmé : archéologie, anthropologie, utopie*, Lille, Anrt, 1988.

Marchal Bertrand, *Lire le Symbolisme*, Paris, Dunot, 1993.

Marchal Bertrand (ed.), *Mémoire de la critique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

Marx Karl, *Le Capital. Livre I*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2008, vol. II/I.

Marx Karl, *Le Capital. Livre II et III*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2008, vol. II/II.

Marx Karl, *Œuvres : Économie*, Gallimard, 1968.

Maupassant (de) Guy, *Bel-ami*, Gallimard, 1999.

Mauron Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941.

Mauron Charles, *Mallarmé par lui-même*, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1964.

Maulin Éric, *La Théorie de l'État de Carré de Malberg*, PUF, 2015.

Meitinger Serge, *Mallarmé*, Paris, Hachette, 1995.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine érudition, 2011.

Michie Ranald, *The Global Securities Market : A History*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Millan Arthur Gordon, *Mallarmé : A Throw of the Dice, The Life of Stéphane Mallarmé*, Londres, Secker & Warburg, 1994.

Millan Arthur Gordon, *Les Mardis de Stéphane Mallarmé. Mythes et réalités*, Paris, Nizet, 2008.

Millan Charles Gordon, *Documents Mallarmé, Nouvelle série I*, Paris, Nizet, 1998.

Millan Charles Gordon, *Documents Mallarmé, Nouvelle série II*, Paris, Nizet, 2001.

Millan Charles Gordon, *Documents Mallarmé, Nouvelle série III*, Paris, Nizet, 2003.

Mauclair Camille, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Société nouvelle, s.d. [1893].

Mauclair Camille, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935.

Moinier Daniel, *Pourquoi la France est en déficit depuis 1975 ? : Analyse – Solutions*, Éditions Edilivre, 2017.

Mondor Henri, *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard, 1961.

Mondor Henri, *Eugène Lefébure : Sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Gallimard, 1951.

Mondor Henri, *Mallarmé, Documents iconographiques*, Vésenaz-Genève, éditions pierre Cailler, 1947.

Mondor Henri, *Mallarmé plus intime*, Paris, Gallimard, 1944.

Mondor Henri, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941.

Montoussé Marc, Lavalie C., Huynh, K., Caire G., Buridant J. et Bailly J. -L., *Histoire de la pensée économique. Cours méthodes, exercices corrigés.*, Rosny-sous-Bois, France, Bréal, 2008.

Muhlamann Géraldine, Pisier Évelyne, François Châtelet et Duhamel Olivier, *Histoire des idées politiques*, PUF., 2012.

Müller Max, *Nouvelles Leçons sur la science du langage*, tr. fr. de Harris et Perrot, Paris, A. Durand et Pedone Lauriel, 1867.

Murat Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, coll. l'extrême contemporain, 2005.

Musil Robert, *L'Homme sans qualités*, Seuil, coll. Points, 2004, vol. II/II.

Musil Robert, *L'Homme sans qualités*, Seuil, coll. Points, 1995, vol. II/I.

Musil Robert, *Œuvres pré-posthumes*, Seuil, 1965.

Nectoux Jean-Michel, *Mallarmé : Un clair regard sur les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998.

Noulet Émilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Genève, Droz, 1940.

Nietzsche Friedrich, *Friedrich Nietzsche : Œuvres complètes – suivi d'annexes (annotées, illustrées)*, Arvensa Éditions, 2019.

Novarina Valère, *Observez les logaèdres !*, Paris, P.O.L., 2014.

Novarina Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.

Osteen Mark et Woodmansee Martha (ed.), *The new economic criticism: studies at the intersection of literature and economics*, London New York, Routledge (coll. « Economics as social theory »), 1999.

Paxton Norman, *The Development of Mallarmé's Prose Style*, Genève, Droz, 1968.

Pearson Roger, *Unfolding Mallarmé. The Development of a Poetic Art*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Pearson Roger, *Mallarmé and Circumstance. The Translation of Silence*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Péguy Charles, *L'Argent*, Paris, Équateurs, 2008.

Péguy Charles, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1992, vol. III/III.

Penna Vasō, Méla Charles, Fondation Martin Bodmer et Mouseio Benakē (eds.), *Words and coins: from ancient Greece to Byzantium*, Gent, Belgium, MER Paper Kunsthalle, 2012.

Peyré Yves (ed.), *Mallarmé, 1842-1898 : un destin d'écriture*, Paris, Gallimard : Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Pirenne Henri, Cohen Gustave et Focillon Henri, *La Civilisation occidentale au moyen âge : du XI^e au milieu du XV^e siècle*, PUF, 1941.

Platon, *Œuvres complètes*, tr. fr. de L. Robin, Nouv. éd., Gallimard coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1940, vol. I/II.

Platon, *Œuvres complètes*, tr. fr. de L. Robin, Nouv. éd., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1943, vol. II/II.

Poe Edgar Allan, *Œuvres en prose*, tr. fr. de C. Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998.

Poe Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy, 1869.

Rancière Jacques, *Mallarmé : la politique de la sirène*, Paris, Fayard, coll. Coup double, 2013.

Rebell Hugues, *L'Union des trois aristocraties*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894.

Reffait Christophe, *La Bourse dans le roman du second XIX^e siècle : discours romanesque et imaginaire social de la spéculation*, Paris, Honoré Champion, coll. Romantisme et modernités, 2007.

Reffait Christophe, *Le Roman de la Bourse dans la seconde moitié du XIX^e siècle, généalogie et logique d'un discours romanesque*, 2001.

Rey Jean-Michel, *Le Temps du crédit*, Paris, France, Desclée De Brouwer, 2002.

Ricardo David, *Des principes de l'économie politique et de l'impôt*, Flammarion., 1999.

Richard Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1962.

Robb Graham, *Unlocking Mallarmé*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Rosset Clément, *L'Anti-nature*, PUF, 2011.

Rousseau Jean-Jacques, *Du contrat social. Écrits politiques*, Paris, Gallimard (coll. « Œuvres complètes »), 2003.

Rousseau Jean-Jacques, *Œuvres complètes : Avec des notes historiques*, Paris, Lefèvre, 1859, vol. VIII/III.

Rousseau Jean-Jacques, *Œuvres complètes : Avec des notes historiques*, Paris, Lefèvre, 1839, vol. VIII/II.

Ruppli Mireille et Thorel-Cailleteau Sylvie, *Mallarmé, La Grammaire & Le Grimoire*, Droz, 2005.

Saint Augustin, *Les Confessions*, tr. fr. de J. Trabucco, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2015.

Saint Augustin, *Œuvres de Saint Augustin*, Paris, France, Desclée De Brouwer et Cie, 1948.

Saint Augustin, *Œuvres complètes*, Rodez, France, Librairie catholique et religieuse de B. Sasserre, 1868, n° 12.

Saint-Pol-Roux, *Les Reposoirs de la procession*, Mercure de France, 1901, vol. III/I.

Samuelson Paul Anthony, *L'Économique : introduction à l'analyse économique*, tr. fr. de G. Fain, Paris, France, Armand Colin, 1972.

Sartre Jean-Paul, *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, Paris, France, Gallimard, 1986.

Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Folio Essais, 1985.

Scepi Henry, *Mallarmé et la prose*, Poitiers, la Licorne : Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998.

Scepi Henry, *Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, Ens éditions, 2008.

Scherer Jacques, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947.

Scherer Jacques, *Grammaire de Mallarmé*, Nizet, 1977.

Schiffrin André, *Le Contrôle de la parole : l'édition sans éditeurs, suite*, tr. fr. de É. Hazan, Paris, France, la Fabrique éditions, 2005.

Schopenhauer Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Ancienne libr. Germer Baillière et Cie., Félix Alcan, 1888.

Schwarz Dieter, *Les Interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1995.

Shakespeare William, *Le Marchand de Venise / préf. par John Russell Brown ; notice par R.G. Cox*, tr. fr. de J. Grosjean, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 1994.

Shell Marc, *Art & money*, Chicago London, Univ. of Chicago Press, 1995.

Shell Marc, *Money, language, and thought : literary and philosophic economies from the medieval to the modern era*, Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1993.

Simmel George, *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 2009.

Smith Adam, *Théorie des sentiments moraux ou essai analytique sur les principes des jugements que portent naturellement les hommes, d'abord sur les actions des autres, et ensuite sur leurs propres actions : suivi d'une dissertation sur l'origine des langues*, Paris, Chez Barrois l'Ainé, 1830, vol. II/II.

Sollers Philippe, *L'Écriture et l'expérience des Limites*, Seuil., (coll. « Points »), 2018.

Sollers Philippe, *Drame : Roman*, Reprint., Paris, Seuil (coll. « Collection "Tel Quel" »), 1984.

Sollers Philippe, *Logiques*, Seuil, 1968.

Sollers Philippe, *Nombres*, Seuil., 1968.

Spandri Francesco, *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Classiques Garnier., Paris, 2014.

Spandri Francesco, *L'Année Stendhalienne : Stendhal et l'argent*, Paris, Honoré Champion, 2011, vol.10.

Stafford Hélène, *Mallarmé and the Poetics of Everyday Life. A Study of the Concept of the Ordinary in his Verse and Prose*, Amsterdam, Rodopi, coll. Faux titre, 2000, n° 198.

Steinmetz Jean-Luc, *Stéphane Mallarmé : l'absolu au jour le jour*, Fayard, 1998.

Stendhal, *Le Rouge et le noir : chronique de 1830*, Nouvelle éd. de Michel Crouzet., Paris, le Livre de poche (coll. « Le livre de poche »), 2020.

Taine Hippolyte, *Les Origines de la France contemporaine*, Hachette, 1894, vol. XI.

Thibaudet Albert, *Réflexions sur la littérature*, Gallimard (coll. « Quarto »), 2007.

Thibaudet Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 2006.

Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, 2013.

Tolstoï Léon, *Le Faux Coupon*, Paris, Éditions Temps & périodes, 2009.

Vaillant Alain, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Ellug., Grenoble, 2005.

Valéry Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 2000, vol. II/II.

Valéry Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1997, vol. II/I.

Valéry Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Gallimard, 1950.

Valéry Paul, *Mauvaise pensées et autres*, Gallimard (coll. « Collection Blanche »), 1942.

Valéry Paul, *Lettre sur Mallarmé adressée à Jean Royère*, Gallimard., 1928.

Vallès Jules, *L'Argent*, Clermont-Ferrand, Éd. Paléo (coll. « La collection de sable »), 2009.

Vallès Jules, *L'Argent par un homme de lettres devenu homme de Bourse : rentiers, agioteurs, millionnaires*, Paris, France, Ledoyen, 1857.

Viard Bruno, *Les Poètes et les économistes. Pour une approche anthropologique de la littérature*, Kimé., Paris.

Victor Cousin, *Cours de philosophie*, Paris, Hachette, 1836.

Vigny (de) Alfred, *Chatterton*, Éd. avec dossier., Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2021.

Vigny (de) Alfred, *Stello*, Paris, Flammarion (coll. « GF »), 2008.

Vigny (de) Alfred, *Œuvres complètes*, Gallimard (coll. « Bibliothèque de La Pléiade »), 1948, vol. II/II.

Vilar Pierre, *Or et monnaie dans l'histoire : 1450-1920*, Flammarion., 1974.

Villiers de L'Isle-Adam Auguste, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1986.

Weber Max, *Histoire économique : esquisse d'une histoire universelle de l'économie et de la société*, Gallimard, 2004.

Wieckowski Danièle, *La Poétique de Mallarmé. La fabrique des iridées*, Paris, SEDES, 1998.

Zola Émile, *L'Argent*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 1989.

Zola Émile, *L'Argent dans la littérature*, Arvensa, Livre numérique.

Zola Émile, *L'Assommoir*, Gallimard, 1977.

Zola Émile, *Nana*, Gallimard, 2002.

Zola Émile et Mourad François-Marie, *Le Roman expérimental*, Flammarion coll. « GF », 2006.

Australian Journal of French Studies, Liverpool, Monash University Press, janvier-avril 1994, n° 31.

Australian divagations, Mallarmé & 20th Century, New York, Peter Lang, 2002.

Bonnard, Vuillard, Mallarmé, catalogue de l'exposition organisée au Musée Mallarmé du 18 novembre 2000 au 4 mars 2001, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2001.

Bulletin des Études valéryennes. Mallarmé/Valéry : poétiques, numéro spécial 81/82, Montpellier, Centre d'études valéryennes, 1999.

Cahiers de l'Association internationale des Études françaises. Stéphane Mallarmé, Paris, Association internationale des études françaises, mai 1975, n° 27.

Colloque Mallarmé(Glasgow-novembre 1973) en l'honneur de Austin Gill, établi par Carl p. Barbier, Paris, Nizet, 1975.

Empreintes. Stéphane Mallarmé, Bruxelles, l'Écran du monde, 1952, n° 10-11.

Études Littéraires. Mallarmé Inscription, marges, foisonnement, Paris, Armand Colin, été 1989.

Europe. Mallarmé, Paris, Europe, avril-mai 1976, n° 564-565.

Europe. Stéphane Mallarmé, Paris, Europe, janvier-février 1998, nos 825-826.

L'Action restreinte : L'Art moderne selon Mallarmé, catalogue de l'exposition au Musée des Beaux-Arts de Nantes, 8 avril-2 juillet 2005, Paris/Nantes, Hazan/Musée es beaux-arts, 2005.

L'Argent, Paris, Autrement, 1992.

L'Argent et le rire, de Balzac à Mirbeau, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012.

Les Cahiers Stéphane Mallarmé. Bern/Peter Lang, 2004-2007, vol. 1-vol. 4.

La Licorne. Mallarmé et la prose, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45.

La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle, Garnier, 2014.

La Nouvelle revue française, Paris, Gallimard, 1^{er} novembre 1926, n° 158.

La Quinzaine littéraire. Mallarmé, Paris, La Quinzaine littéraire, 1^{er} au 15 novembre 1998, n° 749.

Le Point. Mallarmé, février-avril 1944, n° 29-30.

Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle, Saint-Denis, PUV, 2007.

Lendemain : Zeitschrift für Frankreichforschung + Französischstudium, Köln, Pahl-Rugenstein, 1985, n° 40, et Berlin, S. Dümchen, 1994, n° 73.

Magazine littéraire. La France fin de siècle. Huysmans, Montesquiou, l'abbé Mugnier, Barrès, Mallarmé, Gourmont, Guimard, Lorrain, Toulet, Vallès, Eiffel, Paris, Magazine littéraire, février 1986.

Magazine littéraire. Mallarmé le Patron, Paris, Le Magazine littéraire, janvier 1975, n° 96.

Magazine littéraire. Mallarmé, naissance de la modernité, Paris, Magazine littéraire, septembre 1998, n° 368.

Mallarmé, Mont-de-Marsan, interuniversitaires, 1998.

Mallarmé in the Twentieth Century, Madison/London, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1998.

Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, Paris, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1999.

Mallarmé. 1842-1898. Un destin d'écriture, Paris, Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1998.

Po&sie 85. Mallarmé, Paris, Belin, 1998.

Revue de littérature comparée. Stéphane Mallarmé, Paris, Didier-Érudition, 1998, n° 286.

Rien qu'un battement aux cieux, l'éventail dans le monde de Stéphane Mallarmé, catalogue de l'exposition qui s'est tenue entre le 19 septembre et le 21 décembre 2009 au Musée départemental Stéphane Mallarmé, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2009.

Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres, Paris, SEDES, 1998.

Stéphane Mallarmé : Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre, éd. André Guyaux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

Stéphane Mallarmé à Valvins. Livret du visiteur, Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 1995.

Stéphane Mallarmé. Mémoire de la critique, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998. *Poésies, Stéphane Mallarmé, C.A.P.E.S. / Agrégation Lettres*, Paris, Ellipses, 1998.

Velours et guipure. Mallarmé et « La Dernière Mode », Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2003.

Versants : revue suisse des littératures romanes : fascicule français, Genève, Slatkine, 2011, n° 58.

Yale French Studies : Mallarmé, New Haven, Conn, Yale University, 1977, n° 54.

B. Articles

Abélès Luce, « La Fabrique d'un recueil : les maquettes de Mallarmé », *Magazine littéraire*, Paris, Magazine littéraire, septembre 1998, n° 368, p. 30-32.

Abélès Luce, « “Je suis pour – aucune illustration” : Mallarmé et le livre illustré », *Mallarmé, 1842-1898, Un destin d'écriture*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 1998, p. 109-115.

Alcoloumbre Thierry, « Mallarmé, poème en prose et théorie poétique : “un spectacle interrompu” (1875) », *Romantisme*, SEDES, 1995, n° 87, p. 55-68.

Austin Lloyd James, « Mallarmé and the visual arts », *French 19th Century Painting and Literature : With Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting*, New York, Harper and Row, 1972, p. 232-257.

Austin Lloyd James, « Mallarmé critique d'art », *The Artist and the Writer in France : Essays in Honour of Jean Seznec*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 153-162.

Baguley David, « Le Capital de Zola : le fétichisme de la monnaie dans L'Argent » dans *Currencies. Fiscal fortunes and cultural capital in nineteenth-century France*, Oxford, Lang, 2015, p. 31-42.

Bellet Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle » dans *Romantisme*, Paris, SEDES, 1983, n° 13, p. 53-64.

Benoit Éric, « Le Monde virtuel des *Poésies* de Mallarmé : une poétique de la “fiction” », *Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 163-170.

Benoit Éric, « Valeur économique et valeur esthétique : la réflexion de Mallarmé » dans *L'Art et question de la valeur*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux (coll. « Modernités »), 2019, p. 91-100.

Benoit Éric, « Fonction symbolique de l'objet dans *La Dernière Mode* de Mallarmé », *Écritures de l'objet*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, 1997, p. 99-123.

Benoit Éric, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme*, Armand Colin, 2001, n° 111, p. 107-120.

Berretti Jany, « La Prose réconciliée : Mallarmé architecte et musicien », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 21-35.

Blanchot Maurice, « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 35-49.

Blanchot Maurice, « L'Expérience de Mallarmé », *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. idées, 1973, p. 33-48.

Blanchot Maurice, « Le Livre à venir », *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 326-358.

Bohac Barbara, « *La Dernière Mode* de Mallarmé sous les feux du drame solaire », *Romantisme*, SEDES, 2006, n°132, p. 129-139.

Bohac Barbara, « I. Mallarmé et Taine : poésie et expérience sensible du monde », *Spectre de Mallarmé*, Hermann, 2021, p. 125-144.

Bonniot Edmond, « Notes sur les Mardis », *Les Marges*, Paris, Crès, 1936, 57, n° 224, p. 11-18.

Bonniot-Mallarmé Geneviève, « Mallarmé par sa fille (lettre à C.M) », *La Nouvelle revue française*, « *Hommage à Stéphane Mallarmé* », novembre 1926, n° 158, p. 517-523.

Bordas Éric, « Balzac et la lisibilité de l'argent romanesque » dans *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Garnier, 2014, p. 117-137.

Bougault Laurence, « L'Esthétique de l'éventail : être, paraître et disparaître dans la poétique mallarméenne », *Poésies. Stéphane Mallarmé*, C.A.P.E.S./Agrégation Lettres, Paris, Ellipses, 1998, p. 61-79.

Bousquet Louis, « L'Économie des plaisirs dans l'économie mondialisée Ou l'impossibilité du don » dans *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Garnier, coll. Encounters, n° 68, p. 199-208.

Brix Michel, « Hugo, Baudelaire, Mallarmé », *Stéphane Mallarmé* (Actes du colloque de la Sorbonne, 21 nov. 1998), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 7-25.

Brugène Fabienne, « Peut-on faire l'économie de la beauté du merveilleux ? Lecture de Benjamin » dans *La Beauté du merveilleux*, Bordeaux, Presse Universitaire de Bordeaux, 2011, p. 312-324.

Canivez Patrice, « Jean-Jacques Rousseau et le symbolisme du pouvoir », *Représenter le pouvoir. Images du pouvoir dans la littérature et les arts*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Comparatisme et Société », 2014, p. 409-421.

Catani Damian, « Capitalism reviewed : the perspectives of Villiers, Zola and Mallarmé », *Currencies. Fiscal fortunes and cultural capital in nineteenth-century France*, Oxford, Lang, 2015, p. 59-69.

Charpentier Henry, « *La Dernière Mode* de Stéphane Mallarmé », *Minotaure*, 1935, n° 6, p. 25-28.

Cigada Sergio, « Mallarmé, "Autre Éventail" », *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, Paris, Klincksieck, 1993, II, p. 1167-1177.

Citti Pierre, « Le Facteur et le scoliaste », *Poésies. Stéphane Mallarmé*, C.A.P.E.S. / Agrégation Lettres, Paris, Ellipses, 1998, p. 25-47.

Citton Yves, « Le Poulpe et la Vitre. Résistance ou complicité de la littérature envers l'hégémonie économique ? », *Versants*, Lausanne/Genève/Slatkine, Neuchâtel/Boudry/Ed. de la Baconnière, 2011, n° 58, p. 83-96.

Claudé Paul, « La Catastrophe d'*Igitur* », *La Nouvelle Revue Française*, « Hommage à Stéphane Mallarmé », 1^{er} novembre 1926, n° 158, p. 531-536.

Cohn Robert Greer, « Earthy Mallarmé », *Romanic Review*, Columbia University, 1984, p. 70-80.

Compagnon Antoine, « La Place des Fêtes : Mallarmé et la III^e République des lettres », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse (Actes du colloque de Cerisy, 13-23 août 1997)*, Paris, Hermann, 1999, p. 39-86.

Compagnon Antoine, « Apories mallarméennes », *Stéphane Mallarmé (Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 95-121.

Conrad Thomas, « Variations sur une pièce de monnaie. L'Argent, enjeu comique dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam », *L'Argent et le rire, de Balzac à Mirbeau*, Presses Universitaire de Rennes., Rennes, (coll. « Interférences »), 2012, p. 51-65.

Courtois Jean-Patricia, « Économie politique du spectacle dans la Lettre à d'Alembert », *Annales de la Société Jean Jacques Rousseau*, Droz, 2005, n° 46, p. 13-51.

Crépiat Caroline, « Du rire de l'argent au fumisme de l'or poétique dans la revue du Chat noir : pour un décentrement fantaisiste du rire du texte par le motif de l'argent », *L'Argent et le rire, de Balzac à Mirbeau*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p. 153-165.

Crépet Jacques, « Mallarmé : Chroniqueur de modes », *Supplément littéraire du Figaro*, 9 février 1933.

Delmez Françoise, « Marchandages et contrebande. Notes sur l'économie de "Marchands" », *Textyles : Revue des lettres belges de langue*, Textyles, 1990, p. 17-29.

Derrida Jacques, « Mallarmé », *Tableau de la littérature française de Madame de Staël à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1975, p. 368-379.

Desan Pilippe, « Jean Bodin et l'imaginaire de la monnaie » dans *L'Œuvre de Jean Bodin : actes du colloque tenu à Lyon*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 293-304.

Durand Pascal, « Entre art et fabrique, Mallarmé à l'exposition internationale de Londres(1871-1872) », *Art et technique*, Bruxelles, 1994, n° 13, p. 96-107.

Durand Pascal, « Le Mystère dans L'étalage -- Mallarmé et la réclame », *Littérature & publicité. De Balzac à Beigberder*, Marseille, Gaussen, 2012.

Eliot T.-S., « Note sur Mallarmé et Poe », *La Nouvelle Revue Française*. Hommage à Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1926, n° 158, p. 524-526.

Faye Jean-Pierre, « Mallarmé : l'écriture, la mode », *Change*, Seuil, 1969, n° 4, p. 53-98.

Franklin Ursula, « Poet and people : Mallarmé's "Conflict" and the thirteen prose poems of *Divagations* », *French Review*, JSTOR, Genève, 1973, n° 46, p. 77-86.

Genova Pamela A., « Word, image, Chord : Stéphane Mallarmé and the interrelationship of the arts in late nineteenth-Century symbolist literary reviews », *Dalhousie French Studies*, Halifax, Dalhousie University, automne 1996, n° 36, p. 79-102.

Girard Alain, « Un Spectacle interrompu ou Le double dans la scène du poétique mallarméen », *Po&sie 85*, « Mallarmé », Paris, Belin, 1998, p. 95-114.

Fröhlicher Peter, « La Littérature face à l'hégémonie de l'économique », *Versants : revue suisse des littératures romanes : fascicule français*, Genève, Slatkine, 2011, n° 58, p. 43-49.

Gandt (de) Marie, « Le Signe au XIX^e siècle, entre littérature et économie », *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PUV, 2007, p. 63-76.

Givry (de) Grillot, « La Classe d'anglais de Stéphane Mallarmé », *Les Nouvelles Littéraires*, Larousse, 13 octobre 1923.

Gosse Edmund, « Mallarmé », *Leaves and Fruit*, Londres, Heinemann, 1928, p. 285-292.

Gourmont (de) Remy, « *La Dernière Mode* de Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1906, 2nd série.

Gourmont (de) Remy, « Stéphane Mallarmé devant la chronique », *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1909, 3^e série.

Goux Jean-Joseph, « La Monnaie de Mallarmé », *Les Monnayeurs du langage*, Paris, Galilée, 1984, p. 139-158.

Goux Jean-Joseph, « Monnaie échanges, spéculations. La mise en représentation de l'économie dans le roman français au XIX^e siècle », *La Littérature au prisme de l'économie. Argent et roman en France au XIX^e siècle*, Garnier, 2014, p. 51-70.

Gueslin André, « Mythologies de l'Argent. Essai sur l'histoire des représentations de la richesse et de la pauvreté dans la France contemporaine (XIX^e-XX^e siècles) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, Paris, Economica, 2007, p. 5-36.

Hambly Peter, « La Chine, les fleurs et la femme dans “las de l’amer repos” et “quelle soie aux baumes de temps” », *Essays in French Literature*, Perth, Université d’Australie-Occidentale, novembre 1992, n° 29, p. 77-92.

Hambly Peter, « Lecture de quelques “Chansons bas” de Mallarmé », *Nineteenth-Century French Studies*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1991-1992, n° 20, p. 397-411.

Hambly Peter, « Mallarmé et Banville, le jardin et la femme », *Bulletin d’études parnassiennes et symbolistes*, Lyon, Edgard Pich, 1984, n° 6, p. 1-24.

Hambly Peter, « Pastiche et parodie chez Mallarmé », *Le Champ littéraire. 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 177-200.

Helgeson James S., « Presque rien, Mallarmé’s objects », *Nineteenth-Century French Studies*, Nebraska, University of Nebraska Press, automne-hiver 1997, vol. 25, N°s 1-2, p. 100-118.

Helms Laure, « Pour Manet : défense et illustration d’un refusé », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, Glasgow, University of Strathclyde, 2005, N° 2, p. 93-124.

Illouz Jean-Nicolas, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d’histoire littéraire de la France*, PUF, 2016, n°116, p. 857-868.

Illouz Jean-Nicolas, « Mallarmé, “à une tombe ou à un bonbon” : une éthique et une poétique du don », *L’Offrande lyrique*, Paris, Hermann, coll. Savoir Lettres, 2009.

Ishida Hidetaka, « Pli selon pli, une poétique du pli selon Mallarmé », *Europe. Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, janvier-février 1998, N° 825-826, p. 92-103.

Jambu Jérôme, « Changer de système de compte ou de monnaie, à l’époque moderne et sous la Révolution », *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, Genève, Droz, 2007, p. 141-152.

Kaddour Hédi, « L’Absente et le sursis », *Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 143-149.

Kahnweiler Daniel-Henry, « Mallarmé et la peinture », *Les Lettres. Stéphane Mallarmé (1842-1898)*, Paris, Librairie les Lettres, 1948, p. 63-68.

Kahn Gustave, « Le Roman socialiste », *Symboliste et Décadents*, Paris, L. Vanier, 1993, p. 381-388.

Kemple Thomas M., « Les Illusions spéculaires du capitalisme : Balzac et Marx sur les fictions critiques de l’économie politique », *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, l’Université du Québec, 1996, n° 26, p. 39-59.

Laere François Van, « L’Ordonnance d’un livre de vers », *Stéphane Mallarmé (Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre)*, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 221-228.

- Larrère Catherine, « Pourquoi faudrait-il faire de Rousseau un économiste ? », *Cahiers d'économie Politique*, Hermann., Paris, n° 53, p. 115-133.
- Leduc-Adine Jean-Pierre, « Les Arts et l'industrie au XIX^e siècle », *Romantisme*, SEDES., Paris, 1987, n° 17, p. 67-78.
- Legrand Gérard, « Mallarmé : la Mode, la Mondanité », *Magazine Littéraire*, Paris, Grasset, 1975, n° 96, p. 25-27.
- Lloyd Rosemary, « Écrire Mallarmé : la parodie et le pastiche en tant que miroir linguistique », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du colloque de Cerisy, 13-23 août 1997), Paris, Hermann, 1999, p. 357-363.
- Man (de) Paul, « Criticism and crisis », *Blindness and insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 (2e éd.), p. 3-19.
- Marchal Bertrand, « Paul Bénichou, Selon Mallarmé », *Romantisme*, Paris, Fins de siècle, 1995, n° 87, p. 117-118.
- Marchal Bertrand, « Mallarmé et Villiers ou l'aristocratie du rêve », *Romantisme*, SEDES., Paris, 1990, n° 20, p. 81-90.
- Marchal Bertrand, « *Divagations* ou les *Essais* de Mallarmé », *Naissance de la critique littéraire et de la critique d'art dans l'essai*, Classiques Garnier, 2019, p. 165-181.
- Marchal Bertrand, « Mallarmé, Poésie et économie politique », *Le Poète et son Critique. Hommage à James Lawler (1929-2013)*, Hermann, 2021, p. 121-133.
- Marie-Claire Bancquait, « Maupassant et l'argent », *Romantisme*, Paris, SEDES, 1983, n° 40, p. 129-140.
- Maulpoix Jean-Michel, « Un simple souffle d'éventail », *Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 23-30.
- Meillassoux Quentin, « Le Nombre de Mallarmé », *Transversalités*, Paris, Institut Catholique de Paris, 2015, n° 134, p. 115-139.
- Meitinger Serge, « Le Poème et son objet, À propos de quelques "pièces jetées en cul-de-lampes sur les marges" », *Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 31-42.
- Meitinger Serge, « Mallarmé et le visible », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Paris, Hermann, 1999, p. 325-342.
- Meschonnic Henri, « Pour en finir avec cette monnaie du sens », *L'Argent*, Paris, Autrement, 1992, p. 143-155.

- Meyer Charles, « Le Sanhédrin entre ciel et terre : régulateur de la transcendance », *Pardes*, Paris, In Press, 2010, n° 47-48, p. 53-57.
- Millan Arthur Gordon, « Cent ans de critique mallarméenne : bilan et perspective », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse. Actes du colloque de Cerisy*, 13-23 août 1997, Paris, Hermann, 1999, p. 369-380.
- Mitterand Henri, « L'Argent et la lettre », *Le Roman à l'œuvre. Genèse, motifs et valeurs*, PUF, 1998, p. 167-182.
- Mockel Albert, « Stéphane Mallarmé, le maître et l'ami », *Les Nouvelles Littéraires*, Larousse, 13 octobre 1923.
- Monginot Benoît, « Mallarmé critique de Bourdieu. Le Concept d'*illusio* à l'épreuve des textes », *COntEXTES : Nouveaux regards sur l'illusio*, 2011, n° 9.
- Mounin Georges, « Mallarmé et le langage », *Europe. Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, avril-mai 1976, n° 564-565, p. 10-17.
- Murphy Steve, « Le Vin des mendiants : archéologie d'une aumône mallarméenne », *Romantisme. Colloques, Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 7-22.
- Nardis (de) Luigi, « L'«Intérieur» mallarméen : un problème de philosophie de l'ameublement », *Synthèses*, Paris-Bruxelles, décembre 1967-janvier 1968, n° 258-259, p. 86-88.
- Nathalie Buchet Rogers, « L'Or du poète et l'or du financier. Une lecture de "Chatterton" de Vigny, avec Mallarmé », *Nineteenth-Century French Studies*, Londres, Lincoln, 2012, n° 31, p. 84-103.
- Oster Daniel, « Quelques réflexions sur le prosaïsme de Stéphane Mallarmé », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 103-117.
- Pavy-Guilbert Élise et Noûs Camille, « La Langue comme monnaie au 18^e siècle », *Le XVIII^e siècle*, Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, Paris, 2020, n° 52, p. 379-395.
- Péraud Alexandre, « "La panacée universelle, le crédit!" (César Biotteau) quelques exemples d'inscription narrative du crédit dans la littérature du premier XIX^e siècle », *Romantisme*, 39^e-52^e éd., Paris, Armand Colin, 2011, n° 151.
- Péraud Alexandre, « La Mise en texte balzacienne du crédit », *La Production d'immatériel : théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 217-230.
- Perron Martin, « Figures de parcimonie. Mallarmé et l'économie politique », *Les Lettres romanes*, Louvain, Université catholique de Louvain, 2005, n° 59, p. 239-248.

Poulet Georges, « La Prose de Mallarmé », *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1979, p. 439-457.

Rancière Jacques, « La Rime et le conflit : la politique du poème », *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (Actes du colloque de Cerisy, 13-23 août 1997), Paris, Hermann, 1999, p. 115-141.

Reffait Christophe, « Avant-propos », *Romantisme*, Armand Colin, 2010, n° 151, p. 3-10.

Reffait Christophe, « La Crise financière actuelle, selon les écrivains du XIX^e siècle », *Esprit : Les Impensées de l'économie*, Éditions Esprit, 2010, p. 57-72.

Reffait Christophe, « L'Éloge de la Bourse dans le premier XIX^e siècle : généalogie d'une aporie », *Économie et littérature. France et Grande-Bretagne 1815-1848*, Paris, Le Manuscrit, 2007, p. 243-273.

Régnier (de) Henri, « À propos de Mallarmé », *Portraits et souvenirs*, Paris, Mercure de France, 1913.

Renéville (de) Roland, « La Dernière Mode de Stéphane Mallarmé », *La Nouvelle Revue française*, Paris, Association la Revue nouvelle, avril-juin 1933, n° 235, p. 687-688

Roger Thierry, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture du "Démon de l'Analogie" », *Littérature*, Paris, Armand Colin, 2006, n° 143, p. 3-27.

Roujon Jacques, « Whistler et Mallarmé, 1888-1898 », *Le Mercure de France*, PUF, 1^{er} décembre 1955, p. 831-660.

Rousseau Jean-Jacques, « Discours sur l'économie politique », *Œuvres complètes : Du Contrat social - Écrits politiques*, Paris, Gallimard (coll. « bibliothèque de la pléiade »), 1964, vol. V/III.

Sacchi Sergio, « "Imiter le chinois au cœur limpide et fin..." : la Chine en France aux environs de 1860 », *Patterns of Evolution in Nineteenth-Century french Poetry. Actes du colloque international sur le Parnasse à l'Université de Cambridge. Proceedings of the International Colloquium on the Parnasse*, Cambridge, September 1988, Oxon, The Tallents Press, 1990, p. 161-167.

Sainte-Beuve, « De la Littérature industrielle », *Revue des deux mondes, période initiale*, Paris, 1839, n° 19, p. 675-691.

Saisset Pascale, « Stéphane Mallarmé et la Mode », *La Grande Revue*, Paris, La Grande Revue, avril 1933, p. 203-222.

Sandras Michel, « Coup double (sur "La Déclaration foraine") », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 181-191.

Scepi Henri, « Mallarmé et la surface réversible : esquisse d'une poétique de la prose », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 83-101.

Scepi Henri, « Suggestion et abstraction : les objets de l'écriture », *Stéphane Mallarmé* (Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 53-67.

Sherer Henri, « Hegel et l'Hégélianisme », *Revue des Deux Mondes*, Paris, au Bureau de la revue des deux mondes, 1861, n° 31.

Sonya Florey, « Et si la littérature et l'économie dialoguaient : quelles représentations de l'humain à l'heure du néolibéralisme ? », *Revue suisse des littératures romanes : fascicule français : la littérature face à l'hégémonie de l'économique*, Genève, Slatkine, 2011, n° 58.

Steinmetz Jean-Luc, « Le Paradoxe mallarméen : les poèmes en prose », *Europe. Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, avril-mai 1976, n° 564-565, p. 134-160.

Steinmetz Jean-Luc, « Mallarmé forgeant (tableau de genres) », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 193-204.

Steinmetz Jean-Luc, « Assignation de l'espace », *Europe. Stéphane Mallarmé*, Paris, Europe, janvier-février 1998, n° 825-826, p. 12-21.

Vadé Yves, « "Le Hasard vaincu mot par mot" : Mallarmé entre le *Petit Traité de poésie française* et le *Traité du Verbe* », *Romantisme. Colloques. Les Poésies de Stéphane Mallarmé : Une rose dans les ténèbres*, Paris, SEDES, 1998, p. 111-121.

Verdier Philippe, « Stéphane Mallarmé : "Les Impressionnistes et Édouard Manet, 1875-1876" », *Gazette des Beaux-Arts*, 1975, n° 86, p. 147-156.

Victor Hugo, « Le Beau Serviteur du vrai », *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, 1864, p. 421-457.

Yosano Fumi, « Incrustations. Quelques remarques autour des proses de *La Dernière Mode* », *La Licorne. Mallarmé et la prose*, Poitiers/Paris, La Licorne/Presse de la Maison des sciences de l'homme et de la société, 1998, n° 45, p. 215-237.

C. Autres

Ministère de l'Intérieur. Avis au peuple français, 1851.

Bresson Robert, *L'Argent*, France et Suisse, Marion's Films, FR3, EOS Films, 1983.

Visconti Luchino, *Mort à Venise*, France et Italie, Alfa Cinematografica, Production Éditions, cinématographiques françaises, 1971.

Annexe

monnaie assument les mêmes oscillations entre rationalité et mythe, figuration et abstraction, et évoluent vers une sémiotisation croissante, ainsi qu'un même passage du fiduciaire au scriptuaire et au fictionnel.

Les mots et leur valeur

Pour dire et penser la langue, les dictionnaires de la fin du 17^e et du 18^e renvoient souvent à des logiques comptables, quantitatives ou qualitatives : le prix et la monnaie saturent les métaphores, en écho au lien originel entre la langue écrite et l'échange monétaire. Furetière développe les sens économiques figurés très fréquents : la « pauvreté » et la « richesse » de la langue ainsi que le « Trésor des langues¹⁰ » comparé au *Trésor royal* ou au *Trésor public* national. L'Académie Française renchérit et cite cette expression : « Entre gens d'honneur la parole vaut l'argent¹¹ », probablement à l'origine du proverbe « La parole est d'argent mais le silence est d'or¹² ». Étymologiquement, *argent* est dérivé du verbe *arguer*, *faire briller*, *éclairer* et au figuré *démontrer*, *convaincre*, *arguer*. Tous les dictionnaires cumulent les exemples où le terme *mot*¹³ est synonyme de *prix*, comme dans les expressions lexicalisées *dire son dernier mot* et *prendre au mot*¹⁴. Les métaphores sont commerciales. Le *dernier mot* désigne la somme finale, greffée sur les lois de l'offre et de la demande, au-delà de laquelle aucun marchandage n'est plus possible, puis, par élargissement sémantique, la réponse définitive, l'ultime concession. L'expression *au bas mot*, au

10. PAUVRETÉ, RICHESSE ET TRÉSOR, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes... par feu M. Furetière... Avec une préface de Bayle*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690. Étymologiquement, le trésor, *thesaurus*, est le dépôt, le magasin, désignant à la fois les choses précieuses et le lieu où on les garde.

11. *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Coignard, 1694 [1^{re} éd.], 1762 et 1798.

12. Alain Rey et Sophie Chantreau-Razumiev, *PAROLE, Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Le Robert, [1993] 2015 : « La parole est d'argent mais (et) le silence est d'or », « quelle que soit la valeur de la parole, le silence peut être plus précieux ».

13. *Mot* provient du bas latin *mutum*, grognement, son émis, qui, au contact de verbes comme *dire*, prend le sens de parole. C'est un dérivé du verbe *mutire* d'origine onomatopéique signifiant d'abord prononcer le son *mu* et *marmotner*.

14. Furetière, *MOT* et *BARGUIGNER*, *Dictionnaire universel*, éd. citée et *MOT, Dictionnaire de l'Académie française*, éd. citée, 1694.

plus bas prix, renvoie encore à une évaluation monétaire quantitative. Un mot se dit *par corruption*¹⁵ lorsqu'il a été altéré, selon une estimation cette fois qualitative. Ces expressions se multiplient à la fin du 18^e : *payer de belles paroles*, (*se*) *payer de mots*, *de raisons*, et *payer en gambades* devenue *payer en monnaie de singe*¹⁶. L'abondance des proverbes qui relient la langue et la monnaie – proverbes eux-mêmes en circulation, telle une monnaie d'échange – prouve que la langue et la monnaie peuvent être à la fois précieuses et sans valeur, dévaluées et inusables. *Mot* est un « terme de Commerce » dans l'*Encyclopédie* et sa définition renvoie au *Dictionnaire universel de commerce* de Savary¹⁷. Féraud mentionne des expressions nouvelles : *donner/rendre la monnaie de sa pièce*, bien riposter, et *donner le change*¹⁸. Toutes ces formules disent la valeur ambiguë des échanges, l'idée d'éluder une dette, de se contenter de promesses, de s'illusionner, de troquer les mots, souvent dévalués, contre des choses, des services, des bienfaits, donc, à chaque fois, d'utiliser la langue comme moyen de paiement et d'économie fictive.

Parallèlement, et de façon peut-être plus surprenante, la monnaie est d'emblée considérée comme un signe imaginaire¹⁹. Dans l'*Encyclopédie*, les articles ARGENT et MONNAIE insistent

15. CORRUPTION, *ibid.*, et ajout de la 4^e éd. 1762 : « On dit, qu'un mot se dit par corruption ; pour dire, qu'il a été altéré. »

16. PAYER, *ibid.*, éd. 1694 et ajouts 1762 et 1798. *Dictionnaire universel français & latin...*, Trévoux, Estienne Ganeau, [1704] 1721, t. 3, p. 472 : « se dit proverbialement en ces phrases : on dit qu'un homme a payé en monnaie de singe, c'est-à-dire, en gambades. » L'expression *payer en gambades* signifie éluder le paiement d'une dette comme les anciens bateleurs qui faisaient gambader leur singe devant le péage pour payer le prix de leur dette. Elle date du début du 17^e siècle selon Alain Rey et a été abandonnée au profit de « payer en monnaie de singe ».

17. Anonyme, *MOT, Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de gens de lettres*, Paris, Briasson/David/Le Breton/Durand, 1751-1772, 17 vol. de texte et 11 vol. de planches, t. X, 1765, p. 765. Voir aussi Jacques Savary des Brûlons et Philémon-Louis Savary, *MOT, Dictionnaire universel de commerce, contenant tout ce qui concerne le commerce qui se fait dans les quatre parties du monde*, Paris, Vve Estienne et Fils, 1748, t. III, p. 489.

18. MONNOIE, ou MONAIE, *Dictionnaire critique de la langue française, par M. l'abbé Féraud...*, Marseille, Mossy, t. 2, 1787.

19. Furetière, *MONNOYE, Dictionnaire universel*, éd. citée, « Il y a deux sortes de *monnoyes*, l'une réelle, comme sont toutes les espèces qui ont cours ; l'autre imaginaire & de compte, inventée pour la facilité du commerce, ou de la supputation [...] ».

sur cette dualité, entre valeur réelle et idéale²⁰. Par définition, la monnaie est de *comptes* et de *contes*, elle n'existe que par l'arbitraire de l'institution. Elle est un montant et un cours inventés, une valeur de fiction. Langue et monnaie dévoilent une double origine : *phusei*, selon la nature, ou *thesei*, selon la convention. Elles ne sont pas « naturelles », mais fiduciaires et fictionnelles. Elles dépendent du crédit qu'on fait à des décisions et à des contrats, à l'expérience renouvelée d'une confiance²¹. Or c'est une expérience énigmatique, étrange et pourtant familière, de croire en une pièce pour obtenir un bien et réaliser un échange. Il est tout aussi mystérieux de croire dans les mots qu'on emploie pour se faire parfaitement comprendre. Car contrairement au symbole, le signe, rappelle Claudé Hagège, repose sur un consensus. Le signe linguistique – et l'on pourrait ajouter, le signe économique – nourrit « l'intelligence conceptuelle » tout en étant doté d'un « pouvoir évocateur²² ». Une union étroite s'observe entre les mots de la langue et ceux du commerce, comme avec les termes *barat* et *barater*²³, d'où proviennent *baratin* et *baratiner*, avec toujours l'image négative du monde économique marchand, dénigré et pourtant en pleine expansion aux 17^e et 18^e siècles. Cette importance de l'économie pénètre la société comme elle pénètre la langue. Réflexions économiques et linguistiques se rejoignent quand Girard tente de fixer la différence entre les synonymes *prix* et *valeur* : « Le mérite des choses en elles-mêmes en fait la *valeur* ; & l'estimation en fait le *prix*. La *valeur* est la règle du *prix* ; mais une règle assez incertaine, & qu'on ne suit pas toujours. De deux choses, celle qui est d'une plus grande *valeur* vaut mieux ; & celle

20. Diderot, ARGENT, *Encyclopédie*, éd. citée, t. I, 1751, p. 641-642 : « le prince peut [...] donner à la pièce de monnaie la valeur idéale, qu'il faut bien distinguer de la valeur réelle, parce que l'une est intrinsèque, l'autre d'institution ; l'une de la nature, l'autre de la loi. » et Jaucourt, MONNOIE RÉELLE & MONNOIE IMAGINAIRE, *ibid.*, t. X, 1765, p. 652.

21. Jacques Derrida, « Du "sans prix", ou le "juste prix" de la transaction », dans *Comment penser l'argent ?*, ouvr. cité, p. 386-401.

22. Claude Hagège, *L'Homme de paroles. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Fayard, 1985, p. 101-127.

23. Mallet, BARAT (*Commerce.*), *Encyclopédie*, éd. citée, t. II, 1752, p. 68. Jean Nicot, BARATER, *Thésor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne*, Paris, Douceur, 1606 : « Decevoir, tromper ».

qui est d'un plus grand *prix* vaut plus²⁴. » La contestation des règles économiques rencontre le désir de renouveler la langue, tous deux garants d'une transformation de la société. Or les 17^e et 18^e connaissent selon Martial Poirson une mutation économique de taille, le passage « d'un univers de référence stable fondé sur une "valeur absolue" (transcendante et universelle) à un univers aux contours mobiles, où tout se négocie, fondé sur la "valeur relative" des choses et même des êtres²⁵ ». Le tournant des Lumières mènera une politique de la langue devenue instrument d'une identité nationale à bâtir. En 1796, Rivarol résume l'esprit du temps dans son *Discours préliminaire du Nouveau dictionnaire de la langue française* : « Changer le sens des mots d'une langue faite, c'est altérer la valeur des monnaies dans un empire ; c'est produire la confusion, l'obscurité et la méfiance avec ces instruments de l'ordre, de la clarté et de la foi publique : si on déränge les meubles dans la chambre d'un aveugle, on le condamne à se faire une nouvelle mémoire²⁶. » Par analogie, du changement *de sens* (le toucher de l'aveugle) à celui *du sens* (le signifié), le texte dévoile son caractère subversif. À l'orée du siècle suivant, dans sa *Néologie*, Mercier cite Diderot regrettant l'appauvrissement de la langue française : « Pour nous, à force de raffiner, nous avons appauvri la nôtre ; et n'ayant souvent qu'un terme propre à rendre une idée, nous aimons mieux affaiblir l'idée, que de ne pas employer un terme noble²⁷. » Mais c'est pour mieux inviter à « régénérer » la langue, expression leitmotiv de la fin du siècle. Pour sceller le dévoilement de la langue devenue monnaie vide d'échange, Mercier crée le verbe « parler²⁸ », parler pour ne rien dire.

24. Gabriel Girard, VALEUR, PRIX, *Synonymes François : leurs différentes significations, et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse*, par M. l'abbé Girard, nouvelle édition, Paris, d'Houry, 1736, p. 332-333.

25. *Art et argent en France au temps des Premiers Modernes (17^e et 18^e s.)*, dir. Martial Poirson, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, p. 9.

26. Antoine de Rivarol, *Prospectus d'un nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, Jansen & Perronneau, 1796 et *Discours préliminaire du Nouveau dictionnaire de la langue française*, Paris, Cocheris, 1797, p. 133-134.

27. Louis Sébastien Mercier, LANGUE, *Néologie ou Vocabulaire de mots nouveaux, à renouveler, ou pris dans des acceptions nouvelles...*, Paris, Moussard/Maradan, t. I, 1801.

28. PAROLER, *ibid.*

L'économie s'introduit dans les définitions, les expressions, les métaphores et les mots nouveaux. Au même moment, la globalisation des échanges émerge et l'économie politique se développe progressivement comme discipline. Leurs travers et leurs excès affectent la société comme ils affectent la langue. Créer une économie et une société nouvelles se fera à la faveur de mots nouveaux dont il faut instaurer l'usage. La Révolution française réclame l'unité, une monnaie et une langue *nationales*, pour ébranler et repenser le corps social.

Économies de la langue

Ce désir impétueux d'unité se heurte à un sentiment confus de dépossession et même de nostalgie. Les Lumières déplorent de façon presque obsessionnelle « l'abus des mots » et la corruption de la langue et une réflexion perce sur le caractère conventionnel des signes²⁹. Pour Ulrich Ricken, les penseurs du 18^e prennent conscience que la *vérité de l'usage* n'est pas la *vérité des choses*³⁰. Le débat sur « l'abus des mots » met en question les idées reçues, d'ordre intellectuel, social et politique, et fixées dans l'usage de la langue. La langue commune, usée et corrompue, ne peut être un outil économique et politique, encore moins philosophique. La philosophie devrait reposer sur une langue du savoir, de la précision et de l'entente *en un mot*. Locke constate dans son *Essai philosophique sur l'entendement humain* « l'imperfection naturelle au Langage & l'obscurité & la confusion qu'il est si difficile d'éviter dans l'usage des Mots », à l'origine de « fautes » et de « négligences » créées de toutes pièces³¹. À sa suite, Condillac s'étonne de la « confiance » avec laquelle on se sert de la langue. Il réfléchit à l'abus des mots au sein d'une théorie générale des signes et de leur rôle constitutif pour la pensée. Son unique objectif est de concilier connaissance de la réalité et adaptation

29. Voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, chap. III « Représenter » ; Daniel Droixhe, *La Linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*, Genève/Paris, Droz, 1978 et Sylvain Auroux, *La Sémiotique des Encyclopédistes*, Paris, Payot, 1979, chap. I « Signe et signification ».

30. Ulrich Ricken, *ABUS DES MOTS, Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, Paris, PUF, 1997, p. 1-4.

31. Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain...*, 4^e éd., Amsterdam, Schelte, 1700, livre III, chap. X « De l'abus des mots ».

de la langue – comme instrument de la pensée et dépôt des connaissances – aux progrès de celle-ci. Seule la langue mathématique évite l'écueil de cet « abus des mots » et s'appellera donc à la vraie langue philosophique³². Condillac rappellera même que toutes les langues se fondent partiellement sur l'analogie avant d'étudier « la langue des calculs », « la plus parfaite et la plus facile », faite pour la métaphysique³³, rapprochant ainsi langue et nombre. Helvétius pense dans leur sillage que « l'abus des mots » et « l'ignorance de leur vraie signification » conduisent à un « piège » duquel il faut s'échapper, « suivant le conseil de Leibniz » en « compos[ant] une langue philosophique, dans laquelle on détermineroit la signification précise de chaque mot » car « il en est des langues comme d'un calcul algébrique » et l'erreur se répercute, de propositions en propositions³⁴. Les philosophes érigent les langues les plus formelles possibles, celles du calcul et des mathématiques, comme parangons de la langue philosophique, parce qu'elles sont dans leur imaginaire des langues de chiffres mais non des langues à déchiffrer, et donc aptes à devenir universelles. Rousseau sera hanté par l'abus des mots et l'abus général des signes. Après avoir déclaré que « nulle société ne peut exister sans échange, nul échange sans mesure commune », il déplore la fausseté des signes : « Si vous prétendiez expliquer aux enfants comment les signes font négliger les choses, comment de la monnaie sont nées toutes les chimères de l'opinion, comment les pays riches d'argent doivent être pauvres de tout, vous traiteriez ces enfants non seulement en philosophes mais en hommes sages, & vous prétendriez leur faire entendre ce que peu de philosophes même ont bien conçu³⁵. » Au cœur du *Salon de 1767*, lors de la célèbre « promenade Vernet », Diderot signale la difficulté à communiquer et à s'entendre sur

32. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines – ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, Amsterdam, Mortier, 1746, 2^{me} Partie, Section 1^{re}, chap. XI « De la signification des mots », § 115-116.

33. Condillac, *La Langue des calculs...*, Paris, Charles Houel, 1797, p. 7.

34. Helvétius, *De l'Esprit*, Paris, Durand, 1758, Discours I, chap. IV « De l'abus des mots », p. 31-40.

35. Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, par J. J. Rousseau, citoyen de Genève, La Haye, Néaulme, 1762, t. II, livre III, p. 96-99.

les mots, refrain lancinant de sa pensée sur la langue. Il médite sur la nature de la langue, rêvant à une communication idéale, immédiate, limpide, qu'il sait menacée par la banalité, l'équivocité et la corruption des mots. L'enfance est alors évoquée, époque bénie de la transparence, de l'adéquation parfaite entre mots, sensations, images et idées, entre les mots et leur juste valeur. Diderot renoue avec les origines sensorielles de la langue et réfléchit à l'arbitraire du signe, à son caractère artificiel ou institutionnel³⁶, afin de retourner à un état premier, un rapport intuitif originel où « l'énergie de la langue³⁷ » n'est encore ni dissipée ni gaspillée : « Pendant un assez grand nombre d'années, à chaque mot prononcé l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre. Mais à la longue, nous en avons usé avec les mots, comme avec les pièces de monnaie. Nous ne regardons plus à l'empreinte, à la légende, au cordon, pour en connaître la valeur. Nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids³⁸. » Probablement empruntée à Quintilien³⁹ et courante dans la littérature antique, la comparaison entre les mots et les pièces de monnaie révèle cette crainte d'une dégradation de la langue, chaque expression pouvant devenir catachrèse, métaphore lexicalisée et usée. Diderot et Turgot se servent de ce parallèle entre économie et langue dans les articles ENCYCLOPÉDIE et ÉTYMOLOGIE de l'*Encyclopédie*⁴⁰. Smith, qui écrit à la fois un traité sur l'économie et sur l'origine des langues, pense également de concert la langue et la monnaie⁴¹. Lorsqu'il

36. Daniel Droixhe, *La Linguistique et l'appel de l'histoire (1600-1800)*, ouvr. cité, p. 17 (sur Diderot) et p. 25 (sur la différence entre signe arbitraire, artificiel et institutionnel) et sur Condillac, Rousseau, Diderot, Beauzée et de Brogues, *ibid.*, p. 164-204.

37. Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, 1^{re} partie « Les mots et le monde », chap. II « L'énergie de la langue », p. 74-84.

38. Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, t. III, éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, 1995, p. 217-218.

39. Quintilien, *De institutione oratoria*, livre I, chap. 6.

40. Voir Diderot, ENCYCLOPÉDIE et Turgot, ÉTYMOLOGIE, *Encyclopédie*, éd. citée, t. V, 1755, p. 635-648 et t. VI, 1756, p. 98-111.

41. L'exemple de Smith est développé chez Michel Foucault, ouvr. cité, chap. III « Représenter », p. 90.

tente de saisir l'origine de la langue et de l'écriture, Rousseau se concentre sur l'écart entre la langue écrite et la langue parlée. Il a ainsi l'intuition que l'espace social détermine l'espace scriptural : les trois états de l'homme en société – sauvage, barbare et civil – répondent à trois systèmes d'écriture – pictographie, idéo-phonographie, phonographie analytique – et, pourrait-on ajouter, à trois types de monnaie – paléomonnaie, monnaies primitives et monnaies développées. La société est nécessaire à l'invention de la langue et de la monnaie, et réciproquement, l'apparition des deux cimente une communauté nouvelle. Mais d'une certaine façon, la langue telle la monnaie, dans leur ambition de représenter la chose, correspondent à une abstraction inachevée, à une traduction élémentaire et jamais totalement réelle, où subsiste un change, un intraduisible⁴².

Progressivement, le 18^e siècle se penche non sur la richesse ou la pauvreté, mais sur la justesse de la langue, comme s'il s'agissait de la soumettre au juste prix, comme si la langue était prise dans les réts de l'économie. L'intérêt grandissant des Lumières pour la synonymie et la traduction atteste cette assimilation de la langue à la monnaie, au change et à l'échange. Peu avant ses *Synonymes françois*, Girard fait paraître *La Justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes* avec une préface-manifeste qui loue le « langage intelligible », la langue juste, exacte, claire⁴³. « Avec une théâtralité appuyée jusqu'à l'ironie, analyse Jean-Christophe Abramovici, Girard épouse la cause des Lumières, leur foi en la valeur émancipatrice d'une langue transparente : la réprobation de l'"abus des termes" et du "confus" reprend le vieux rêve d'"une langue philosophique dans laquelle on déterminerait la signification précise de chaque mot" selon les mots de Leibniz glosés par Helvétius. Girard présente la justesse comme « une école de rigueur intellectuelle » et la réflexion sur les synonymes correspond précisément, souligne Jean-Christophe Abramovici, à une recherche de l'économie des termes et

42. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues* (1782), éd. Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990, chap. V « De l'Écriture », p. 68-73 et Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, « Deuxième partie : nature, culture, écriture », p. 410-420 et chapitres V et VI, p. 423-424 et suiv.

43. Gabriel Girard, *La Justesse de la langue française ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes ...*, Paris, L. d'Houry, 1718, p. IX-X.

à l'aspiration à une langue « maigre⁴⁴ ». D'Alembert et Diderot, dans les articles DICTIONNAIRE et ENCYCLOPÉDIE, abordent la question des synonymes et tâchent d'expliquer, à défaut de le combler, l'écart patent entre l'idéal caressé de cette langue philosophique « maigre », faite de peu de mots, et la réalité de l'usage linguistique où le locuteur a souvent à sa disposition plusieurs termes pour exprimer une même idée. D'Alembert rédige de nombreux articles « synonymiques » pour l'*Encyclopédie*, déplaçant les définitions vers une « synonymie de choix⁴⁵ » qui se penche finalement moins sur la ressemblance et l'identité que sur les distinctions et les différences de valeurs entre les mots. Diderot souligne : « On les multiplieroit à l'infini [les synonymes], si on ne commençoit par chercher quelque loi qui en fixât le nombre⁴⁶. » Comme la monnaie, la langue devient un système à enregistrer et à stabiliser.

Langue et monnaie apparaissent donc comme un lien social à double face : nécessité et obligation d'un côté, ouverture à la confiance et à l'échange de l'autre⁴⁷. Elles sont à la fois des moyens d'échange et une hiérarchisation en valeur. Toutes deux oscillent entre une instabilité foncière – leur diversité fluctuante qu'atteste la pluralité des langues et des monnaies dans le monde – et une dimension universelle – langues et monnaies sont les instruments universels des échanges humains.

« Ulogie » et économie idéale

Les 17^e et 18^e siècles mettent même la langue et la monnaie au cœur des dispositifs fictionnels et, selon Michel Foucault, apparaît « la grande utopie d'un langage parfaitement transparent où les

44. Jean-Christophe Abramovici, « Malaise dans le dictionnaire. La question des synonymes de Girard & Condillac », *Dix-huitième Siècle*, n° 38, 2006/1, p. 269-282.

45. Sylvain Auroux, « D'Alembert et les synonymistes », *Dix-huitième Siècle*, n° 16, 1984, p. 93-108.

46. Diderot, ENCYCLOPÉDIE, *Encyclopédie*, éd. citée, t. V, 1755, p. 640 et Marie Leca-Tsiomis, *Écrire l'Encyclopédie. Diderot : de l'usage des dictionnaires à la grammaire philosophique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, chap. 14 « De Girard au Trévoux : le parcours "grammairien" de Diderot » et en particulier « Diderot et les synonymes dans l'*Encyclopédie* », p. 268-272.

47. Voir *La Monnaie souveraine*, dir. Michel Aglietta et André Orléan, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 21-22.

choses elles-mêmes seraient nommées sans brouillage, soit par un système totalement arbitraire, mais exactement réfléchi (une langue universelle), soit par un langage si naturel qu'il traduirait la pensée comme le visage quand il exprime une passion (une langue fictionnelle)⁴⁸ ». Les Lumières sont « le moment de la philosophie du langage⁴⁹ » souligne Gilles Siouffi et c'est l'universalité de la langue qui est visée⁵⁰. Or pour Sylvain Auroux, la langue est sans cesse confrontée à deux problèmes cruciaux : la *nature de la signification* – d'où vient que la langue signifie ? – et l'*universalité* – d'où vient que l'on me comprenne et que l'on puisse me traduire dans les autres langues⁵¹ ?

Ces deux aspects, signification et universalité, sur les plans économique et linguistique, préoccupent le siècle. À l'article LANGUE, Beauzée reconnaît les difficultés à s'accorder sur une langue internationale tout en mettant en valeur cette nécessité et le projet d'une LANGUE NOUVELLE développé par Faiguet de Villeneuve⁵². Dans son *Esquisse d'un tableau historique des progrès humains*, Condorcet envisage sa réalisation : la langue universelle permettrait aux hommes de s'exprimer « avec une égale facilité » car le signe coïnciderait avec « l'objet, l'idée, l'opération qu'il désigne⁵³ ». Tel est le *credo* des Lumières : si la raison humaine est partout la même, une langue universelle existe qui saurait relier tous les êtres⁵⁴. La « République des lettres » va de pair avec une « République des

48. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, ouvr. cité, chap. I « La prose du monde », p. 58 et chap. IV « Parler », p. 133.

49. Gilles Siouffi, *Penser le langage à l'âge classique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 10-11.

50. « Le désir d'universalité » fut le thème des rencontres internationales de l'idéalisme, Paris, Institut de France et ÉNS, 6-8/11/2017 dont les échanges ont évoqué à plusieurs reprises le rôle de la langue et de la monnaie dans cette quête.

51. Sylvain Auroux, *La Philosophie du langage*, Paris, PUF, [2008], 2013, p. 4.
52. Beauzée, LANGUE (*Gramm.*), *Encyclopédie*, éd. citée, t. IX (1765), p. 249-266 et Faiguet de Villeneuve, LANGUE NOUVELLE, *ibid.*, p. 268-271.

53. Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Agasse, 1794, « Dixième époque. Des progrès futurs de l'esprit humain », p. 375-377.

54. Sur une langue universelle, voir CARACTÈRE, DICTIONNAIRE DE LANGUES, LANGAGE, LANGUE NOUVELLE et MOT, *Encyclopédie*, éd. citée, t. II, 1752, p. 646 ; t. IV, 1754, p. 963 ; t. IX, 1765, p. 242-243 et p. 268-271 ; t. X, 1765, p. 763.

ANNEXE 2 : LES ILLUSTRATIONS SUR LES AVIS DU SYSTEME DE LAW DU VIII^E SIECLE

Jacques Chéreau, *Le Diable d'argent*, gravure satirique reprenant un thème de foire, et symbolisant l'effondrement du système de Law, Paris, vers 1720.



Trompe-l'œil des billets de banque, France, 1797, Grand-Carteret, *Vieux papiers*, Harvard College Library, cité dans Marc Shell, *Art & money*, Chicago London, Univ. of Chicago Press, 1995, p. 88.

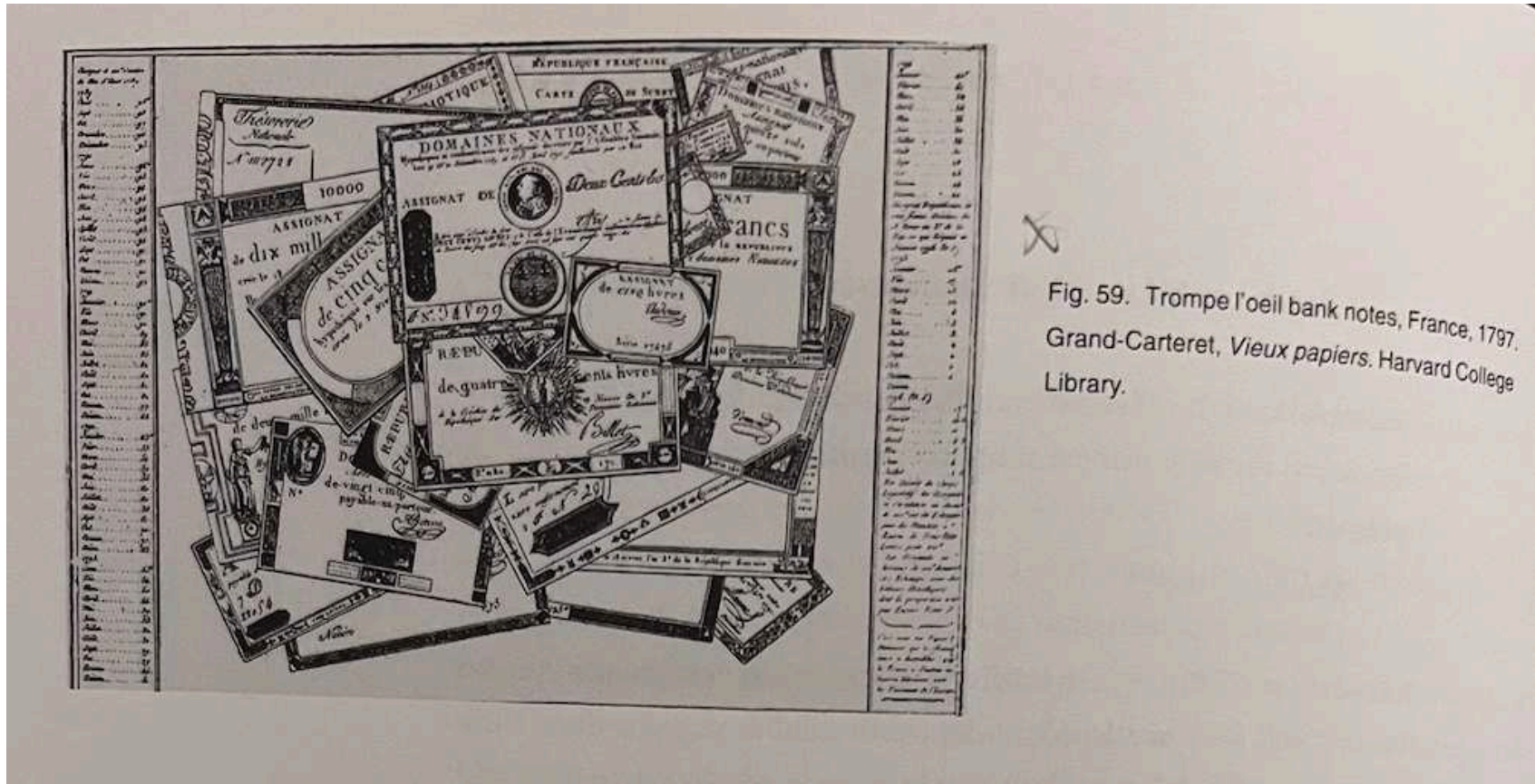
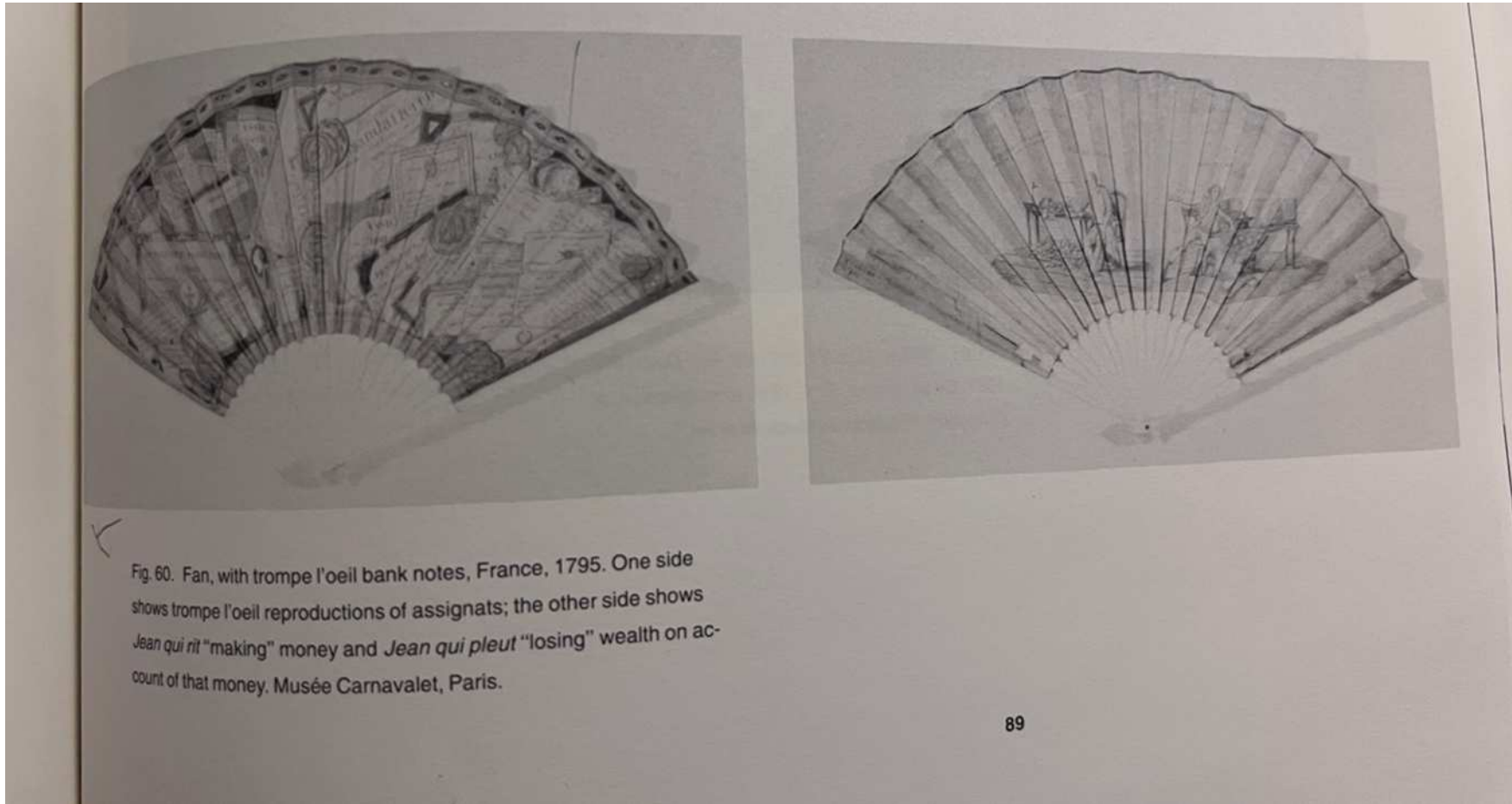


Fig. 59. Trompe l'oeil bank notes, France, 1797. Grand-Carteret, *Vieux papiers*. Harvard College Library.

L'Éventail avec le trompe-l'œil des billets de banque, France, 1795. Un côté montre la trompe l'œil des assignats ; l'autre côté montre *Jean qui rit*, lorsqu'il gagne de l'argent et *Jean qui pleure*, lorsqu'il en perd, cité dans Marc Shell, *Art & money*, Chicago London, Univ. of Chicago Press, 1995, p. 89.



K
Fig. 60. Fan, with trompe l'œil bank notes, France, 1795. One side shows trompe l'œil reproductions of assignats; the other side shows *Jean qui rit* "making" money and *Jean qui pleure* "losing" wealth on account of that money. Musée Carnavalet, Paris.

Law, comme un second Don Quichotte est assis à la risée de tous sur le baudet de Sancho, (Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten Spot), carton, 1720, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, cité dans Marc Shell, Art & money, Chicago London, Univ. of Chicago Press, 1995, p. 76.

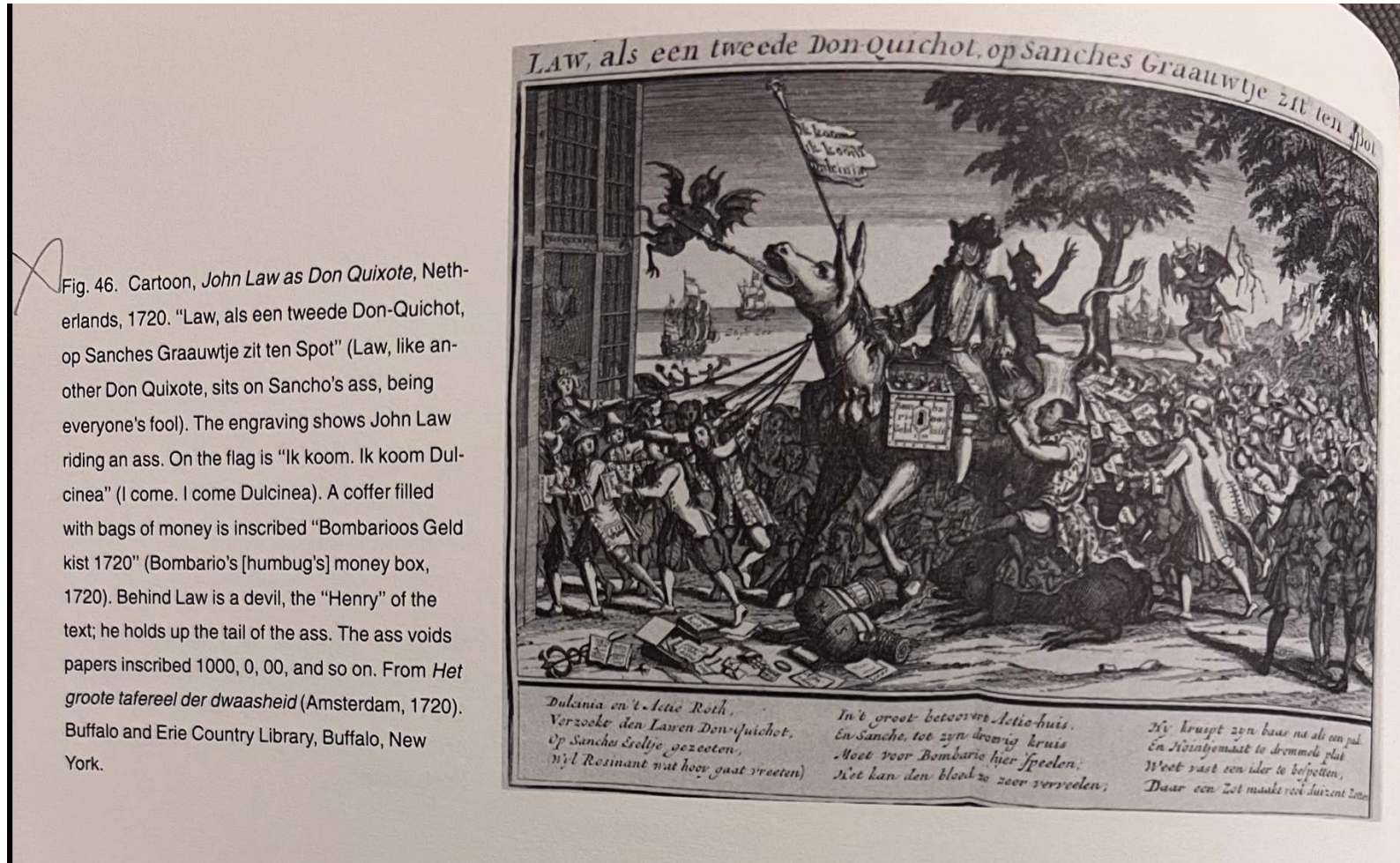
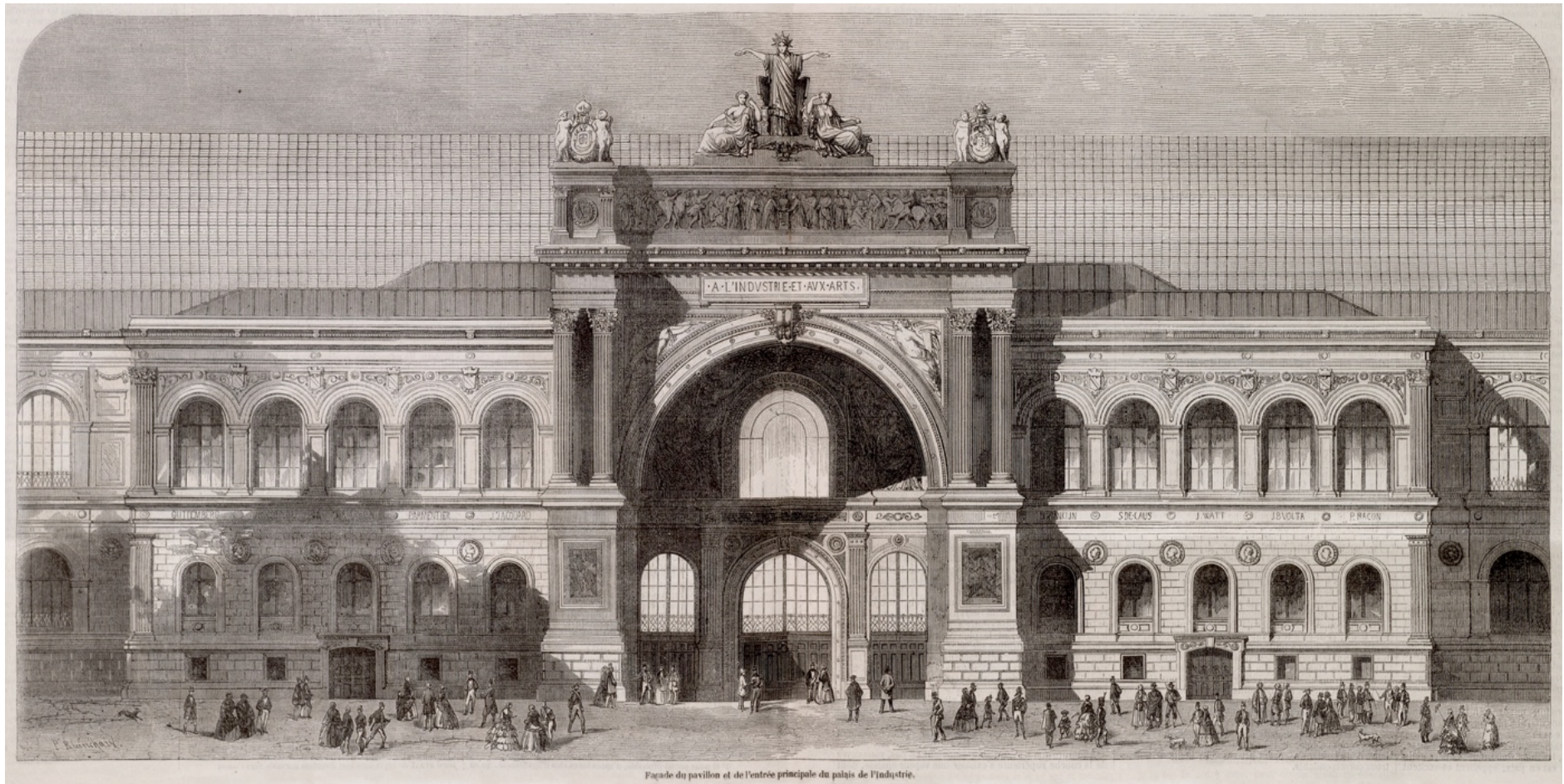


Fig. 46. Cartoon, *John Law as Don Quixote*, Netherlands, 1720. "Law, als een tweede Don-Quichot, op Sanches Graauwtje zit ten Spot" (Law, like another Don Quixote, sits on Sancho's ass, being everyone's fool). The engraving shows John Law riding an ass. On the flag is "Ik koom. Ik koom Dulcinea" (I come. I come Dulcinea). A coffer filled with bags of money is inscribed "Bombarioos Geld kist 1720" (Bombario's [humbug's] money box, 1720). Behind Law is a devil, the "Henry" of the text; he holds up the tail of the ass. The ass voids papers inscribed 1000, 0, 00, and so on. From *Het groote tafereel der dwaasheid* (Amsterdam, 1720). Buffalo and Erie Country Library, Buffalo, New York.

ANNEXE 3 : FAÇADE DU PAVILLON ET DE L'ENTREE PRINCIPALE DU PALAIS DE L'INDUSTRIE

« Façade du pavillon et de l'entrée principale du Palais de l'industrie », estampe, par P. Blanchard, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, le 31 March 1855.



Anciens Frontons du Palais de l'Industrie au parc de Saint-Cloud : « Le fronton monumental reste en place jusqu'en 1899, date à laquelle le palais de l'Industrie sur les Champs-Élysées fut détruit pour laisser place au Petit et au Grand Palais, édifiés pour l'exposition universelle de 1900. Par arrêté en date du 25 novembre 1899, les sculptures furent transférées à Saint-Cloud. » Voir <http://www.paris-autrement.paris/domaine-de-saint-cloud-fronton-du-palais-de-lindustrie>



ANNEXE 4 : LES TROIS TABLEAUX REFUSES DE MANET COMMENTES PAR MALLARME DANS L'ARTICLE « LE JURY DE PEINTURE POUR 1874 ET M. MANET ».

Édouard Manet, *Le Bal masqué de l'Opéra*, huile sur toile, National Gallery of Art, 1873



Édouard Manet, *Hirondelles*, huile sur toile, collection de Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich, 1873.



Édouard Manet, *Le Chemin de fer*, huile sur toile, National Gallery of Art, 1872-1873

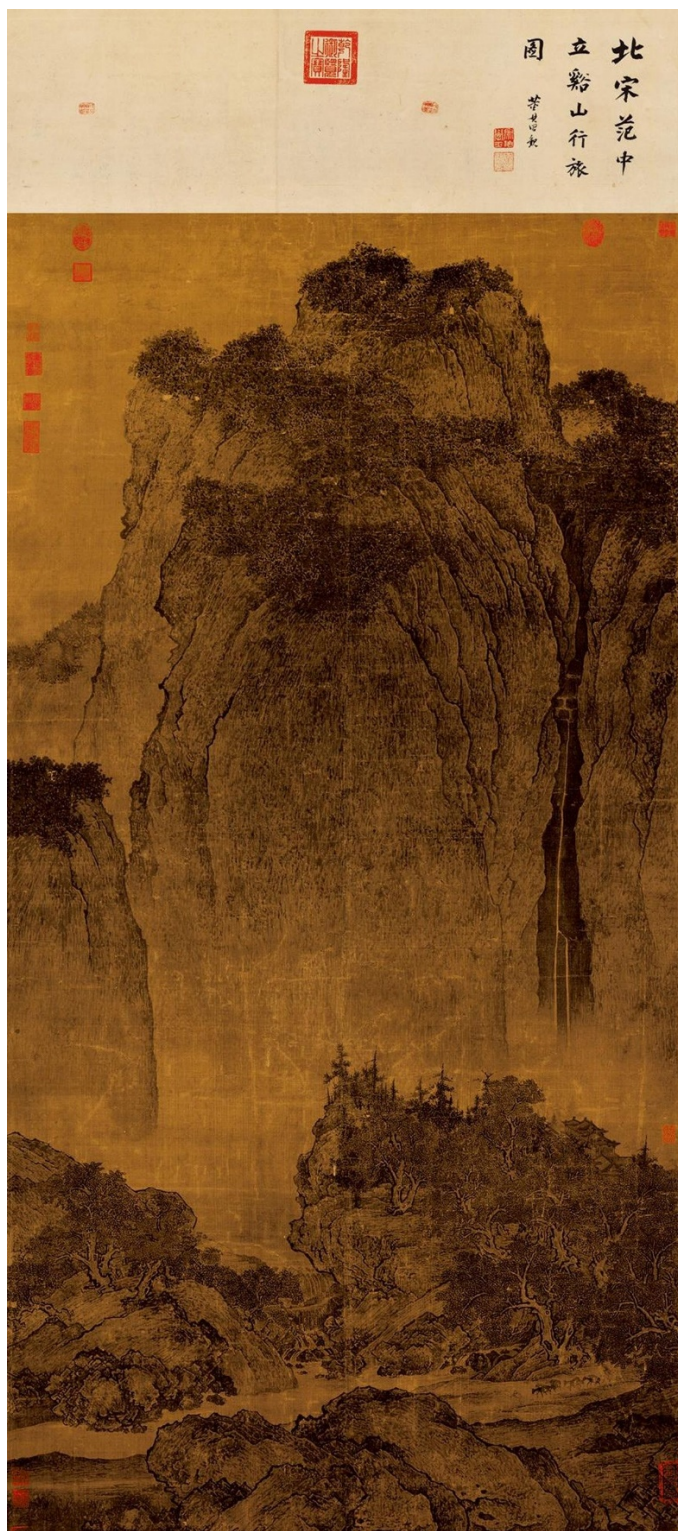


ANNEXE 5 : LES EXPLICATIONS ANALYTIQUES DES TABLEAUX CHINOIS

L'intérieur de l'être fusionne souvent avec le paysage dans les tableaux chinois, de telle manière qu'on souligne peu les détails du portrait. Deux exemples typiques de tableaux chinois sont présentés ci-dessous. Dans le premier tableau, *Le Voyage dans la Montagne et près de Rivières*, l'homme (en bas au droit du tableau) reste minuscule et se fond totalement dans le paysage. Les traits de l'être importent peu dans l'ensemble du tableau, car c'est tout le paysage autour qui reflète l'intérieur de l'être. Selon la composition et le style, le monde psychologique et l'intérieur de l'être sont montrés : le sentiment de plénitude, la pureté de l'âme, la solitude clairvoyante, etc. La fusion avec l'univers ne place pas l'homme au centre du paysage : il se fond totalement dans le paysage, et n'est qu'un passager dans cet univers naturel qui pourrait durer une éternité. Son portrait, ses expressions, son habillement, et tous les autres détails importent peu (on montre quand même le détail du tableau *Le Voyage dans la Montagne et près de Rivières* afin que le personnage puisse être visible). À la différence de l'humanisme occidental, où l'homme est au cœur de la représentation, dans les tableaux chinois, l'homme n'est qu'une composition de la nature et ne se distingue plus de cette dernière.

Dans le deuxième tableau de 马远 Yuan MA, *La Pêche solitaire sur la rivière gelée*, on voit un jeu sur le vide et le plein. Contrairement au tableau de 范宽 Kuan FAN, on constate que ce qui est peint est surtout le pêcheur, tout en laissant le grand vide qui fait allusion à l'immensité de l'eau étendue à l'infini. C'est une composition appréciée et utilisée également par d'autres peintres chinois comme 朱耆 Da ZHU. Le pêcheur montre juste son dos, et par ce fait, de nouveau, les traits détaillés du pêcheur ont peu d'importance. Toutefois, sa position, ainsi que la position du bateau, aident à montrer un désir profond de pêche. On voit de nouveau dans le tableau une représentation de l'envie, de la volonté de s'accaparer de quelque chose issue de la nature. Le fait que la nature est totalement représentée par le vide ne la supprime pas, tout au contraire, le vide laisse plus d'espace à l'imagination, accordant à la nature une image mystérieuse comme source inépuisable. L'être, tout seul devant l'eau, ne dialogue qu'avec la nature, écoute le retentissement de son âme dans ce paysage magnifique et fusionne avec ce dernier tout en tenant l'intime lien du fil de pêche.

范宽 Kuan FAN, 溪山行旅图 *Le Voyage dans la Montagne et près de Rivières*, sur la soie, Dynastie Song du nord (960-1127).



Détail du tableau *Le Voyage dans la Montagne et près de Rivières* :



马远 寒江独钓图 Yuan MA, *La Pêche solitaire sur la rivière gelée*, sur la soie, Dynastie Song du sud (1127-1279).



ANNEXE 6 CALICE AVEC UNE HOSTIE IRRADIANTE, BOIS AVEC L'ARGENT ET L'OR, CHIESA SAN IPPOLITO, BARDONECCHIA, ITALIE, CITE DANS MARC SHELL, ART & MONEY, CHICAGO LONDON, UNIV. OF CHICAGO PRESS, 1995, P. 55.



Fig. 3. Chalice with irradiating wafer, nineteenth century. Worked wood covered with silver and gold. Chiesa San Ippolito, Bardonecchia, Italy. Photograph by author.

ANNEXE 7 EMMANUEL BARCET, LA BOURSE, COUVERTURE DE L'ASSIETTE AU BEURRE 80 (11 OCTOBRE 1902), HOUGHTON LIBRARY, CITE DANS MARC SHELL, ART & MONEY, CHICAGO LONDON, UNIV. OF CHICAGO PRESS, 1995, P. 55.

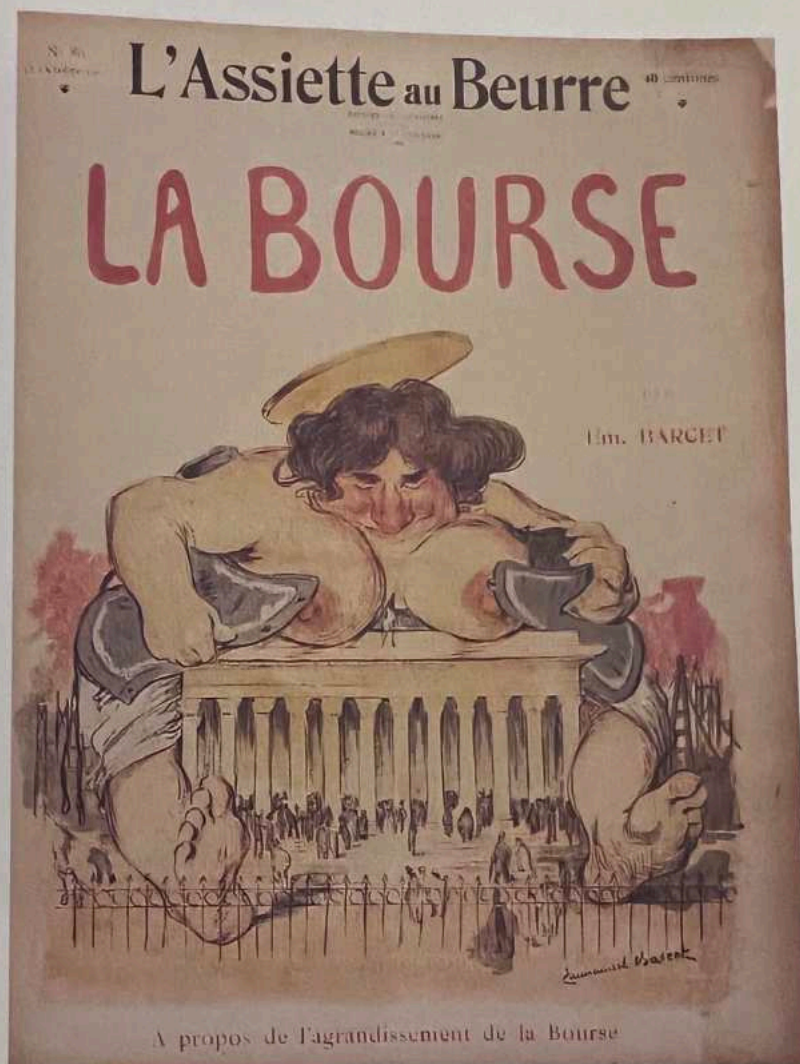


Plate 5. Emmanuel Barcet, *La Bourse*. Cover for *L'Assiette au Beurre* 80 (11 October 1902). Houghton Library.

ANNEXE 8 : PAUL CLAUDEL, « L'ARGENT ET L'ARGENTERIE », CLAUDEL PAUL, ŒUVRES COMPLETES DE PAUL CLAUDEL. PROSES ET POESIES DIVERSES, PARIS, FRANCE, GALLIMARD, 1986, VOL. 29/30., P. 365-371.

L'argent, l'écu, le thaler, le dollar, la grosse brave pièce honnête à l'effigie de Marie-Thérèse et de Louis-Philippe, à qui répond dans les continents voisins le tintement des pesos et des roupies, c'était le trésor du pauvre, la pièce bien gagnée, lourde aux doigts, inaltérable, que l'on accumulait lentement dans l'armoire comme le linge, comme le bois au bûcher, comme le vin à la cave, dans la pensée des accidents, des mauvais jours et de la vieillesse, le témoignage du travail et la garantie de la liberté. Tout cela a été remplacé aujourd'hui par du papier et par ce torrent de simulacres vertigineux qui s'échappe de tous les soupiraux de la rue de La Vrillière ! Peut-être aussi ce pâle métal éveillait-il dans mon âme une lueur de sensibilité mystique. L'argent dans la Bible est le symbole de la parole de Dieu, « sept fois », nous dit le Psaume pour nous montrer le soin avec lequel nous devons l'étudier et la travailler, « purifiée » ; l'or étant réservé comme symbole à l'amour et à la contemplation.

[...]

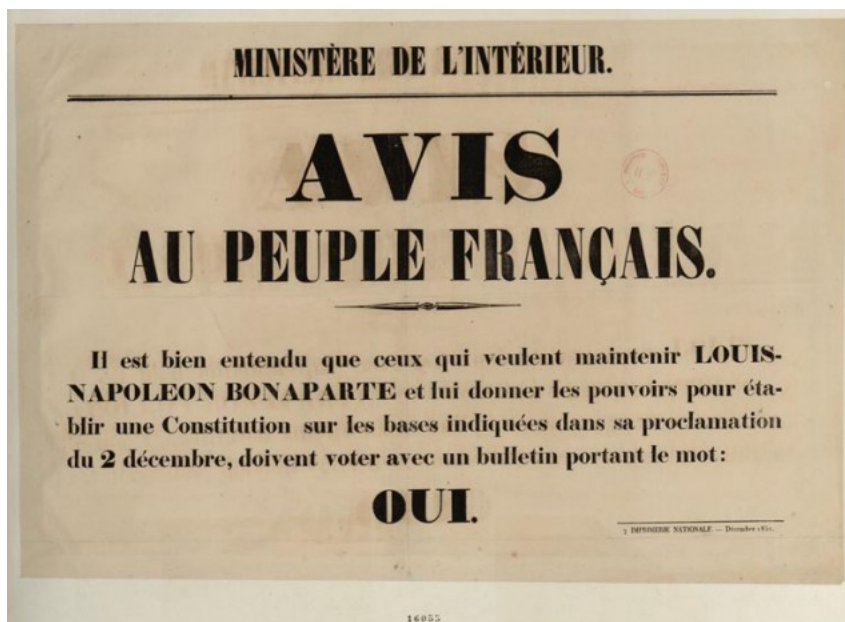
Je souhaite qu'un métal si noble, conductible non pas seulement à la chaleur et à l'électricité, mais aux ferveurs les mieux partagées de la Société humaine, ne perde pas son rôle de véhicule d'une valeur, qu'il ne soit pas réduit au rang purement utilitaire de l'aluminium et du zinc. Je compte pour cela sur cette énorme part de l'Humanité qui désire baser ses transactions sur quelque chose de solide, d'indestructible et de sonnante, plutôt que sur l'image volatile d'un or pour jamais soustrait désormais à notre usage.

Arrachons-nous aux magies de l'Économie politique, et ce métal dépouillé par le calcul de tout autre éclat que son prix et sa valeur en tant que moyen général de communion entre les diverses unités humaines, rendons-lui son poids et son titre primitifs et servons-nous-en pour édifier sur nos tables et derrière la vitre de nos buffets le monument de notre permanence domestique. Voici à l'œuvre à travers les siècles ce sculpteur et cet architecte qu'est l'Orfèvre.

[...]

C'est de l'argent qu'il nous faut, c'est un matériel héréditaire, c'est de l'usage péri avec de l'éternité, c'est de l'intelligence solidifiée, c'est la forme confirmée de notre besoin, c'est la sanctification du fruit, c'est l'Art pour l'accueillir et la distribuer au service de la bénédiction. À la rencontre de la largesse divine nous sortons de nos profondeurs dogmatiques tout un trésor préparé, antérieur à nous comme il est appelé à nous survivre. Voici ces surfaces lumineuses, « la plata », dit-on en espagnol, pour séparer de la masse, pour présenter, pour élever à la dignité de poème comestible, toutes les bonnes choses de la terre.

ANNEXE 9 : DEMAGOGIE DE NAPOLEON III A TRAVERS LA PRESSE. « L'AVIS AU PEUPLE FRANÇAIS », IMPRIMERIE NATIONALE, PLEBISCITE DECEMBRE 1851, VOIR SUR LE SITE DE LA BNF, GALLICA IDENTIFIANT ARK:/12148/BTV1B53019218C.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Index

ADAM Paul, 109, 528
 ADAM Smith, 377
 AMARIGLIO Jack, 35
 APAMÉE (de) Posidonios, 168
 APOLLINAIRE Guillaume, 58
 AQUIN (de) Thomas, 168
 ARISTOTE, 343, 432, 436, 443, 474
 ARNAUD (de) Baculard, 106
 AUBRY-VITET Eugène, 79
 BADIOU Alain, 43, 205, 425
 BAILLY Jean-Luc, 413
 BALZAC (de) Honoré, 107, 109, 111, 299
 BANVILLE (de) Théodore, 107, 139, 335
 BARBEDIENNE Ferdinand, 131
 BARBIER Carl Paul, 118
 BARBIN Claude, 105
 BAREL Jacques, 201
 BARRÈS Maurice, 91
 BAUDELAIRE Charles, 20, 39, 40, 93, 96,
 107, 108, 111, 120, 123, 135, 139, 168,
 169, 171, 202, 210, 211, 218, 286, 320,
 342, 343, 344, 444, 453, 509, 511, 517,
 525, 528
 BAUDRILLARD Jean, 418
 BAZILLE Frédéric, 65
 BEAUMARCHAIS (de) Pierre-Augustin
 Caron, 105, 106
 BECKFORD William Thomas, 184
 BEETHOVEN Ludwig van, 83
 BELLET Roger, 410
 BELTRAN Alain, 70, 114
 BÉMOL Maurice, 385
 BÉNICHOU Paul, 39
 BENJAMIN Walter, 286, 320
 BENOIT Éric, 116, 268, 336, 487
 BÉRENGER Henri, 262, 315, 316, 317,
 358, 359
 BÉRENGER Henry, 424, 497
 BERGERAC (de) Cyrano, 24
 BERNARD Suzanne, 39, 200
 BISMARCK (von) Otto, 114
 BLANC Louis, 79
 BLANCHARD Ernest-Pascal, 131
 BLANCHOT Maurice, 306
 BODIN Jean, 376
 BOILEAU Nicolas, 105
 BONAPARTE Napoléon, 67, 68, 395
 BONTOUX Paul Eugène, 388
 BOSSUET Jacques-Bénigne, 105
 BOUFFON (de) Georges-Louis Leclerc,
 105
 BOULANGER Georges, 80, 334
 BOULANGER Henry, 331
 BOURBON-CONTI (de) Louis IV Henri,
 26
 BOURBON-CONTI (de) Louis-François,
 26
 BOURDIEU Pierre, 91, 106, 107, 112, 412
 BOURGUIGNON François, 107, 516
 BRAUDEL Fernand, 71
 BRESSON Robert, 40
 BRISSON Henri, 201
 BURIDANT Jérôme, 413
 CAIRE Guy, 413
 CAMERON Rondo, 70
 CAMPION Pierre, 163
 CANIVEZ Patrice, 19, 20
 CARNOT Hippolyte, 77
 CASE Jules, 109
 CATANI Damian, 134, 150, 151
 CAZALIS Henri, 95, 476, 481
 CAZALS Frédéric-Auguste, 370
 CÉLINE Louis-Ferdinand, 37
 CHARLEMAGNE, 68, 298
 CHÂTEAUBRIAND (de) François-René,
 98
 CICÉRON, 168
 CLAIRVILLE, 136
 CLAUDEL Paul, 412
 CLEMENCEAU Georges, 528
 CLÉMENTEL Étienne, 48
 CLERC Georges, 48
 COHIEN, Gustave, 298
 COLNET Charles, 528
 CONRAD Thomas, 299
 CONSIDÉRANT Victor, 78
 COPPÉE François, 99, 226, 238, 239, 335
 CORNEILLE Pierre, 87, 106
 COULANGES (de) Numa Denis Fustel,
 546
 COUSIN Victor, 169, 528
 COX George William, 187
 CULLENBERG Stephen, 35, 46
 CUST Henry John Cockayne, 48
 DAUDET Alphonse, 105
 DAVANZATI Bernardo, 377
 DECK Théodore, 137
 DÉLANDRE Cayot, 98

DELESSERT Benjamin, 71
 DELEUZE Gilles, 44
 DÉMIER Francis, 62, 76, 78, 91, 114, 115, 201, 337, 528
 DENECOURT Claude-François, 96
 DENFERT-ROCHEREAU Eugène, 337
 DERRIDA Jacques, 44, 45, 46, 212, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 491
 DESBEUFS Antoine, 131
 DESCARTES René, 169, 170, 177, 188, 207, 227, 228, 269, 328, 345, 413, 433, 462
 DESCHAMPS Émile, 139
 DIDEROT Denis, 24, 25, 105, 106
 DOMERGUE Urbain, 23
 DRUMMOND Henry, 339
 DUHAMEL Olivier, 358
 DUMAS Alexandre, 63, 341, 344
 DURAND Pascal, 39, 200, 517
 ÉNAULT Louis, 139
 ESSART (des) Emmanuel, 95
 FÉNELON, 105
 FÉNÉON FÉLIX, 370
 FERRY Jules, 62, 201
 FLAUBERT Gustave, 79, 99, 104, 105, 110
 FLOQUET Thomas Charles, 201
 FOCILLON Henri, 298
 FONTAINAS André, 499
 FORICHON Émile, 201
 FOUCAULT Michel, 24, 44, 47, 168, 212, 377, 379, 381
 FOURIER Charles, 78, 168, 169
 FOURQUIN Guy, 68, 298
 FRANCE Anatole, 528
 FRANÇOIS Châtelet, 358
 FRANKLIN Benjamin, 212
 FREUD Sigmund, 162, 251, 255
 FREYCINET (de) Charles, 201
 GAILLARD Nina, 95
 GAILLARD Yapp, 95
 GAMBETTA Léon, 78
 GAUTIER Théophile, 29, 101, 106, 107, 109, 211
 GERMAIN Henri, 388
 GHIL René, 63, 308
 GIDE André, 40, 41, 42, 48, 62, 112, 421, 469, 509
 GIRARD Louis, 76
 GOBLET René, 201
 GOETHE (von) Johann Wolfgang, 41, 108, 248, 528
 GOURMONT (de) Remy, 469
 GOUX Jean-Joseph, 41, 42, 251, 470
 GRAVE Jean, 48, 370
 GRESHAM Thomas, 377
 GRISET Pascal, 70, 114
 GRUYER François Anatole, 131
 GUESDE Jules, 380
 GUIRAUD Pierre, 507
 GUIZOT François Pierre Guillaume, 62, 78, 91, 227, 390, 528
 GUTTINGUER Ulric, 139
 HARTMANN (von) Karl Robert Eduard, 162
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 46, 125, 161, 163, 336, 420, 543
 HEIDEGGER Martin, 46, 459
 HEREDIA (de) José-Maria, 528
 HOANG Long Dien, 70, 339
 HOMÈRE, 87, 92, 136, 139
 HORACE, 186
 HUARD Raymond, 75, 78
 HUGO Victor, 20, 41, 65, 77, 92, 106, 136, 191, 200, 229, 239, 316, 334, 335, 336, 344, 348, 395, 462, 463, 464, 466, 518, 519, 535, 559
 HURARD Raymond, 77
 HUYNH Kim, 413
 HUYSMANS Joris-Karl, 48, 108, 200, 308, 334
 ILLOUZ Jean-Nicolas, 39, 40
 INDY (de) Vincent, 263
 JOPLIN Thomas, 339
 JUNG Carl Gustav, 163
 KANT Emmanuel, 46, 344
 KEIM Albert, 48
 KEYNES John Maynard, 338
 KIENHOLZ Edward, 197
 KRISTEVA Julia, 42, 43, 45, 447, 542
 KUMAKURA Takaaki, 68, 71
 LA BRUYÈRE (de) Jean, 105
 LABROUSSE Ernest, 71
 LAMARTINE (de) Alphonse, 65, 106, 528
 LANSON Gustave, 536
 LAUTRÉAMONT, 42
 LAVIALLE Christian, 413
 LAW John, 25, 26, 27, 28, 69, 105, 378
 LE BON Gustave, 390, 415

LECERCLE Jean Pierre, 438
 LECONTE DE LISLE Charles Marie René, 107
 LEFÉBURE Eugène, 163, 200, 270, 390
 LEFEBVRE Georges, 27
 LEGOUVÉ Ernest, 93
 LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, 24
 LEMOYENE André, 270
 LÉVI Michel, 62
 LÉVY-LEBOYER Maurice, 516
 LISLE (de) Leconte, 477
 LOCKE John, 23
 LOUIS IX, 25
 LOUIS XIII, 140
 LOUIS XIV, 26, 140
 LOUIS XV, 140
 LUCE DE LANCIVAL Jean-Charles-Julien, 464
 LUMET Louis, 109
 MAC MAHON (de) Patrice, 115
 MAGNARD Francis, 528
 MAHON Mac, 200, 511
 MALESTROIT (de) Jean, 376
 MALLARMÉ Geneviève, 84, 200
 MALLARMÉ Marie, 84, 200
 MANET Édouard, 39, 65, 123, 133, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 163, 165, 167, 168, 200, 336, 517
 MANKIW Nicholas Gregory, 303
 MARCHAL Bertrand, 47, 161, 187, 191, 299, 441, 458, 482, 491, 536
 MARGUERITTE Paul, 201, 387
 MARGUERITTE Victor, 387
 MARTIN Henri, 98
 MARX Karl, 41, 43, 161, 251, 286, 287, 380, 407, 410, 542, 543, 544, 545
 MATHA Louis, 370
 MAULIN Éric, 79
 MAURICE Léry-Leboyer, 107
 MAUS Octave, 288
 MAUX Laurent, 74
 MENDÈS Catulle, 270
 MESCHONNIC Henri, 46
 MEYER Charles, 89
 MICHAUD Guy, 163
 MICHIE Ranald, 115
 MILAN Gordon, 118
 MILL John Stuart, 325
 MIRABEAU (de) Honoré Gabriel Riqueti, 443
 MIRABEAU Octave, 48, 299, 370
 MITTERAND Henri, 110
 MOCKEL Albert, 494, 495
 MOINIER Daniel, 68
 MOLIÈRE, 87, 106
 MONDOR Henri, 85, 270, 363, 498, 509, 518
 MONET Claude, 65, 226
 MONSELET Charles, 139
 MONTESQUIEU, 105
 MONTOUSSE Marc, 413
 MOZART Wolfgang Amadeus, 83
 MUARRAS Charles, 62, 91
 MUHLAMANN Géraldine, 358
 MÜLLER Friedrich Max, 187, 188, 362
 MUSIL Robert, 37, 40, 41, 42, 373, 388, 392, 470, 471
 MUSK Elon, 35
 NAPOLÉON BONAPARTE Charles Louis, 75, 76, 77, 78, 81, 91, 114, 115, 131, 314, 333, 334, 527, 559
 NEWTON Isaac, 168, 169
 NIETZSCHE Friedrich, 224, 329, 344, 345
 NIXON Richard, 32
 NOÛS Camille, 24
 NOVARINA Valère, 558, 561
 OCAMPO Armand, 529
 ORFER (de) Léo, 433
 PARSONS Léon, 48
 PAVY-GUILBERT Élise, 24
 PÉGUY Charles, 62, 329, 410
 PERAUD Alexandre, 108
 PEYRÉ Yves, 517
 PIRENNE Henri, 68, 298
 PISIER Évelyne, 358
 PISSARRO Camille, 65
 PLATON, 135, 426, 434, 435, 524, 537
 POE Edgar Allen, 120, 121, 122, 139, 168, 169, 449, 500, 501, 511
 PONSARD François, 463, 464, 465
 PONSON DU TERRAIL (de) Pierre Alexis, 93
 PONSOT Jean-François, 74
 POULET-MALASSIS August, 107
 PRÉVOST-PARADOL Lucien-Anatole, 78
 PROUST Marcel, 337
 QUESNAY François, 443
 RACINE Jean, 87, 105, 106

REBELL Hugues, 315, 316, 500
 REGNAULT Henri, 95
 RÉGNIER (de) Henri, 351
 RÉMUSA (de) Paul, 528
 RENOIR Auguste, 65
 REY Jean-Michel, 391
 RHODES (de) Panétios, 168
 RICARDO David, 27, 69
 RICHARD Jean Pierre, 455
 RICKEN Ulrich, 23
 RIMBAUD Arthur, 40, 65, 133, 202
 RIQUETTI Victor, 443
 RIVIÈRE (de La) Pierre Paul Mercier, 443
 ROBERT Elias, 131
 ROCHEFOUCAULD (de La) François
 Alexandre Frédéric, 71
 RODRIGUES Olinde, 79
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 19, 20, 22, 23,
 24, 137, 316, 333, 409
 ROUVIER Maurice, 201
 RUCCIO David F., 35, 46
 RÜHLE Otto, 286
 SAINT AUGUSTIN, 236, 237
 SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 105,
 109, 111
 SAINT-PIERRE (de) Bernardin, 105
 SAINT-POL-ROUX, 523
 SAINT-VALÉRY (de) Adolphe, 139
 SAMUELS Warren J., 46
 SAMUELSON Paul Anthony, 303
 SARTRE Jean-Paul, 112, 536
 SAY Jean-Baptiste, 407, 449, 467
 SCHERER Jacques, 101, 363, 431, 507
 SCHIFFRIN André, 527
 SCHÆICHER Victor, 77
 SCHOPENHAUER Arthur, 255, 346, 435,
 436
 SCIALOM Laurence, 74
 SCRÉTAN Eugène, 388
 SECRÉTAN Eugène, 337
 SHAKESPEARE William, 108, 136, 466
 SHELL Marc, 46, 355
 SHERER Henri, 125, 163
 SIMMEL George, 66, 67, 146, 408, 409
 SISLEY Alfred, 65
 SMITH Adam, 109, 325, 377
 SOLLERS Philippe, 40, 400, 431, 543,
 561
 SOUPIREAU Ernest-Aristide, 136
 STENDHAL, 528
 SUE Eugène, 105
 SWIFT Jonathan, 24
 TAINÉ Hippolyte, 329
 THAILHADE Laurent, 370
 THIBAUDET Albert, 39, 40, 469, 499
 THIERS Adolphe, 78, 528
 TIRARD Pierre, 201
 TOCQUEVILLE (de) Alexis, 358
 TODOROV Tzvetan, 40, 236, 248, 436
 TOLSTOÏ Léon, 40
 TURGOT Anne Robert Jacques, 378, 443
 VACQUERIE Auguste, 528, 529
 VAILLANT Auguste, 370
 VALÉRY Paul, 41, 101, 271, 272, 273,
 344, 385, 391, 425, 431, 476, 514
 VALLÈS Jules, 110, 358, 409
 VERDI Giuseppe, 92
 VERLAINE Paul, 40, 108, 498
 VIGNY (de) Alfred, 109, 129
 VILAR Pierre, 27
 VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (de)
 Auguste, 48, 108, 112, 223, 225, 270,
 288, 289, 294, 299, 300, 301, 302, 303,
 525
 VIRGILE, 92, 186
 VOLTAIRE, 105
 WAGNER Richard, 39, 83, 232, 266, 316,
 395
 WEBER Max, 26, 72, 254, 374, 395
 WHISTLER James McNeill, 170, 174
 WILLIAMS Bernard, 420
 WORSAAE Jens Jacob Asmussen, 98
 WYZEWA (de) Théodore, 387
 ZOLA Émile, 41, 48, 64, 104, 105, 106,
 110, 111, 150, 209, 344, 389, 390, 410

Entre l'esthétique et l'économie politique. Les Symboles chez Stéphane Mallarmé

Résumé

Contre toute attente, il existe un lien fort entre l'ordre esthétique et l'ordre économique et politique, et ce, à travers l'usage des symboles. Voilà l'enseignement de Mallarmé, déguisé dans le costume du « double état de la parole ». Cet état oscille entre un état « essentiel » à l'initiative du sens symbolique, qui promeut un sens créatif et hypothétique en cherchant dans le mi-lieu du « mystère », et un état « brut ou immédiat » propre à un usage primitif et direct du symbole, reposant sur une codification sociale et commune à tous. Par l'alternance de ces deux états, Mallarmé promeut un cycle entre la fabrication du futur « crédit » via le sens symbolique, et la vulgarisation et la normalisation de celui-ci dans l'usage courant du symbole. L'ancien usage codifié du représentant est destitué par une nouvelle « Fiction » qui fait croire un nouveau sens symbolique à la « foule ». Mallarmé associe la fabrication des symboles à la fabrication de la condition de l'existence humaine. La « Fiction » symbolique étant une possibilité de l'évolution de l'être, le symbole a une valeur ontologique. Le domaine économique et politique suit le même mécanisme du « double état de la parole », car c'est par la loi des symboles qu'on organise et réagence la société moderne. La destitution continuelle de la « Fiction » ancienne par une nouvelle change la définition de l'« authenticité » : l'« authenticité » dans les symboles n'est plus une recherche de la représentation exacte, mais un rapprochement sans relâche vers un idéal hypothétique, reflétant un monde mouvant qui se redéfinit sans cesse entre une crise et une révolution. Ce mouvement est accompagné par une décentralisation du pouvoir autoritaire traditionnel au XIX^e siècle. Ces autorités qui se portent comme garantes de la validité des symboles, cèdent à la diversité de la création individuelle.

Mots-clés : symbole ; Mallarmé ; économie ; politique ; démocratie ; aristocratie ; monnaie ; vote ; crédit ; double état de la parole

Between aesthetics and political economy. Stéphane Mallarmé's symbols

Summary

Against all expectations, a strong link exists between the esthetic order and the economic and political order, through symbols. Here are the thoughts of Mallarmé, disguised in his "double state of speech" theory. Symbols swing between an "essential" state, which promotes a creative and hypothetical symbolic meaning and "mystery", and a "rough or immediate" state specific to a primitive and direct symbol's meaning, based on a common social codification. By switching from one state to another, Mallarmé displays a cycle between the making of the future "credit" via symbolic meaning, and the vulgarization and normalization of it in the everyday use of symbols. The old and codified use of the "representative" is destituted by a new "Fiction" that makes the "crowd" believe in a new symbolic meaning. Mallarmé associates the creation of symbols with the creating of the human existence's condition. The symbolic "Fiction" being a possibility of the eventual evolution of the being, the symbol has an ontological value. The economic and political fields follow the same mechanism of the "double state of speech", because by symbol's law modern society is organized and finetuned. The continuous destitution of the old "Fiction" by a new one changes the definition of "authenticity": "authenticity" in symbols is no longer a search for an exact representation, but a relentless approach towards a hypothetical ideal, reflecting a changing world which is constantly redefining itself through a crisis or a revolution. Along with this movement, the decentralization of the traditional authority is celebrated in the 19th century. These authorities, who act as guarantors of the validity of symbols, give away to the diversity of individual creation.

Keywords : Symbol ; Mallarmé ; economy ; politic ; democracy ; aristocrat ; money ; vote ; credit ;

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED : ED 019 – Littérature française et comparée

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature française