

L'IMAGE DU POÈTE VICTOR HUGO, VU PAR QUELQUES-UNS DE SES CONTEMPORAINS

JUDIT MAÁR

Francia Nyelv és Irodalom Tanszék
Bölcsészettudományi Kar
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Múzeum krt. 4/c.
H-1088 Budapest
jmaar@ludens.elte.hu

The present paper surveys the various interpretations of Victor Hugo's contemporaries concerning his personality and work. More exactly, I evoke some of the reflections of Baudelaire and Mallarmé regarding the literary conception of Hugo and their judgment of his work. Their views also reflect a more general image of the poet in the time of romanticism and post-romanticism.

Dans la présente étude, je traiterai d'un sujet double : d'une part, j'envisagerai comment Victor Hugo a été apprécié par deux contemporains illustres, Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, d'autre part, je présenterai la conception de ces trois auteurs concernant le personnage du poète, figure emblématique non seulement de l'époque romantique mais du 19^e siècle entier. Conformément à cette thématique, mon travail s'organisera en deux parties. Dans la première, j'évoquerai quelques remarques de Baudelaire et de Mallarmé portant sur l'art hugolien. Dans la deuxième, à l'aide d'une lecture parallèle de trois textes nés sous la plume de nos auteurs à la même époque, notamment au début des années 1860, je comparerai les trois images que dessinent Hugo, Baudelaire et Mallarmé du poète. A l'aide de cette comparaison, je démontrerai que l'interprétation essentiellement romantique de la figure du poète donnée par Hugo persiste encore chez Baudelaire, et que la modification radicale de ce tableau s'effectue dans la présentation mallarméenne.

EN GUISE D'INTRODUCTION: LE POÈTE DANS LA PHILOSOPHIE DE L'ART ROMANTIQUE

Selon Hippolyte Taine, le personnage représentatif de l'âge classique était l'honnête homme, celui du 18^e siècle, le philosophe ; celui de l'époque romantique, le poète. En effet, le romantisme a considéré le poète comme l'artiste

par excellence en le revêtant de facultés quasi surhumaines. L'un des piliers de la philosophie de l'art romantique est la théorie du génie dont le principe portant sur la faculté créatrice innée et d'origine divine de l'artiste a pris pour son modèle le poète. Dans cette théorie du génie, le poète est conçu comme mage, voyant, apôtre, celui qui est seul capable de comprendre les vérités transcendantes et de les exprimer sous la forme du beau.

Une telle idée du poète-génie se comprend par la manière dont le romantisme a interprété la notion de moi : après l'époque de la révolution bouleversant la société entière et chaque individu, dans une période d'incertitude, le moi retrouve sa propre souveraineté. Georges Gusdorf souligne que la révolte de l'individu est une réaction contre le despotisme de la collectivité,¹ et que le romantisme ne situe plus le centre du monde dans le dehors, c'est-à-dire dans l'extérieur mais dans le dedans, dans l'intimité profonde du sujet. «Le personnage du poète romantique, prophète et divin, est une illustration de cette nouvelle condition de l'homme ; la poésie, revenant à ses origines orphiques, se veut *poiésis*, création du monde et création de soi. [...] La mythologie romantique évoque la mutation des évidences dans un univers soumis à l'imagination créatrice de l'artiste ou du penseur».² Or, le romantisme est le triomphe de l'homme de l'imaginaire sur l'homme de l'entendement et ce fait constitue la base de toute la problématique du moi et du génie. L'homme de l'imaginaire, c'est-à-dire le philosophe puissant qui est aussi poète, prétend à une connaissance sans restriction dont le point de départ est un savoir encyclopédique et le sommet une métaphysique transcendante. Le projet totalitaire et synthétique de la connaissance absolue se fonde alors sur le sujet connaissant, sur le moi dont la qualité essentielle est la faculté imaginative. Il est donc compréhensible que dans le langage de la philosophie romantique qui est aussi poésie, les notions de philosophe et de prophète sont des synonymes et toutes désignent, en effet, le poète. Avec les paroles de Gusdorf : «L'âge romantique, au point de vue psychologique, moral, esthétique et religieux, est le temps de la première personne, le temps du je, qui peut être couplé avec le tu, et qui, associé à d'autres je, peut constituer un nous, dont la revendication donne à l'espace social et politique des colorations nouvelles».³

Les siècles précédant l'ère romantique ont plutôt représenté un moi neutralisé, dépersonnifié, dépourvu d'une signification concrète et personnelle, tandis que dans la philosophie romantique l'identité du moi, en tant que sujet connaissant, sera fortement accentuée. Ce n'est plus une catégorie vide et abstraite, mais individualisée, tout en possédant des attributs universels. Alors, le moi romantique n'est plus un élément partiel en soi, mais le lieu de rencontre privilégié de l'individuel et de l'absolu, du personnel et de l'universel, de l'hu-

¹ Georges Gusdorf : *Le romantisme I-II*. Édition Payos, Paris, 1993.

² *Ibid.* I. p. 57.

³ *Ibid.* II. p. 7.

main et du divin. Le sujet devient substantiel, au lieu de rester un phénomène existentiel partiel.

Le moi puissant romantique, en s'affirmant, en formulant sa propre identité, se diffère nécessairement des autres, c'est-à-dire des non-moi. En conséquence, l'originalité constitue une valeur primordiale dans la philosophie de l'art romantique. Le moi représente une existence unique, ayant sa propre totalité, son indépendance incomparable à d'autres existences. Le moi, en se reconnaissant, se détache des autres pour réaliser son propre monde unique.

Un attribut significatif du moi romantique est encore l'errance, la quête sans trêve. Gusdorf dit :

A cet idéal apollonien de la maîtrise de soi, à cette clôture sécurisante de la vie personnelle, les romantiques opposent le thème dionysiaque d'une conscience déchirée, possédante et possédée, en perpétuelle errance, lieu d'explosion et d'implosion, où la recherche de l'identité personnelle va de pair avec la volonté de distance et différence de soi à soi. L'âme romantique doit se perdre pour se retrouver, la voie de l'égarement proposant l'un des plus sûrs chemins pour parvenir au but.⁴

Au demeurant, l'image romantique du poète telle que nous venons de la broser ci-dessus, se déploie chez Hugo et subsiste même chez Baudelaire. Une telle interprétation représente l'art et l'artiste comme dépassant leurs propres limites et cherchant leur identité dans une essence supérieure à eux-mêmes. Cette conception de la poésie, ouverte vers la transcendance, implique que la figure du poète devient elle-même une figure agrandie, revêtue de force et de puissance qui enlèvent l'homme vers l'idéal de son moi divinisé. Chez Stéphane Mallarmé, au contraire, nous retrouverons une toute autre conception du poète. Je suppose que cette différence ne dérive pas seulement d'une opinion personnelle de Mallarmé, mais qu'il s'y exprime des principes d'une nouvelle esthétique. Cette esthétique dépassera le romantisme, définira la poésie d'une manière immanente, c'est-à-dire dans l'optique de l'oeuvre poétique elle-même, en refoulant à un degré subalterne toute circonstance «extra-littéraire», y compris le moi de l'artiste aussi bien que le monde extérieur à la littérature.

1. L'IMAGE D'UN POÈTE – HUGO VU PAR BAUDELAIRE ET MALLARMÉ

Dans cette partie de mon étude, j'envisage les remarques faites sur Hugo par deux auteurs illustres de la poésie de la seconde moitié du 19^e siècle, et dont l'art, malgré des éloignements considérables, reste rattaché, au moins en partie, à l'art hugolien. Pour cet examen, je choisis un moment précis : le début

⁴ *Ibid.* II, p. 37.

des années 1860 car, lors des premières années de cette décennie, nos trois poètes figurent tous dans la vie littéraire contemporaine. Hugo comme le maître en exil mais dont les oeuvres paraissent sans trêve et font revivre l'esprit romantique ; Baudelaire, déjà très connu grâce aux éditions provoquantes des *Fleurs du mal*; Mallarmé enfin, jeune écrivain encore retiré à Tournon, mais qui compose déjà ses premiers grands poèmes parus quelques années plus tard dans le *Parnasse contemporain* et qui fait déjà entendre sa voix dans la revue *l'Artiste* proclamant sa théorie d'une poésie «immaculée». Curieux moment de rencontre de trois géants de la poésie, moment où la tradition romantique fortement enracinée persiste toujours, mais où les efforts faits en faveur du renouveau de l'art et du goût s'expriment également. L'oeuvre hugolienne s'impose comme une contrainte aux poètes contemporains mais dont c'est justement la grandeur qui devient parfois insupportable et inacceptable, pour un artiste aussi orgueilleux que Baudelaire et qui, tout en restant par mille fils rattaché au romantisme n'arrête pas de critiquer le romantique le plus puissant. Enfin, le futur maître du mouvement symboliste, le modeste Stéphane Mallarmé se présente également, jeune encore, débutant sur l'héritage lamartinien et hugolien mais dont il s'éloignera très vite, et dans le génie de qui fermentent déjà les premières oeuvres de la rupture avec la tradition. La coexistence de ces trois univers poétiques majeurs ainsi que leur relations mutuelles et multiples créent une constellation très particulière.

Ayant déjà produit la meilleure partie de sa poésie avec *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856) et *La légende des siècles* (1859), Hugo arrive au début des années 1860 pour accomplir également son oeuvre romanesque. La parution des *Misérables* en 1862 suscitera une réaction forte et non unanime de la part des critiques, non moins véhément sera l'écho de *William Shakespeare* en 1864 qu'on apprécie généralement comme la suite du roman précédent ayant pour objectif d'en reprendre et d'en approfondir quelques thèses.

Le premier article de critique volumineux de Baudelaire sur Hugo paraît dans la *Revue fantaisiste*, le 15 juin 1861.⁵ Nous pouvons considérer ce texte comme le plus objectif, le plus équitable de l'auteur, consacré à une analyse approfondie de la poésie hugolienne. Bien avant cet article, dans le *Salon de 1846*, Baudelaire a déjà mentionné l'écriture de Victor Hugo dans un contexte où il s'entreprenait à présenter la peinture de Delacroix, un de ses peintres les plus chers. Le ton dont Baudelaire a évoqué l'art de Hugo à l'époque des années 1840, était sans indulgence. Tout en faisant l'éloge de l'art de son peintre dont il estime la génialité, il ne qualifie Hugo que comme un maître habile. En ne s'abstenant même pas de prononcer des paroles outrageantes, Baudelaire a affirmé que Victor Hugo n'était pas un artiste inventif.

En 1857, année de la parution de la première édition scandaleuse des *Fleurs du mal*, Baudelaire rédige un de ses textes de critique majeurs, voué à

⁵ Intitulé *Victor Hugo*.

une interprétation minutieuse et savante de l'écriture d'Edgar Poe.⁶ Suivant les pas du maître américain, Baudelaire souligne l'importance primordiale de la composition de l'oeuvre littéraire, que ce soit de la poésie lyrique ou de la prose. La fameuse idée de l'effet suscité par l'oeuvre dans le récepteur apparaît ici, effet qui est le résultat d'une composition, d'une architecture parfaitement élaborées. Par ailleurs, cet effet à atteindre, et qui est l'ultime but de la littérature, n'est pas de nature morale, ni philosophique, ni politique, il est le pur plaisir esthétique, le sentiment du beau détaché de toute interprétation idéologique. Si pour Baudelaire, lecteur enthousiasmé de Poe et de Théophile Gautier, la mission principale de l'art est d'exprimer le beau, l'engagement moral et humanitaire de la poésie hugolienne ne pouvait pas être tolérable. Le dernier paragraphe de l'ouvrage évoque Hugo en le comparant – bien évidemment d'une façon négative – à l'idole américain : « Nos préférés sont faciles à deviner, et toute âme éprise de poésie pure me comprendra quand je dirai que, parmi notre race antipoétique, Victor Hugo serait moins admiré s'il était parfait, et qu'il n'a pu se faire pardonner tout son génie lyrique qu'en introduisant de force et brutalement dans sa poésie ce qu'Edgar Poe considérait comme l'hérésie moderne capitale, – *l'enseignement* ». ⁷

Pour en revenir à l'article du 15 juin 1861, Baudelaire y rend beaucoup plus de justice à Hugo que dans ses critiques précédentes. En effet, il est impossible de ne pas mentionner ce sentiment d'antipathie que Baudelaire a prouvé à l'égard de Hugo, l'homme privé et, dirigé par ce mépris, il a souvent méconnu le poète aussi. Il a trouvé la présence de Hugo trop pesante dans la vie littéraire et publique à l'époque qui a précédé l'exil volontaire du maître, ainsi il parle d'une vraie dictature que Victor Hugo aurait exercée dans la littérature contemporaine. Néanmoins, à part quelques objections critiques, Baudelaire résume d'une manière reconnaissante les principales caractéristiques de la poésie hugolienne telles qu'il les voit, et y entremêle souvent ses propres exigences portant sur une poésie idéale.

Ainsi, Baudelaire estime avant tout dans la poésie de Victor Hugo l'abondance de l'exotisme, le goût du rare et du bizarre même. Dans cette appréciation, c'est sa propre conviction esthétique qui s'exprime : la beauté ne peut être qu'insolite, ce n'est que l'inconnu et le nouveau qui peuvent produire un plaisir esthétique proprement dit. Idée typiquement romantique, pourtant chez Hugo, l'apport métaphysique de la poésie se revendiquera une place de plus en plus considérable, même au détriment d'un exotisme pittoresque qui prédomine encore, par exemple, dans *Les Orientales*.

⁶ *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, deuxième préface des *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, traduites par Baudelaire.

⁷ Charles Baudelaire : *Oeuvres complètes II*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976. p. 337. C'est Baudelaire qui souligne.

En dehors du rare et du bizarre, la solitude et sa majesté constituent selon Baudelaire un autre élément de base de l'univers poétique hugolien. En accentuant ces attributs, Baudelaire arrive en fait à peindre un portrait de Hugo qui ressemble parfaitement au tableau que Victor Hugo lui-même a brossé du poète : le poète, pour lui, c'est l'homme de la mer. «Les couleurs de ses rêveries se sont teintées en solennité, et sa voix s'est approfondie en rivalisant avec celle de l'Océan».⁸ Dans la présentation baudelairienne, les caractères surhumains et transcendants du poète prédominent aussi : la hauteur philosophique des idées et l'isolement solennel d'où s'ouvre une perspective universelle sur le monde, la méditation rêveuse, l'enthousiasme de la création. Or, quoi que Baudelaire parle de Hugo comme de l'incarnation particulière de cette figure idéale et idéalisée du poète, parfois les exagérations dévoilent le manque de la sincérité de ses paroles.

Dans la partie principale de l'article Baudelaire envisage les mérites les plus importants de la poésie hugolienne, et c'est encore une fois plutôt sa propre conception d'une poésie idéale souhaitée qu'il présente, ne prenant parfois l'oeuvre de Hugo que pour prétexte de communiquer ses propres idées. C'est ainsi que cet écrit a pu devenir un des ouvrages théoriques majeurs de Baudelaire dont le thème central est moins l'écriture hugolienne que la présentation d'une théorie poétique générale. Ainsi, pour Baudelaire, la «vraie» poésie est une poésie de mystère et de synthèse ; elle est musique, peinture et sculpture en même temps ; elle est une poésie d'obscurité indispensable ; elle est la poésie des analogies universelles.

Celui qui n'est pas capable de tout peindre, les palais et les mesures, les sentiments de tendresse et ceux de cruauté, les affections limitées de la famille et la charité universelle, la grâce du végétal et les miracles de l'architecture, tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible, le sens intime et la beauté extérieure de chaque religion, la physionomie morale et physique de chaque nation, tout enfin, depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le coeur de Dieu.⁹

Pour Baudelaire, l'universalité semble le critère principal de la poésie, cette universalité qui embrasse tout, qui est donc sans limites, et le poète lui-même, auteur d'une telle poésie, est «un génie sans frontières». La métaphore la plus apte à désigner ce génie est incontestablement celle de l'homme de l'océan : l'homme au pouvoir immense, illimité, éternel, et dont l'oeuvre (désignée par l'image de la mer), a aussi une étendue sans bornes, une totalité extérieure impressionnante. «L'excessif, l'immense, sont le domaine naturel de Victor Hugo ; il s'y meut comme dans son atmosphère natale».¹⁰

⁸ *Ibid.* p. 130.

⁹ *Ibid.* p.135.

¹⁰ *Ibid.* p. 137.

Somme toute, dans l'article ci-dessus, derrière les traits du visage hugolien Baudelaire dessine, en fait, les traits du poète idéal, qui ressemblent profondément aux traits que Hugo donne, lui aussi, du poète en général : ils considèrent le poète, tous les deux, comme un être puissant et exceptionnel, qui dépasse sans cesse les limites de son existence humaine pour s'approcher des frontières du surhumain. La poésie, comme son auteur, est également la parfaite expression de l'universel. Baudelaire a déjà exprimé auparavant une opinion semblable, dans l'article dédié à Théophile Gautier, en 1859, Là, nous lisons : «Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces de la nature et leur lutte harmonieuse». ¹¹ Or, dans ces paroles, à côté de l'éloge, le refus se fait entendre également, comme si cette grandeur, attribut théoriquement naturel du poète pour Baudelaire, lui semblait plutôt pesante et difficile à supporter dès qu'elle s'incarne dans un personnage réel.

Si Baudelaire prend Hugo pour l'incarnation du poète par excellence dans l'article cité, dans son compte-rendu sur *Les Misérables*, en 1862, il ne témoigne plus d'indulgence envers l'auteur de ce vaste roman romantique tardif. «[...] qu'est-ce que c'est que ces criminels sentimentaux, qui ont des remords pour des pièces de quarante sous, qui discutent avec leur conscience pendant des heures, et fondent des prix de vertu ?» ¹² – dit-il à un de ses amis en se moquant de la nouvelle oeuvre du maître. Or, dans son article, se montrant quand-même plus poli et plus tolérant, il met l'accent sur une qualité primordiale de l'univers hugolien, qui est la présentation de la grandeur. L'agrandissement, l'exagération sont en effet les points essentiels des oeuvres de Hugo, et en même temps ceux du personnage du poète, comme nous venons de le voir. Tout tend dans cet univers vers l'infini, vers l'éternel, vers les dimensions surhumaines. «Ainsi, est-il irrésistiblement emporté vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel; vers tous les représentants anciens de la force, géants homériques ou bibliques, paladins, chevaliers; vers les bêtes énormes et redoutables». ¹³ L'image de la mer réapparaît à nouveau comme le symbole de l'éternel et de l'étendue sans bornes, celui de la totalité, de l'univers. Encore une fois, Baudelaire compare la personne de Hugo à la mer, tout comme celui-ci compare le poète en général au vaste océan. S'il y a une différence fondamentale entre Hugo et Baudelaire cela se manifeste dans la manière dont ils comprennent, l'un et l'autre, la notion de grandeur : pour Hugo, c'est une grandeur morale, pour Baudelaire, la vertu ne peut jamais être le but de l'art. Cette divergence de leurs conceptions esthétiques conduit Baudelaire à se désillusionner de plus en plus de l'oeuvre, selon lui trop directement moralisante, de Hugo. C'est pourquoi il écrit déjà en 1861, dans un article dédié

¹¹ *Ibid.* p. 117.

¹² *Ibid.* p. 1182.

¹³ *Ibid.* p. 217.

à Pierre Dupont : «Le public était tellement las de Victor Hugo, de ses inépuisables facultés, de ses indestructibles beautés, tellement irrité de l'entendre toujours appeler le juste, qu'il avait depuis quelque temps décidé, dans son âme collective, d'accepter pour idole le premier soliveau qui lui tomberait sur la tête». ¹⁴ Mots durs, comme si Baudelaire ne pouvait pas accepter en Hugo tout ce qu'il reconnaît comme des qualités nécessaires et évidentes du poète, en général. Ceci explique, en fait, la manière fortement ambiguë dont il traite l'oeuvre de son grand confrère.

A la période examinée, dans les premières années de la décennie 1860, Stéphane Mallarmé est encore tout au début de sa carrière littéraire. Ses poèmes d'adolescence, il les a écrits dans les années 1850, sous une influence évidente des *Contemplations*. Les lectures préférées du jeune bachelier ont été Hugo, Lamartine, Musset, André Chénier, Gautier, et il a trouvé dans l'oeuvre de ces auteurs des modèles à suivre. L'esthétique romantique a inspiré à Mallarmé le principe de liberté et d'autonomie de l'art, ainsi que l'exigence de l'originalité. Il n'a jamais pu admettre, par contre, le langage souvent emphatique et redondant de la poésie romantique. Henri Mondor en dit : «Il ne se croit incapable ni de longs poèmes, ni de nombreux volumes, ni de publications régulières ; mais il préfère, dès maintenant, la construction à la frénésie, et il choisit, au lieu des avantages de la prolixité, la voie difficile : renoncer au développement, à l'emportement, aux discours». ¹⁵ Une différence fondamentale se montre alors dans le goût poétique de Mallarmé par rapport au goût et au style représentés par Hugo, et ceci causera son éloignement brusque de la tradition qui a pourtant constitué un fondement pour ses premières tentatives poétiques.

La motivation la plus directe du changement du goût de Mallarmé se trouve en un événement littéraire majeur pour le jeune poète : c'est la rencontre avec la poésie de Baudelaire, en 1860. Et tandis que ses amis confidentiels, Emmanuel des Essarts par exemple, gardent leur enthousiasme pour Hugo et Gautier, Mallarmé se détourne de ceux-ci, pour se rattacher à un autre idéal. «C'est avec cette inspiration baudelairienne, que Mallarmé oubliant, reniant même ses premiers vers et son hugôlatricie déclinante, va écrire et se murmurer de beaux poèmes». ¹⁶ Pourtant, cette nouvelle admiration qui s'éveille en Mallarmé ne sera pas plus durable que la fascination exercée sur lui par les illustres romantiques ; le zèle avec lequel il lit les poèmes bouleversants des *Fleurs du mal* et les preuves d'une inspiration très concrète se manifestant dans ses écrits même, diminueront petit à petit et le poète retrouvera vite sa voix, son chemin à lui. Il reste, pourtant, un idéal dont Mallarmé apprend beaucoup, avant tout une conception plus générale de la poésie. Il s'agit d'Ed-

¹⁴ *Ibid.* p. 169.

¹⁵ Henri Mondor : *Vie de Mallarmé*. Gallimard, Paris, 1941. p. 19.

¹⁶ *Ibid.* p. 29.

gar Poe dont la thèse portant sur un langage poétique de suggestion et d'effet a déjà fertilisé la poétique baudelairienne et constituera également une solide base théorique de la conception mallarméenne du langage.

Le parcours succinct ci-dessus de l'évolution de la poétique de Mallarmé est nécessaire pour comprendre pourquoi il se trouve chez lui de si peu nombreuses références à l'oeuvre hugolienne et au personnage du maître. De plus, s'il y a une influence réelle exercée sur la première poésie mallarméenne par Hugo, les allusions que le jeune poète a faites sur celui-ci dans ses lettres, sont dès le début des remarques plutôt critiques qu'accueillantes. A dire vrai, contrairement à Baudelaire, Mallarmé ne consacre pas d'écrit théorique à l'art de Victor Hugo, mais s'il s'en exprime, il le fait dans ses lettres échangées avec quelques amis intimes ou littéraires. Ce manque d'ouvrage de critique portant sur Hugo est déjà un symptôme caractéristique, d'autant plus que le jeune Mallarmé s'entreprend parallèlement, depuis le commencement de son activité d'écrivain, à créer de la poésie et à écrire sur la poésie. On peut dire que c'est, en effet, Poe qui a détourné Mallarmé, depuis 1864, de tous ses idoles précédents, y compris Hugo, et bien que Baudelaire soit aussi profondément influencé par la poétique proclamée par Poe, c'est Mallarmé dans le cas de qui cette influence sera plus radicale, car plus précoce. Selon Mondore :

Dans sa recherche volontaire de la maturité et de son indépendance d'artiste, dans sa conquête d'une personnalité résolument libérée, dans sa soif d'originalité, il y a une réaction contre Baudelaire comme il y eut, avant, l'abandon plus facile de l'exemple de Victor Hugo. Son esprit critique, dont la courtoisie ne saurait cacher ni émousser l'affinement, lui fait regretter que ces deux grands maîtres de sa jeunesse ne se soient pas rigoureusement appliqués, dans une oeuvre plus décanlée, à ne garder que l'excellent, à refuser les vers plats, les pensées ampoulées, l'aphorisme endimanché, le romantisme du macabre, de la malédiction ou du péché et certaine arrogance de posture, le prophétisme de l'un et le dandysme irritabile de l'autre, que son goût et sa discrétion condamnent.¹⁷

En 1862, dans une lettre adressée à Henri Cazalis le 5 mai, à Sens, Mallarmé se réfère d'une manière indirecte à Hugo, en remerciant son destinataire de lui avoir fait parvenir «la prose d'un de mes maîtres les plus vénérés». Le texte auquel il fait allusion est l'article de Baudelaire sur *Les Misérables*, que nous avons mentionné ci-dessus. Curieusement, le ton ironique et fortement rigide de la critique de Baudelaire ne décourage d'aucune manière le jeune Mallarmé de s'adonner à la lecture du roman, encore avec beaucoup d'enthousiasme, et à laquelle il en revient presque régulièrement dans sa correspondance. Il évoque les personnages de l'histoire, volontiers il en cite les paroles, même en écrivant des lettres d'amour à Maria Gerhard, sa future femme, ou bien

¹⁷ ¹⁸. pp. 118–119.

en consolant Cazalis souffrant à cause du départ de sa bien-aimée.¹⁹ C'est presque d'une manière puérile que Mallarmé s'identifie avec le monde de sa lecture en entremêlant les figures aux menus événements de sa vie de tous les jours. Ce qui est pourtant à remarquer c'est l'absence de commentaires plus savants faits à propos du roman ; s'il n'écrit pas d'analyse ou d'étude sur Hugo, il ne s'engage à interpréter, dans ses lettres non plus, d'une façon plus approfondie les oeuvres de son ancien idole.

Deux ans plus tard, à l'occasion de la parution de *William Shakespeare*, par contre, Mallarmé se sent scandalisé par les principes hugoliens proclamant un rapport indissoluble de l'art et de la morale. Nous rappelons que la réaction de Baudelaire à la sortie de ce nouveau livre de Hugo a été également pleine d'indignation. Il publie son article intitulé *Anniversaire de la naissance de Shakespeare* le 14 avril 1864 dans le *Figaro*, où il reproche à Hugo de profiter de l'occasion du troisième centenaire de la naissance de Shakespeare pour célébrer son propre personnage.²⁰ «Préparer et chauffer le succès du livre de Victor Hugo sur Shakespeare, le livre qui comme tous les livres, plein de beautés et de bêtises, va peut-être encore désoler ses plus sincères admirateurs».²¹ En accusant Hugo de chercher à tout prix la popularité, Baudelaire l'accuse encore d'avoir rompu définitivement avec ses principes esthétiques de jadis, notamment avec l'idée de l'art pour l'art qui avait encore dominé dans son art aux années 1830.

Mallarmé, pour sa part, quelques jours seulement après l'article de Baudelaire, écrit à Henri Cazalis : «J'attendais beaucoup du livre de Victor Hugo 'William Shakespeare'». Cela m'a secoué, voilà tout, et non vivifié. Il y a des pages merveilleusement sculptées, mais que d'affreuses choses ! Entre autre ce chapitre déshonorant : «Le beau serviteur du vrai».²² Pareillement à Baudelaire, Mallarmé rejette radicalement, lui aussi, l'union de l'art avec le vrai et le bien, et il refuse également, toujours en faveur de l'autonomie de l'art, que la nature soit considérée comme modèle pour la création artistique. Dans une lettre écrite le 27 juin 1864, Mallarmé reprend sa réflexion critique sur le livre de Hugo, cette fois-ci désignant l'écrivain, non sans aucune ironie, «notre maître à tous». Il mentionne à nouveau le chapitre incriminé auparavant, en compagnie d'autres parties dont il dit que ce sont «des choses bien tristes».

L'image de Victor Hugo qui se dessine dans les remarques de Mallarmé parsemées dans ses lettres à l'époque du début des années 1860 est, avant tout,

¹⁹ «Pauvre Roméo, et pauvre Marius, je te plains. J'ai pensé à toi toute la semaine en lisant Marius, et à elle, en revant de Cosette». Mallarmé : *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Gallimard, Paris, 1995.

²⁰ La furie de Baudelaire s'explique en partie par le fait qu'il n'a pas été sélectionné parmi les membres du comité convoqué à fêter d'une façon digne l'anniversaire de Shakespeare.

²¹ Charles Baudelaire : *op. cit.* p. 229.

²² Lettre à Henri Cazalis, le 25 avril 1864, Tournon. In : Mallarmé : *op. cit.* p. 178.

une image fragmentaire, surtout en comparaison avec les études de Baudelaire analysant d'une manière beaucoup plus approfondie l'oeuvre et le personnage du maître. D'une part, Mallarmé cite fréquemment, même mot à mot, des oeuvres de Hugo en se référant à lui d'une manière tellement spontanée et naturelle comme on évoque régulièrement son auteur attitré. D'autre part, ses allusions ne constituent jamais une approche savante et complète, et si Baudelaire a envisagé Hugo tout au long de sa vie d'artiste comme un idole à apprécier mais à démolir en même temps, pour Mallarmé, le «phénomène hugolien» semble dès le début moins significatif. La rupture définitive avec l'ombre de la poésie hugolienne a lieu juste au moment où Mallarmé se découvre Edgar Poe : le 12 janvier 1864, il parle déjà de cette nouvelle expérience poétique à Cazalis. C'est sous l'inspiration de Poe que Mallarmé rejette tout autre but à la poésie que l'unique expression du beau, et parallèlement, il reconnaît l'importance de la composition parfaite du poème dans laquelle tout doit servir la manifestation de la beauté. Et encore, avant la fin de la même année 1864, il fonde sa propre poétique nouvelle : «[...] j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*». ²³ Sous le signe de cette nouvelle conception de la poésie, Mallarmé abandonne définitivement l'idéal hugolien sans avoir jamais maintenir avec lui un contact aussi profond et ambigu que Baudelaire. Selon Mallarmé, la poésie n'est pas de la réflexion philosophique, ni une thèse morale, elle n'a aucune fonction d'enseignement, elle ne se propose ni d'instruire ni d'ennoblir l'homme. Or, elle peut accomplir toutes ces fonctions mais d'une manière spontanée et jamais volontaire, par sa propre beauté.

Nous voyons plus clairement maintenant pourquoi un vrai portrait de Hugo ne s'est pas brossée sous la plume de Mallarmé ; il est également significatif que dans l'esthétique mallarméenne le personnage du poète n'est presque pas du tout mis en relief. Mallarmé représente une esthétique immanente proprement dite, il examine la poésie et l'oeuvre poétique en soi, écartant tout élément qui leur est d'une manière quelconque extérieure. Pourtant, le respect pour le maître ne s'éteindra jamais en Mallarmé ; ainsi ayant obtenu son poste de professeur d'anglais à Besançon, il fait des pèlerinages devant la maison natale de Hugo, et plus tard, quand Hugo sera rentré de son exil, Mallarmé, déjà poète connu, rendra plusieurs fois visite à Paris chez le «père».

²³ Lettre à Henri Cazalis, le 30 octobre 1864, Tournon. In : *op. cit.* p. 206.

2. L'IMAGE DU POÈTE – TROIS INTERPRÉTATIONS DE L'ARTISTE

Dans cette partie de mon étude, j'examinerai les trois «variantes» de l'image ou plutôt de la figure du poète, telles que ces images s'esquissent chez Hugo, Baudelaire et Mallarmé. Pour ceci, je choisis trois ouvrages significatifs de nos auteurs et, à l'aide d'une micro-lecture comparée de quelques passages de ces oeuvres, j'essayerai de démontrer les points similaires ainsi que les divergences parmi les trois interprétations. Dans les textes à comparer, il se trouve un motif commun, c'est la métaphore de la mer. Comme nous l'avons vu, Hugo considère le poète en tant qu'homme de la mer, en exprimant à l'aide de cette comparaison sa grandeur, les dimensions illimitées de son talent et de son art. Il sera donc intéressant de voir, comment la même métaphore réapparaîtra chez Baudelaire et Mallarmé, et avec quel éventuel changement de sens :

1. Victor Hugo : *William Shakespeare* ou le génie romantique par excellence. La parution du livre de Hugo sur Shakespeare a provoqué une réaction véhémente et pas du tout chaleureuse de la part de Baudelaire et de Mallarmé. Tous les deux ont discuté les thèses esthétiques qui y sont formulées. Hugo choisit d'écrire de Shakespeare²⁴ puisque l'auteur anglais est devenu dans la vie littéraire de France le symbole proprement dit du romantisme, dont la découverte a égalé la rupture avec la doctrine classique et l'adaptation du nouveau goût. Par ailleurs, Shakespeare accompagne la vie d'homme de lettres de Hugo dès les débuts : très jeune, encore en 1819, il a déjà assisté à une représentation d'*Hamlet*; en 1827, dans la *Préface de Cromwell*, il évoque pour la première fois les valeurs de l'art shakespearien. En écrivant de Shakespeare, Hugo a désiré que son livre devienne «le manifeste littéraire du XIXe siècle». L'autre motivation de l'écriture du livre se rattache plus concrètement à l'oeuvre de Hugo : *William Shakespeare* est une sorte d'explication et de défense *des Misérables*, une réponse aux attaques que la critique a adressées au roman. Le reproche le plus fréquent que *les Misérables* ont dû subir était de vouloir être une oeuvre trop grandiose. Par le biais de l'exemple shakespearien, Hugo veut prouver que les génies sont toujours accusés de vouloir faire quelque chose de grand, ou même, de trop grand.

Bien que la raison de la naissance du livre soit très précise : fêter dignement le troisième centenaire de la naissance de l'un des plus grands auteurs de théâtre du monde, le personnage de William Shakespeare cesse d'y être un individu concret pour devenir un symbole puissant de la grandeur et de la génialité. Et encore, il fournit le prétexte pour Hugo de pouvoir parler de lui-même, en s'identifiant sans trêve avec son propre idole, en dessinant son propre auto-portrait à l'aide des traits du visage shakespearien. Bien évi-

²⁴ Je ne mentionne pas ici les circonstances trop connues de l'occasion à laquelle Hugo a pris la décision d'écrire son livre à l'hommage de Shakespeare.

demment, les deux éléments de cette double motivation ne sont qu'un : nous voyons Victor Hugo célébrer le maître anglais qui incarne en même temps l'idée du génie créateur, mais toute constatation sur ce génie se réfèrent en réalité à Hugo, lui-même.

Ce qui donnera encore une spécificité de cette présentation, c'est la multiplication du visage du poète-génie : le dessin d'un visage qui est à la fois celui de Shakespeare, celui de Hugo, et celui d'autres personnalités illustres de l'histoire de la civilisation humaine et dont la lignée, quoique restreinte, est ouverte vers l'éternel. Ainsi dans son ouvrage, Hugo écrit à la fois la biographie de Shakespeare et celle d'Eschyle,²⁵ Shakespeare étant inséré à l'ensemble des personnages grandioses. C'est tout une «dynastie royale» où nous rencontrons des artistes, des philosophes et des prophètes. A dire vrai, cette lignée des génies semble plutôt accidentelle, même si l'ordre en est défini d'après la chronologie et la géographie : il s'y trouve des personnages antiques, juifs, grecs, latins, ainsi que des génies modernes. La base d'un tel syncrétisme est indiscutablement l'illuminisme de Hugo qui a imprégné sa pensée de plus en plus lors des années de l'isolement à Jersey et à Guernesey. Dans cette famille des génies, les limites de l'individu s'effondrent sans cesse, l'identité personnelle se dissout en une identité universelle, l'unique se transforme continuellement en sa propre multiplication. Mais paradoxalement, la multiplication de l'individuel ne signifie pourtant pas le règne de l'idée de la collectivité : dans cette «dynastie royale», il n'y a pas de rapport vivant parmi les membres, c'est l'Un qui se multiplie plusieurs fois sans que ses variantes constituent un ensemble cohérent. Autrement dit : c'est l'absolu divin qui se réincarne dans chaque génie particulier, sans qu'il se produise une relation réelle parmi eux. Selon cette conception de Hugo, un individualisme excessif s'entremêle avec un universalisme puissant. De cela résulte que, pour lui, l'image du poète est une image hyperbolique, dans laquelle le subjectif se transforme toujours en l'éternel et l'universel. Le subjectif dépasse tout le temps ses propres frontières, il se détache de soi-même, il transcende soi-même, pour s'unir avec sa propre essence divine.

La partie de William Shakespeare que je choisis pour illustrer la théorie hugolienne du poète-génie se trouve au début du deuxième chapitre du livre un de la première partie.

²⁵ Nous remarquons à ce propos que ce ne sont pas seulement les biographies de «différents génies» qui se confondent dans le livre, mais en fait, les éléments de la biographie hugolienne s'y présentent également, et ceci souligne ce que nous venons de dire du mélange des identités dans lequel l'identité de Hugo est aussi puissamment présente que celle de Shakespeare. Le premier livre, intitulé «Shakespeare, sa vie» commence en réalité par des chapitres dans lesquels Hugo parle de sa propre situation actuelle, au moment où il a pris la décision de composer son ouvrage.

Il y a des hommes d'océan en effet.

Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers d'astres répercutés dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel, cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait ; ces colères et ces apaisements, ce tout dans un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue, cet infini, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'océan.

Ce passage constitue une micro-unité en soi, par sa cohérence sémantique : une seule idée principale y est explicitée, et qui porte justement sur la figure du poète-génie représenté par la métaphore de l'océan. S'il y a cette cohérence sémantique basée sur l'explicitation d'une seule affirmation, notamment qu'il y a des hommes qui sont comme l'océan, la syntaxe du texte correspond largement à cette sémantique. La structure des phrases reflète l'idée de la grandeur et de la puissance illimitée du génie. D'entre les deux phrases qui constituent le passage, la première est une phrase simple ne contenant que trois éléments qui sont, selon leur fonction syntaxique, le sujet, le prédicat et un complément circonstanciel. Cette première phrase, justement par sa brièveté, exprime une affirmation catégorique, incontestable. Le verbe désigne l'existence de cette communauté entre l'homme et l'océan, le sujet composé contient cette métaphore étrange qui relie l'homme à la mer, tandis que l'adverbe renforce l'affirmation de ce qu'il existe des hommes qui sont semblables à l'océan, ou de même, qui sont identiques à l'océan.

La deuxième phrase constitue – d'après sa structure syntaxique – la contrepartie complète de la précédente : à l'opposé de la brièveté et de la simplicité de celle-là, c'est une très longue phrase composée, à huit propositions qui sont en des relations de coordination les unes, avec les autres. La dernière proposition répète l'idée exprimée dans la première phrase, ainsi le texte entier semble être renfermé dans un cadre : ce cadre est l'affirmation de l'identité de certains hommes à l'océan. Mais à l'intérieur de cette phrase composée, c'est la première proposition qui est la plus inhabituelle, ayant une longueur

exceptionnelle qui prend la plus grande partie de l'étendue du passage entier. La longueur de cette proposition est due à ce qu'il y a des sujets énumérés dont le nombre est inhabituellement grand et qui sont souvent exprimés, eux-mêmes, par des propositions entières. Par rapport à ces sujets «innombrables», le reste de la proposition est simple : d'abord les sujets énumérés sont résumés par une forme pronominale, «tout cela», qui est suivie par un prédicat, «peut être», ainsi que par un complément circonstanciel, «dans un esprit».

Voyons maintenant la sémantique de cette même proposition : qu'est-ce que cette structure vise à désigner ? En fait, les sujets énumérés se réfèrent à l'infini en le représentant à travers cette multitude d'éléments accumulés. Toute la richesse inépuisable du monde visible, toute la vaste étendue de l'univers semblent alors évoquées dans cette proposition. Les sujets énumérés expriment l'idée de la totalité, mais celle d'une totalité extensive ou extérieure, désignant le monde dans sa complexité illimitée. C'est pourquoi, cette énumération est inachevée, le nombre des sujets pourrait être augmenté sans que par ce nombre gonflé la parfaite totalité du monde soit jamais reflétée.

Mais quel est le rapport sémantique entre cette première partie hyperbolique de la proposition et le reste, le prédicat et le complément cités ci-dessus ? Le complément désigne un micro-univers, par rapport à cette étendue infinie, exprimée par les sujets énumérés : ce micro-univers est l'esprit humain. Il se produit alors un contraste très fort, entre le monde extérieur ayant sa vaste étendue infinie et le monde intérieur de l'âme de l'homme. Celle-ci, tout en étant l'opposition de l'extérieur, est capable d'embrasser l'univers infini. Il est pourtant à souligner que Hugo, en réfléchissant sur le rapport entre le monde et l'homme, prend pour son point de départ l'univers extérieur, et c'est de ce monde du dehors qu'il arrive à l'esprit, donc, au dedans. Cette logique résulte d'une esthétique essentiellement contemplative qui suppose un monde extérieur saisissable, et le moi en tant que sujet de contemplation y est subordonné. «L'homme océan» est le personnage élu dans l'esprit duquel se résume et se condense la totalité extérieure. C'est une conception profondément romantique qui suppose, indépendamment du sujet, l'univers en sa totalité extensive s'ouvrant seulement à quelques esprits rares, pourvus de la faculté d'y accéder.

2. Charles Baudelaire : *L'Homme et la mer*; à la limite de deux infinis. L'image baudelairienne du poète ressemble sur de nombreux points à celle que Victor Hugo en dessine. Ce sont avant tout la liberté et la force que les deux auteurs évoquent comme attributs principaux du génie créateur. D'autres reminiscences romantiques persistent encore chez Baudelaire au sujet du poète, ainsi la solitude, l'isolement, le dandysme aristocratique, la supériorité spirituelle, le mépris de ceux qui ne sont pas initiés à l'art, la faculté d'élévation vers la transcendance, vers l'idéalité. Ce qui distingue pourtant les interprétations hugolienne et baudelairienne de la figure du poète, c'est un élan et un

enthousiasme infatigable chez Hugo, une verve spirituelle inépuisable dont le but principal est toujours de produire quelque chose de plus noble, de plus digne, de plus beau. L'inspiration morale ne cesse de s'épanouir chez Hugo, ainsi le poète-génie, doué d'une faculté extraordinaire, est constamment mis au service d'un développement menant l'homme vers la promesse d'un monde supérieur. Tandis que chez Baudelaire cette ambition manque souvent, et le zèle cède fréquemment la place à une nonchalance légère, à un détour du monde extérieur vers les rêves personnels, ou bien à une désillusion totale. Ainsi, le portrait du poète devient pourvu d'un individualisme beaucoup plus marquant chez Baudelaire, en conséquence, la grandeur d'un être supérieur, géant et universel, l'héroïsme disparaissent souvent et se transforment en une image plus personnelle, plus intime, plus intérieure.

Pour illustrer la conception baudelairienne de la grandeur humaine qui est, en fait, celle du génie créateur, je prends la première et la dernière des quatre strophes du poème indiqué ci dessus.

Homme libre, toujours tu chériras la mer
 La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

[...]

Et cependant voilà des siècles innombrables
 Que vous vous combattez sans pitié ni remord,
 Tellement vous aimez le carnage et la mort,
 O lutteurs éternels, ô frères implacables !

Tout d'abord, je dois expliquer mon choix : pourquoi j'envisage ce texte bien que ni le mot poète, ni ses synonymes n'y figurent. L'expression initiale, «Homme libre», justifie pourtant le choix car, chez Baudelaire, une des caractéristiques principales de l'artiste, et de l'art, est la liberté. Ainsi, tout le monde n'est pas libre, chaque individu ne possède pas ce privilège d'être autonome. «Homme libre», au lieu de se référer alors à l'homme en général, désigne l'artiste créateur dont l'une des facultés maîtresses, outre son imagination puissante, est le courage de rester indépendant et libre de toute convenance, de toute convention, artistique, morale ou humaine.

La suite de la première strophe établit une identité entre cet homme libre, qui est l'artiste, et la mer ; tout comme nous venons de le voir dans *William Shakespeare*. Mais la différence des deux approches se montre également : chez Hugo, dans le rapport de l'homme et de l'univers le point de repère a été ce dernier ; chez Baudelaire, c'est une approche contraire. La contemplation hugolienne porte directement sur l'infini du monde extérieur existant en soi, et que l'individu exceptionnel, le génie, seul est capable de saisir. Baudelaire, à l'opposé de Victor Hugo, prend pour point de repère cet individu puissant et c'est par celui-ci qu'il arrive au monde extérieur : «la mer est ton miroir». Ce n'est plus l'homme qui reflète le monde, c'est l'univers extérieur (dont la mer

est une partie métonymique) qui traduit le micro-univers intérieur humain. Alors, la logique hugolienne se tourne à l'inverse chez Baudelaire : tandis que Hugo compare l'homme à l'univers, Baudelaire compare l'univers à l'homme. Baudelaire garde, d'une part, tous les attributs romantiques de l'artiste créateur, il conserve l'idée de l'infini spatial et temporel, l'idée de la rencontre de deux univers, extérieur et intérieur et leur vaste étendue, les grands mouvements entre des altitudes et des profondeurs sans bornes, les dimensions surhumaines et métaphysiques. Mais d'autre part, l'immensité de l'univers extérieur ne constitue plus chez lui l'objet direct de la contemplation poétique : ce n'est plus le regard du poète qui porte sur le monde, c'est le regard du monde qui porte sur le poète. En fait, la contemplation s'ouvrant sur l'extérieur cède de plus en plus la place à une contemplation visionnaire et imaginative chez Baudelaire, et ceci produira un changement profond dans la relation de l'univers extérieur et du moi, le premier devenant subordonné au dernier. Comme nous lisons au début de la deuxième strophe du poème cité : « Tu te plais à plonger au sein de ton image ».

Somme toute, nous pouvons conclure que chez Baudelaire, l'image du poète est à la fois plus hétérogène et plus contradictoire que chez Victor Hugo. Tandis que Hugo met sans cesse en relief la grandeur et la divinité, propriétés hyperboliques du génie, Baudelaire, tout en gardant les mêmes caractéristiques romantiques, les complète. Chez lui, une autre image se dessine également, celle du nonchalant qui abuse des beautés naturelles et artificielles, celle de l'artiste pour lequel la poésie est avant tout « luxe, calme et volupté ». Le poète baudelairien ne peut accepter l'idée de l'union de l'art et de l'action publique, il connaît non seulement les grands élans de l'inspiration mais aussi les moments de la chute, de l'ennui et du spleen. La totalité extensive du monde extérieur, si importante encore pour Victor Hugo puisque l'artiste devait justement la saisir et l'exprimer, se métamorphose en une totalité beaucoup plus intensive chez Baudelaire, devenant la totalité du moi, de l'intérieur, effaçant et cachant même le monde du dehors.

3. Stéphane Mallarmé : *Las de l'amer repos*, ou le visage invisible de l'artiste qui se cache. Parmi les trois auteurs, c'est Mallarmé qui dessine l'image du poète la plus éloignée de l'idéal romantique. Ni la figure hyperbolique du génie, ni celle du nonchalant plongé dans les luxes de la beauté ne se retrouvent plus chez lui. Au début des années 1860, le jeune Mallarmé entre à la période la plus difficile de sa vie d'artiste, il se heurte à une expérience de crise, à l'angoisse de perdre la faculté d'écrire. La lutte avec sa propre vocation, avec la parole poétique, la menace de la stérilité et de l'impuissance constituent l'arrière-fond permanent de sa poésie au cours des années 1860, et cette expérience décisive influence également la manière dont il interprète la figure du poète, avant tout par le biais de son propre autoportrait poétique.

Dans *Hérésies artistiques-L'art pour tous*, Mallarmé s'exprime encore d'un ton de jeune combattant en inspirant à ses confrères la fierté et le mépris même de tout ce qui n'appartient pas au domaine sacré de la poésie. Peu de temps après, il se plaint, dans sa correspondance aussi bien que dans sa poésie, de l'incapacité d'écrire. Ainsi sa muse sera vraiment cette «Muse moderne de l'impuissance» dont il écrit dans la phrase d'ouverture de *Symphonie littéraire*. Par ailleurs, les trois maîtres évoqués dans ce poème en prose, composé en 1865, et qui sont Gautier, Baudeaire et Banville, sont pourvus plutôt de qualités des poètes antiques que de celles des poètes romantiques. Surtout Banville est l'incarnation de ce poète-roi dont la divinité égale celle des dieux païens, et qui est entouré des éloges et des «sanglots d'un peuple reconnaissant». Pour Mallarmé, même quand il peint le portrait de l'artiste avec des teintes plus claires et plus solennelles, l'idéal ne sera plus le génie romantique, cette créature moitié humaine, moitié surhumaine, douée de faculté divine involontaire. La métaphysique et la transcendance disparaissent de plus en plus de sa réflexion et cette tendance aboutira à *Toast funèbre*, à ce grandiose hommage qu'il rendra à Théophile Gautier en 1873, et dans lequel il confirme, à la manière d'Horace, que la grandeur de l'artiste réside dans son oeuvre, monument impérissable de son existence éternelle.

Mais revenons à *Las de l'amer repos*, poème écrit en 1864 et qui brosse le tableau le plus authentique du poète car, il dessine l'autoportrait de Mallarmé, lui-même.

Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait.
Une ligne d'azur mince et pâle serait
Un lac, parmi le ciel de porcelaine nue,
Un clair croissant perdu par une blanche nue
Trempe sa corne calme en la glace des eaux,
Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux.

Dans la première partie du poème précédant le passage cité ci-dessus, l'allégorie du poète est le fossoyeur par l'image duquel Mallarmé désigne l'aspect mortel de la destinée de l'artiste. La création est liée à l'idée de la mort car, dans l'acte de créer une oeuvre d'art, l'artiste s'absorbe lui-même, en épuisant ses propres forces, en détruisant sa propre vie. Maintes allusions dans cette partie initiale renforcent encore l'union de l'art et de l'anéantissement, au centre dequelles se trouve la menace la plus terrible, la lassitude qui empêche le poète d'accomplir son ouvrage.

Pourtant, dans les parties suivantes du texte, c'est le désir de se libérer de l'improductivité paralysante qui s'exprime, et le poète découvre son modèle dans le peintre chinois qui travaille avec la porcelaine blanche et fragile, en y dessinant des figures presque invisibles. La deuxième allégorie du poète devient alors cet artisan-artiste exotique, célèbre par la méticulosité de son travail.

Le génie romantique, le personnage à des dimensions transcendantes, disparaît définitivement dans l'interprétation mallarméenne, le poète perd sa grandeur hyperbolique, son personnage n'est plus doté d'aucune faculté divine, et même si le mot extase réapparaît ici, ce n'est plus l'extase spectaculaire et mystérieuse du génie romantique, mais le zèle d'un travail silencieux dont les dimensions sont resserrées et limitées.

La dernière partie du poème reprend les motifs déjà envisagés de la mer et du poète. Plus précisément : Mallarmé peint le lac, eau dormante et calme, à peine visible et silencieuse, à l'opposé des images hugolienne et baudelairienne de la mer. Contrairement à l'océan sans bornes, le lac a une étendue moins large, limitée, dont le texte esquisse également le bord, avec les roseaux parmi lesquels se cache le visage du poète. Cette image dessinée par Mallarmé est une miniature, toute différente des vastes tableaux de Hugo et de Baudelaire, mais elle montre également l'identité du poète avec le monde qu'il contemple. De même, cette identité est la plus parfaite justement chez Mallarmé : à peine découvrons-nous le regard du poète parmi les plantes qui bornent l'eau. «Non loin de trois grands cils d'émeraude, roseaux».

Victor Hugo suppose l'existence autonome d'un univers extérieur, infini qui parfois peut être saisi par le regard du poète-génie qui le contemple. Baudelaire ne renie pas non plus l'existence d'un tel univers, mais ce n'est que par le regard de l'artiste, homme libre, que ce monde se découvre en devenant le reflet du monde intime de celui-ci. Chez Mallarmé, les deux univers ne se distinguent plus, l'un de l'autre. Ni l'extérieur, ni l'intérieur n'existent en soi, d'une manière indépendante, l'unique lieu de leur manifestation est l'oeuvre poétique. C'est ainsi que dans l'interprétation de Mallarmé, le poète cède définitivement la place à l'oeuvre, le personnage créateur disparaît afin que seul son ouvrage continue à exister. La théorie du génie, élément cardinal de la philosophie de l'art romantique cède la place à de nouvelles approches esthétiques qui mettent au centre de leurs études l'oeuvre d'art, en tant que composition, forme, structure, destinée toute seule à susciter une impression poétique dans son propre récepteur.