



Liu Jingwen¹

DOI: 10.31902/LL.2021.9.1

SAVEUR CHINOISE DE STEPHANE MALLARME – ETUDE DU POEME « LAS DE L'AMER REPOS »

Résumé: *Toute l'esthétique chinoise est conçue à partir des réflexions taoïstes qui se révèlent complètement hétérogènes pour une civilisation qui se nourrit de la pensée de Platon, d'Aristote, de Descartes et de Kant. Pourtant, cette étude comparative permet d'établir un lien de rapprocher l'esthétique chinoise et la poésie mallarméenne en dépassant la distance dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'elles appartiennent aux différentes langues et cultures. Mallarmé résonne spirituellement avec la Chine d'une manière particulière en nous rappelant l'existence de l'entente possible au-delà des contraintes culturelles. La poésie chinoise qui semble hétérogène pourrait côtoyer celle du monde occidental, de sorte que la poésie traditionnelle chinoise et la poésie mallarméenne sans trace explicite de l'initiation chinoise se fassent mieux comprendre et goûter par le recours l'un contre l'autre.*

Mots-clés : *Mallarmé, saveur chinoise, « Las de l'amer repos », littérature comparée*

Introduction

Les ruptures avec la mimésis et la littérature de représentation, et les bouleversements en matière de syntaxe et de sens chez Mallarmé, engendrent chez le lecteur une sensation d'altérité. Cette altérité nous invite à entreprendre une quête sur la part étrangère présente dans la poésie mallarméenne. En lisant les écrits critiques en prose et la poésie de Mallarmé, le lecteur familier de la culture chinoise traditionnelle a toutes les chances de ressentir une affinité entre Mallarmé et la poésie chinoise. La poétique de la suggestion et l'intrication poétique entre le « moi » et le monde chez Mallarmé rencontrent bien des échos chez les artistes et les lettrés chinois. Une lecture comparative qui met en parallèle la poésie mallarméenne et l'esthétique chinoise devient ainsi nécessaire pour mettre en lumière la rencontre possible de Mallarmé avec la Chine. Joseph Texte a inscrit l'acte d'échange au cœur des activités littéraire en exprimant qu'« il n'y a pas une littérature dont l'histoire se renferme dans les limites de son pays d'origine (1893 : 12) ». La poésie mallarméenne ne peut pas être appréhendée sans prise en compte de sa relation avec d'autres littératures. Nous voyons clairement l'influence de la poésie de Charles Baudelaire, de Victor Hugo ainsi que celle d'Edgar Allen Poe sur Mallarmé. Mais on peut se demander si une

¹ Zhejiang Normal University.

saveur chinoise est possible chez lui. Faute de preuves historiques matérielles concernant la rencontre entre Mallarmé et la Chine, est-il légitime de dire que la poésie mallarméenne porte un parfum chinois ? Sachant que rien ne nous laisse supposer qu'il possède une connaissance profonde de la Chine, faut-il considérer les références éparses et rares de Mallarmé sur la Chine comme un pur accident ? Une lecture comparative qui met en parallèle Mallarmé et l'art chinois devient ainsi nécessaire pour mettre en lumière la rencontre possible de Mallarmé avec la Chine. En réfléchissant sur la nature et sur la nécessité de la littérature comparée, Bernard Franco fait remarquer que « la littérature comparée est alors envisagée comme un mouvement naturel de l'esprit qui établit des rapprochements pour comprendre (Franco 2016 : 9) ». L'étude de l'écriture poétique et des positions critiques de Mallarmé, qui sont parfois indiscernables, est mise en parallèle avec une étude approfondie de la poésie, de la philosophie et de l'art chinois. Cela imposera une attention précise portée à la fois sur la poésie mallarméenne et sur la poésie chinoise, car ces deux poésies, dont les origines culturelles sont différentes, donnent naissance à une forme de pensée commune, qui, à partir de la fusion de l'expérience du monde extérieur avec l'expérience de l'intérieur, s'inscrit dans la puissance régénératrice du langage. Comparer Mallarmé et la Chine ne doit pas être réduit à un acte qui se borne à mettre en lumière leurs ressemblances et leurs différences.

Quant au lien entre Mallarmé et littérature chinoise, James J. Y. Liu et Charles Mauron ont illustré respectivement certaines ressemblances entre Mallarmé et la métaphysique chinoise dans *Chinese Theories of Literature* (1975) et dans l'article « Mallarmé et le Tao », extrait de *l'Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950). Malgré la brièveté de l'analyse de James J. Y. Liu, celui-ci fait remarquer que la relation de Mallarmé avec l'univers proposé par le poète fait écho au principe du taoïsme. Il met en évidence une communauté de pensée sous l'angle des réflexions métaphysiques. Selon Charles Mauron, spécialiste de Mallarmé, sans toutefois être excellent connaisseur de la culture chinoise, la métaphysique taoïste et le *Tao-te-king* deviennent une version extrême-orientale de la poétique mallarméenne. Les deux chercheurs rapprochent les termes mallarméens de « Néant » et de « retour à la pureté originelle » aux principes du *Tao-te-king* comme le non-agir et la genèse du cosmos. Leurs analyses justifient la possibilité du rapprochement entre la poétique mallarméenne et la métaphysique taoïste. Elles me fournissent à la fois une inspiration et une base d'étude. En m'appuyant sur cette possibilité de rapprochement, je souhaite étendre cette recherche à une suite d'études entrelaçant la poétique mallarméenne et la poésie classique chinoise. Les analyses de James J. Y.

Liu et de Charles Mauron conduisent à étendre ma recherche aux réflexions comparatistes concernant les affinités de la poésie mallarméenne avec l'esthétique de la poésie chinoise. De plus, leurs études justifient que l'existence de la convergence spirituelle entre Mallarmé et les Chinois ne relève pas qu'une coïncidence ponctuelle.

Ces dernières servant de point de départ doivent s'étendre plus loin : plutôt que de mettre la littérature de ce pays d'Extrême-Orient en opposition avec celle de l'Europe, cette lecture comparative permet de rapprocher la poésie chinoise et la poésie mallarméenne en dépassant la distance dans le temps et dans l'espace, pourvu qu'elles appartiennent aux différentes langues et cultures. Bien que Mallarmé ne connaisse pas la langue chinoise et exprime rarement sa passion pour la Chine, nous pouvons trouver une représentation flagrante de la Chine dans son poème « Las de l'amer repos ». Dans cet essai, je prendrai donc le poème « Las de l'amer repos » comme centre de l'étude et me référerai à la poétique de Mallarmé en prose pour dévoiler une résonnance de l'esthétique et de la poétique chinoises chez Mallarmé. En s'appuyant sur une étude comparative à l'égard de la poésie de Mallarmé, de l'art et de la philosophie ainsi que de l'art traditionnel chinois, cette recherche vise à mettre en évidence la profondeur de leur consonance et des invariants dépassant les frontières nationales des différentes cultures.

La poésie et l'art chinois : un modèle esthétique pour Mallarmé

Dans « Las de l'amer repos », Mallarmé a manifesté son adoration pour la porcelaine chinoise sur laquelle la peinture chinoise traditionnelle signifie, pour le poète, plus qu'une décoration exotique. Son admiration pour l'art chinois, qui combine un style concis et fade avec une expressivité artistique puissante, montre le rapprochement de Mallarmé avec l'esthétique chinoise et son engouement profond pour la Chine :

De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.
Et, la mort telle avec le seul rêve du sage,
Serein, je vais choisir un jeune paysage
Que je peindrais encor sur les tasses, distrait. (*Œuvres complètes* :
36)

Malgré la répétition des références chinoises dans ce poème de 28 vers, l'objet du poème ne se limite pas à la représentation de la

porcelaine ou à la description de la peinture sur le bibelot. En renonçant à la fausse sensibilité et à la description objective, Mallarmé tire parti d'une nouvelle manière d'exprimer, qui lui permet de dépasser une simple imitation ou une copie réaliste. Après que le romantisme eut laissé passer son heure de gloire, « une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable (Moréas : 1886) ». Le symbole, qui se distingue de l'allégorie, selon Goethe, possède la puissance de révéler l'idée primordiale dans tous les phénomènes concrets. Tzvetan Todorov a expliqué l'idée de Goethe dans son ouvrage intitulé *Théories du symbole* : « [le symbole] est producteur, intransitif, motivé ; il réalise la fusion des contraires ; il est et signifie tout à la fois [...] il exprime l'indicible (243) ». Aux yeux des symbolistes, les choses concrètes ne sont pas destinées à se manifester elles-mêmes, au contraire, elles sont utilisées pour évoquer les idées abstraites et les états d'âme lorsqu'ils exploitent le monde par le truchement du réel immédiat. Mallarmé utilise, ici, la peinture chinoise sur le bibelot qui est populaire et déjà bien connue en tant qu'élément familier et concret, mais il l'interprète d'une manière novatrice : l'image représentée dans le poème ci-dessus n'est plus seulement une peinture chinoise, en revanche, elle détient une valeur esthétique qui fait écho à la poétique mallarméenne. L'image de la Chine dans « Las de l'amer repos » est représentée d'une manière harmonieuse, puisque Mallarmé présente son poème en nous suscitant la curiosité du lecteur par l'ajout des objets chinois qui n'appartiennent pas à la culture française, et en même temps, il évite un choc effrayant ou étrange en les introduisant par des objets qui sont familiers et concrets pour les Français – la peinture sur porcelaine. En outre, Mallarmé y manifeste son principe de création poétique : la conciliation entre le blanc et le dicible, le vide et la plénitude, le silence et l'expression évocatoire. Si on cherche l'étymologie du mot « symbole », on trouve aisément qu'il vient du terme latin de *symbolum*. Ce terme signifie « signe de reconnaissance », « signe de foi ». Dans la poésie mallarméenne, les mots associant aux images concrètes deviennent un outil symbolique qui permet au lecteur de reconnaître les idées hors des références immédiates. D'après Mallarmé, la puissance de la langue poétique consiste en symbolisme. Mallarmé fait appel aux deux stratégies : l'allusion et la suggestion. Dans « Las de l'amer repos », il met en relief la concision de la peinture chinoise par sa finesse et sa transparence (« Une ligne d'azur mince et pâle (*Œuvres complètes* : 36) », « Transparente, la fleur qu'il a sentie (*Ibid.*) », quelques « cils d'émeraude, roseaux (*Ibid.*) »). La ligne mince, la blanche nue, ainsi que le silence (« Trempe sa corne calme en la glace des eaux (*Ibid.*) ») dans ce poème manifestent une consonance spirituelle entre l'esthétique poétique mallarméenne et l'art chinois.

Les artistes chinois de la peinture à l'encre ne chargent pas le papier, mais, à rebours, ils laissent l'espace vide sur le papier et cherchent le contraste et l'harmonie entre le vide du blanc et les traces vivantes de l'encre. Une fois qu'ils atteignent l'équilibre entre le motif peint et l'espace vide, une âme est donnée au tableau. François Jullien affirme que « tandis que la pensée grecque valorise le formé et le distinct [...], la Chine pense – figure – le transitionnel et l'indiciel (sous les modes du “subtil” et du “fin”, de “l'indistinct”) (2005 : 54). » De cette manière, la figuration d'un sujet privé de l'épaisseur du matériel avec le contour incertain fait revenir la limpidité et la transparence des êtres. Le style xieyi de la peinture chinoise signifie littéralement « écrire l'idée ». Le caractère « 意 » (« idée ») se compose de deux composants : « 音 » (« son ») en haut et « 心 » (« cœur ») en bas, l'ensemble évoquant « le son du cœur ». La peinture chinoise traditionnelle à l'encre se présente souvent avec un contour incertain, de simples couleurs de blanc, noir et gris et un support dépouillé de la matière. Ce style permet aux artistes d'exprimer l'essence des objets tels qu'ils les perçoivent intuitivement avec leur cœur, plutôt qu'avec leurs yeux. La peinture chinoise qui se réduit à des lignes simples et légères dépourvues de l'épaisseur de la matière d'un objet peint devient l'art de l'absence. Elle présente donc l'invisible et l'essence, loin d'une imitation de la chose réelle. Dans la peinture chinoise traditionnelle, grâce à la suggestion, l'arbre est présenté sous une forme permettant de saisir la vitalité d'une saison, la montagne est présentée pour signifier la majesté et la fleur de prunier exprime une dignité humaine. L'art ne se borne pas au sens référentiel. En élaborant un sens symbolique, l'art est, à rebours, destiné à transmettre ce que reflète le cœur de l'artiste. De cette façon, la nature, par la manipulation des artistes, devient un symbole capable d'exprimer les états d'âme, de sorte qu'il n'y ait plus de barrière entre l'homme et la nature et qu'ils communiquent à travers la transmission de ce genre de message pur.

Dans « Las de l'amer repos », ce que Mallarmé aspire à présenter n'est pas la présence d'une fleur, car « peindre la fin (36) » a pour objet, à rebours, de représenter la transparence de la fleur. L'apparition d'« [u]ne ligne d'azur mince et pâle (*Ibid.*) » est, de la même manière, écrit pour impliquer une absence. L'absence ou le vide qui s'exprime en s'appuyant sur la puissance suggestive est sans doute un trait commun dans l'art chinois et la poésie mallarméenne. Mallarmé s'intéresse à trouver un point de conciliation entre l'être et le néant, tandis que l'artiste chinois se plonge à jouer, entre le vide et le plein, le jeu de la figuration constante. Dans cette figuration constante l'expression de l'esprit et la manifestation du paysage s'animent à travers le vide au sein du rempli par l'encre. La peinture chinoise met l'accent sur l'harmonie entre le vide et le plein, sur l'indéfini et sur le passage d'un état à l'autre.

Les Chinois ne s'intéressent pas à la représentation des formes des objets, mais à la manifestation de la transformation incessante et continue des objets. La peinture chinoise, autrement dit, l'art du vide et du blanc, dépasse la limite de l'imitation des choses de la réalité et privilégie les passages suggestifs qui amènent le spectateur au monde de la quintessence à l'aide des traits dépouillés et épurés. Comme l'affirme François Jullien qu'en « espaçant vide et plein (2005 : 54) » les Chinois peignent le « visible pour rencontrer l'invisible (*Ibid.*) ». Selon Jullien, le peintre chinois « fait le vide alentour (*Ibid.*) », puisque l'art chinois est marqué par sa prégnance, plutôt que de la présence. La transformation de l'absence en présence n'est pas réservée à l'art chinois. Mallarmé en tire parti également :

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 (*Œuvres complètes* : 869).

Si montrer une chose exige sa présence, la suggérer, au contraire, implique son absence. C'est dans cette absence que les états d'âme s'expriment. La résonance entre la poétique mallarméenne et l'art chinois réside ainsi dans leur reconnaissance de l'évocation. Dans la prégnance suggestive de l'art chinois, plusieurs possibilités sont offertes, qu'il s'agisse de transformations potentielles ou de variations indéfinies. L'absence devient un art de la suggestion, ce qui est aussi le cas dans la poésie mallarméenne : « 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 (*Ibid.*) » Comme le vide et le blanc dans l'art chinois, la complémentarité du vide et de la plénitude dans la poésie mallarméenne est aussi signifiante. Comme le remarque Annette de la Motte :

Les espaces blancs qui sont à la fois marqueurs d'absence et promoteurs de plénitude. Discrète, subtile, la poésie de Mallarmé tend à l'effacement qui est révélation, à la réduction qui est multiplication, elle tend « au solitaire concert tacite » d'un langage qui parle en taisant et qui s'exprime en s'effaçant. (2004 : 44)

En résonance avec l'art chinois, l'effacement constitue, pour Mallarmé, la révélation ; la réduction devient la multiplication ; le non-dit devient le dire, le vide pour la plénitude. Par ailleurs, la poésie mallarméenne est

aussi une poésie picturale qui trouve l'équilibre et l'harmonie entre le vide et le rempli, la parole et le silence.

Ce que Mallarmé apporte dans la littérature française est une libération de la poésie qui s'était cantonnée jusqu'alors à l'imitation du monde immédiat. Mallarmé et sa poésie marquent l'avènement d'une nouvelle ère moderne où la poésie passe par l'éloquence au silence. Le paysage chinois mentionné dans ce poème cité au-dessus lui évoque la tranquillité, le vide, le silence par :

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 . (36)

Ce paysage lointain fait écho à la poétique mallarméenne qui renonce à la fonction référentielle de la langue et à l'antagonisme entre le silence et la plénitude. Mallarmé considère, à rebours, la concision, le silence et le vide comme constitutifs et signifiants. Il parle de la créativité potentielle du silence : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer (400). » En outre, dans sa lettre à Eugène Lefébure datée du 18 février 1865, il écrivait :

Enfant, au collège, je faisais des narrations de vingt pages, et j'étais renommé pour se savoir pas m'arrêter. Or, depuis, n'ai-je pas au contraire exagéré plutôt l'amour de condensation ?
(*Correspondance, tome I, 1862-1871, 1959 : 155*)

Le « silence égal » et l'« amour de la condensation » reflètent son idéal poétique. Sa poésie se dépouille en poursuivant un processus d'essentialisation, en recherchant le silence et le vide. Et ces derniers eux-mêmes pour Mallarmé sont signifiants et capables d'exprimer l'inexprimable. De cette façon, Mallarmé exprime son défi des conventions littéraires et emprunte ses procédés à la peinture chinoise pour réaliser une poésie authentique.

Le poète ne fournit pas de théorie poétique par un système complet, mais il insiste sur le fait que le poème, loin d'être un texte théorique, doit donner au lecteur des symboles, des métaphores et des images. Il transmet sa poétique qui se focalise par ce poème sur la conciliation entre la parole et le silence, le vide et la plénitude. En l'occurrence, les images de la Chine, sous la plume de Mallarmé ne se bornent plus aux porcelaines comme objets décoratifs qui donnent au public un simple plaisir sensible grâce à leurs formes, leurs textures ou

leurs couleurs. En rendant possible une communication plus profonde, l'art chinois lui offre une autre possibilité, celle d'être une source d'innovation et une nouvelle perspective sur le plan de la création poétique.

Le lecteur familiarisé à la culture chinoise s'aperçoit rapidement d'une atmosphère chinoise incarnée dans « Las de l'amer repos » à travers les images et les caractéristiques de l'art chinois. La poésie, la peinture et la calligraphie ne sont pas séparables en Chine. La poésie est un art du langage. Un poème excellent doit être capable d'évoquer un royaume imaginaire au-delà de l'expression verbale. Dans la dynastie des Tang, Tu Sikong a proclamé que le meilleur poème était celui qui contenait « peu de mots mais possédait une imagination indéfinie » (不着一字, 尽得风流). En premier lieu, il met l'accent sur la première partie de la phrase : « peu de mots (不着一字) ». Selon Tu, pour écrire un poème, il faut « utiliser le moins de mots possible ». De ce fait, la concision, le silence et le vide sont mis en avant dans la poésie chinoise classique. En second lieu, notre attention est portée sur la seconde moitié de la phrase qui signifie « avoir un raffinement et une grâce poétique » (尽得风流). En un mot, la stratégie de ce « peu de mots » donne naissance au raffinement et à la grâce poétique. Par exemple, dans le poème intitulé « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard » manifeste cette conciliation entre le son et le silence, entre la présence et l'absence. Les lettrés chinois, en donnant des images des objets concrets, expriment les états d'âmes sans aucune révélation directe. Ce point devient le socle de l'entente entre la poétique mallarméenne et l'esthétique chinoise. L'épuration, l'essentialisation, le dépouillement auxquelles la poésie chinoise adhère sont justement celles que Mallarmé poursuit.

Le style minimaliste et l'ellipse donnent naissance au sens caché sous les mots. Le silence rend exprimable l'inexprimable à travers des mots suggestifs. Dans le poème « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard », les espaces blancs et les mots essentiels impliquent le silence :

Comme si

Une insinuation simple
au silence enroulée avec ironie (*Oeuvres complètes* :
466,467)

De cette manière, Mallarmé exprime son « ironie » à travers le « silence ». Le poète continue ce genre d'« insinuation » un peu plus loin :

Comme si

plume solitaire éperdue (467, 468)

Les « plume[s] [...] éperdue[s] » pourraient symboliser les mots « solitaires » flottant sur les pages qui sont étalés largement dans l'espace et forment d'abord une image. Ensuite, cet espace engendre un temps d'arrêt. La spatialisation de peu de mots donne lieu à une musicalité. Chez Mallarmé, la signification profonde et les sentiments hors cadre émanent du dispositif formel bien que le nombre de mots reste très limité. Il transforme les mots en symbole et le silence « insinuation » évocatoire.

Partageant l'esthétique artistique, la poésie chinoise fait grand cas de créer un royaume d'illusion et de charger les vers les plus concrets de sentiments et, partant, le support verbal de la poésie ne devient que le point de départ qui permet aux poètes de prolonger leurs manifestations émotionnelles et spirituelles. Ainsi, l'art pénètre dans l'âme et ne peut être indifférent dans notre existence. Je vais expliquer d'avantage ce point en citant le poème « De Haut de la terrasse de Youzhou » (« 登幽州台歌 ») de Zi'ang Chen, un célèbre poète au début de la dynastie Tang :

Devant, je ne vois pas l'homme passé,
Je ne vois pas, derrière, l'homme à venir.
Songeant au ciel-infini,
Seul et amer, je fonds en larmes .

Le texte original:

前不见古人,
后不见来者。
念天地之悠悠,
独怆然而涕下。¹

Le poème se compose de deux vers de wuyan (cinq caractères dans un vers) et de deux vers de saoti (six ou sept caractères dans un vers). Le poème ne comporte que 22 caractères, mais celui-ci est chargé de la complexité des émotions du poète qui, face à une fausse accusation, vit l'expulsion du gouvernement et ressent de la sympathie pour tous ceux qui subissent les mêmes vicissitudes. L'homme passé (« 古人 ») et l'homme à venir (« 来者 ») ne sont pas simplement l'homme du passé et l'homme de l'avenir. Ceux-ci impliquent des empereurs sages qui savent

bien recruter et respecter les hommes distingués et talentueux. Dans le poème, aucune trace explicite ne mentionne directement ce que le sujet lyrique subit. En revanche, le poème ne présente qu'un homme délaissé et solitaire en larmes, qui ne voit personne dans ses alentours, demeurant dans l'espace immense entre le ciel et la terre. Renonçant à parler directement des vicissitudes et des injustices qu'il éprouve, Zi'ang Chen crée une fusion de l'homme et de l'environnement, capable de suggérer les émotions et d'élaborer un sens au-delà d'un discours long et banal. Ici, l'espace vide entre le ciel et la terre et l'absence des pairs du poète évoquent le vide du paysage, qui dépasse l'aspect matériel, et crée une intimité avec le lecteur qui y est déjà absorbé.

L'esthétique chinoise demeure dans la conciliation des éléments opposés. Cette conciliation est justement dérivée de la pensée philosophique extrême-orientale. En Chine, l'effet poétique est parvenu par le renoncement à la description directe dans le poème, l'effet artistique par l'enlèvement de l'épaisseur du matériel et des couleurs vibrantes dans la peinture, et l'effet calligraphique par la simplification du trait disposé dans un espace vide. Il en résulte que le principe de la poésie chinoise – « peu de mot mais possède l'effet indéfinie » (« 不着一字, 尽得风流 ») – accorde de l'importance au vide, au blanc, c'est-à-dire à ce dont le poète ne parle pas, à la raréfaction, et à la quintessence, autrement dit, à l'efficacité de l'implicite. Cela dirige aussi la calligraphie chinoise, qui se place au même rang que la peinture et la poésie en Chine même si elle est considérée comme un art mineur en Occident. La différence entre la peinture et l'écriture dans la culture chinoise est moindre que celle qui se manifeste dans le monde occidental, car les caractères chinois sont à l'origine des pictogrammes qui se transforment peu à peu par un processus de schématisation et de simplification. Comme le note François Cheng : « La formation même des idéogrammes a habitué les Chinois à saisir les choses concrètes par les traits essentiels qui les caractérisent (2006 : 76). » Ce processus purifie les dessins dont la matière est puisée de la nature, autrement dit, dans la réalité, et en définitive essentialise le support et la forme d'expression.

Faisant écho à l'esthétique chinoise, Mallarmé, comme un calligraphe chinois « poursuit noir sur blanc (*Œuvres complètes* : 370) » présente « une ligne d'azur mince et pâle (36) » sur le fond d'une blanche de « porcelaine nue (*Ibid.*) ». En mettant l'accent sur « les traits essentiels » qui essentialisent les objets, cette manière, différente du mode de représentation artistique occidental, fait naître un univers où tout se situe dans l'harmonie : entre le sensible et l'insensible, entre le visible et l'invisible. Mallarmé trouvait une voix en consonance avec la sienne dans les arts chinois : les mots dans le poème ne sont pas employés pour représenter les choses de manière réaliste, mais pour exprimer les

impressions perçues par le poète. Il saisit la correspondance entre le monde visible, sensible et concret et le monde invisible, intelligible et abstrait, de façon à faire comprendre une réalité dissimulée.

Les Chinois évoluent avec aise dans la circulation et l'harmonie d'éléments opposés. À leurs yeux, ce qu'ils perdent dans le plein est compensé par un gain dans le vide. En l'occurrence, l'enlèvement est la prémisse de l'attribution, la légèreté donne naissance à l'intensité et l'omission à la présence affranchie du support. Aux yeux des Chinois, les forces opposées sont totalement interdépendantes et complémentaires. Elles ne peuvent exister l'une sans l'autre. Les polarités se complètent mutuellement. Ainsi, elles ne sont pas contradictoires, dans la mesure où elles ne sont pas statiques, mais dynamiques et qu'elles se transforment l'une vers l'autre. Les forces opposées ne sont pas autre chose que des aspects d'une seule réalité : elles sont deux manifestations d'un même souffle.

Avec une volonté d'« imiter le Chinois (*Œuvres complètes* : 35) » qui est un peintre ayant un « cœur limpide et fin », Mallarmé trouve un modèle esthétique dans ce pays lointain. Tirant parti de l'absence évocatrice et de la puissance du dépouillement, Mallarmé réalise une transformation entre le vide et la plénitude. Mallarmé partage son terrain avec les poètes-artistes chinois : moins la présence des signes définis et directs apparaît, plus le monde intime et intérieur est suggéré par l'absence de l'épaisseur. Il prend l'esthétique poétique et artistique chinoise comme un modèle idéalisé, puisque le point le plus remarquable dans « Las de l'amer repos » est la représentation du paysage à la manière chinoise : « une bizarre fleur [...] Transparente [...] au filigrane bleu de l'âme », « une ligne d'azur mince et pâle », « un lac parmi le ciel », « un clair croissant [...] trempe sa corne calme en la glace des eaux » et « trois grands cils d'émeraude, roseaux ». L'expression est d'autant plus riche qu'elle est faible en indications directes relativement à ce qu'elle réfère. Plutôt que de fournir un discours long et systématique sur l'esthétique chinoise, Mallarmé exprime son admiration pour celle-ci en créant l'image d'un Chinois avec un « cœur limpide et fin » et celle du paysage à la manière chinoise. Avec quelques traits fins et délicats et en s'appuyant sur l'omniprésence du blanc ou du vide, Mallarmé parvient à élaborer un lien intime avec la Chine. L'admiration de Mallarmé pour la Chine ne suscite pas de heurts entre le « moi » et l'altérité, mais entre la tradition littéraire française et le goût esthétique innovateur.

Comme le prétend Maurice Blanchot, « [d]ans le langage authentique, la parole a une fonction non seulement représentative, mais destructive. Elle fait disparaître, elle rend l'objet absent, elle l'annihile (1995 : 20) . » En l'occurrence, la « fleur » dématérialisée

représente une forme de suggestion dont la présence se fonde sur la dissipation fondamentale. Dans la recherche d'une authentification poétique, Mallarmé passe par la perception de l'existence et va au-delà de sa limite en rejetant le monde concret. Comme le note Éric Benoit : « il valorise l'Idéal, qui n'est pas, contre l'existence, le monde, ce qui est ; il joue l'essence contre l'existence. D'où une disjonction entre le monde extérieur [...] et l'intériorité du poète (2001 : 108, 109). » « Transparente, la fleur au filigrane bleu de l'âme » qui transmet le son du cœur comme le fait la peinture chinoise n'est plus un objet référentiel, mais un pont symbolique brouillant donc la frontière entre l'extérieur et l'intérieur. Cette « fleur » dépouillée de la couleur ne se présente que par des traits essentiels au filigrane bleu. Elle est représentée comme un état passager entre le visible et l'invisible, entre la présence et l'absence avec un contour incertain et ouvert. Cette essentialisation, c'est-à-dire ce processus d'extraction et d'abstraction, conduit le lecteur au « mystère », autrement dit, à un état d'indétermination, où il doit « chercher la clef ». L'image de la fleur apparaît une fois de plus dans « Crise de vers » : « 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 (368). » Privée du contour défini, la fleur incarne ici une fois de plus sa poésie d'abstraction de Mallarmé : l'« idée » de « fleur » est le résultat du processus de dématérialisation, la transposition d'une fleur réelle parvenant donc à « l'absente de tous bouquets ». De cette façon, Mallarmé représente un objet en tant qu'idée, c'est-à-dire comme une « notion pure (*Ibid.*) ». Il distingue la langue poétique de la langue ordinaire : « parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire illusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée (366) ». Il existe « le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel (368) » : l'état immédiat possède quelque chose de commercial qui est associé à la réalité, à la détermination ou à la fixité, tandis que l'état essentiel implique une sorte de fluctuation qu'évoque l'allusion.

Anne de la Motte fait remarquer que la poésie mallarméenne « ne laisse subsister qu'une réminiscence abstraite [...] cette réminiscence et l'absence effective de l'objet matériel se concilient en une troisième conception qui est la notion idéale (2004 : 80) ». Il convient de noter que le mot « abstraire » est dérivé du latin « *abstrahere* » qui signifie « séparer » et « isoler » et que le mot « tirer » dérivé du latin « *trahere* » qui partage la même racine que le mot « trait ». Cette abstraction est liée au terme platonicien de « forme ». Platon propose la théorie des formes. Pourtant, Mallarmé représente une forme abstraite à la place de la forme que nous percevons, car, selon lui, la réalité est ailleurs et peut être uniquement atteinte par l'intellect. Dans une certaine mesure, il est

platonicien en croyant que cette intuition est illusoire et que la réalité existe dans un univers abstrait. Platon ne conçoit pas le beau comme quelque chose de réservé au sensible, mais comme une idée abstraite. Le beau, selon Platon, implique quelque chose d'intelligible qui réside dans la pensée, appartient ainsi à la sphère du reflet d'idées. Par conséquent, l'art implique un plaisir distinct de la valeur pragmatique. Malgré la distance démesurée entre l'Europe et la Chine, il existe des invariants entre la pensée platonicienne et l'esthétique chinoise : l'idée d'abstraction ou de dématérialisation n'apparaît pas uniquement chez Platon, mais trouve son parallèle dans l'art extrême-oriental, qui se développe sans être influencé par le monde occidental avant la fin du XIX^e siècle. La peinture chinoise et la calligraphie poursuivent toutes deux l'effacement des détails et la manifestation indépendante des couleurs ; la poésie chinoise fait grand cas de l'économie des mots et de l'absence de références directes. En Chine, le principe directeur de la création – « sentiment-paysage » (« 情景 », « *qingjing* ») – vise à fusionner le monde extérieur et les états d'âme. Le paysage, en d'autres termes le monde immédiat, doit être intériorisé quand il est représenté dans une œuvre d'art. Ce qui est peint dans les tableaux chinois ne correspond à aucune chose de réel ; le beau pour les Chinois, semblable à celui de Platon, dans cet aspect, est surnaturel. L'interprétation d'une œuvre d'art doit se fondre donc, au grand degré, dans une représentation incomplète et dans la quintessence tirée de la réalité concrète. On s'aperçoit que le fait que Mallarmé rejoigne « l'art du trait » ne provient pas d'un intérêt superficiel ou éphémère. L'art chinois, à rebours, influence profondément l'esthétique mallarméenne, mais d'une manière discrète. À travers quelques traits au « filigrane bleu » et des « lignes d'azur » sur un fond blanc de « porcelaine nue », le raffinement et la subtilité sont atteints. Le modèle esthétique que Mallarmé a découvert en Chine renforce sa conviction que la quintessence sublimée et tirée de la réalité est capable de construire un royaume de plénitude par la suggestion.

Conclusion

À travers la mise en parallèle de l'esthétique chinoise et de la poésie mallarméenne, on trouve des caractères communs : la suggestion et le silence signifiant et constitutif. Bien que Mallarmé conduise sa poésie vers l'hermétisme et l'abstraction, il partage avec la Chine les valeurs esthétiques et poétiques de la suggestion, du silence et du vide. Une rencontre spirituelle entre Mallarmé et la Chine implique l'existence d'invariants qui sont « hors toute détermination culturelle ». Notre étude comparative de Mallarmé permet de voir une nouvelle condition

favorable pour l'entente des cultures et ouvrent une possibilité « d'embrasser une conception de la littérature (vraiment) universelle ».

Notes

1. Cité par Lide Liu, *文史知识* (*Connaissance de l'histoire de la littérature*), Chongqing, Presse Chongqing, 2003, p. 78. Vu que le grand écart entre la poésie chinoise traditionnelle et la poésie occidentale, et celui entre la syntaxe de la langue chinoise et celle des langues indo-européennes, il est nécessaire de fournir le sens des caractères chinois afin de rattraper la perte de la conception poétique suscitée par la traduction et la transposition entre deux langues. 前 : devant / avant ; 不 : ne pas / non (employé pour former la négation) ; 见 : voir ; 古人 : les anciens ; 后 : derrière / après ; 来者 : homme à venir ; 念 : penser à / se rappeler / lire / idée / pensée ; 天 : ciel ; 地 : terre ; 之 : de ; 悠悠 : vaste / immense ; 独 : seul / unique ; 怆然 : l'air triste ; 泪 : larme ; 下 : tomber / sous / descendre / en bas.

Bibliographie :

- Benoit, É. (2001) « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme*, n°111 : *L'Œuvre et le temps*, 107-120.
- Blanchot, M. (1995) *Le Mythe de Mallarmé : la part du feu*, Paris : Gallimard.
- Cheng, F. (2006) *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris : Éditions du Seuil.
- Franco, B. (2016). *La Littérature comparée : histoire, domaines, méthodes*, Malakoff : Armand Colin.
- Liu, J.J.Y. (1975) *Chinese Theories of Literature*, Chicago : The University of Chicago Press.
- Liu, L. (2003) *文史知识* (*Connaissance de l'histoire de la littérature*), Chongqing : Presse Chongqing.
- Mallarmé, S. (1965) *Correspondance : 1871-1875*, Paris : Gallimard.
- (1959) *Correspondance, tome I, 1862-1871*, Paris : Gallimard.
- (1945) *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.
- Mauron, C. (1968) *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé suivie de Mallarmé et le Tao et Le Livre*, Neufchâtel : La Baconnière.
- Motte, A. de la (2004) *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster : LIT Verlag.

Moréas, J. (1986) « Un Manifeste du symbolisme », publié dans le supplément littéraire du *Figaro* du 18 septembre, 1886, <<https://www.etudes-litteraires.com/manifeste-symbolisme.php>>.

Jullien, F. (2005) *Le Nu impossible*, Paris : Éditions du Seuil.

Texte, J. (1983) *Les Études sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris : Armand Colin et Cie.

Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*, Paris : Éditions du Seuil.

STEPHANE MALLARME'S CHINESE FLAVOR – A STUDY OF THE POEM “LAS DE L'AMER REPOS”

Abstract: *All Chinese aesthetics is conceived from Taoist reflections, which are completely heterogeneous for a civilisation that is nourished by the thought of Plato, Aristotle, Descartes and Kant. However, this comparative study allows us to establish a link between Chinese aesthetics and Mallarmé's poetry by overcoming the distance in time and space, given that they belong to different languages and cultures. Mallarmé resonates spiritually with China in a particular way by reminding us of the existence of the potential understanding beyond cultural constraints. Chinese poetry which seems heterogeneous could advance alongside that of the Western world, so that traditional Chinese poetry and Mallarmé's poetry without any explicit trace of Chinese initiation could be better understood and tasted by each other.*

Keywords: *Mallarmé, Chinese flavor, “Las de l'amer repos”, comparative literature*