Mallarmé, Raffaëlli : Types de la rue et Chansons bas. Le réel et le symbole

Jean-Nicolas Illouz

▶ **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé, Raffaëlli : Types de la rue et Chansons bas. Le réel et le symbole. Romantisme : la revue du dix-neuvième siècle, 2021, Le XIXe siècle à venir, 191, pp.90-111. 10.3917/rom.191.0090 . hal-03690983

HAL Id: hal-03690983
https://univ-paris8.hal.science/hal-03690983

Submitted on 20 Jun 2022

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

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

Mallarmé, Raffaëlli :
Types de la rue et *Chansons bas*
Le réel et le symbole

à Henri Scepi

Des *Types de Paris* aux *Chansons bas*

Lorsque l'éditeur Eugène Plon lance le projet des *Types de Paris*, il entend réunir un peintre déjà reconnu, Jean-François Raffaëlli, et, autour de ce peintre, quelques-uns des écrivains les plus représentatifs du champ littéraire d'alors, comme Edmond de Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant, Bourget, Huysmans et Mirbeau, ou encore Mallarmé.

L'ouvrage paraît en 1889 chez Plon-Nourrit, en dix livraisons successives commanditées par le *Figaro*.

Il s'inscrit dans la tradition de ce que Walter Benjamin a nommé la « littérature panoramique[1] », en ceci qu'il exploite la vogue des tableaux parisiens, des physiologies et des typologies sociales. Mais, au sein de cette tradition, qui est aussi la tradition des *Petits Paris* illustrés[2], il amorce une mutation : ce qui était à l'origine un genre populaire, né dans le monde de la petite presse, à bas prix, intéresse maintenant des éditions plus luxueuses et mieux installées qui recyclent un matériau venu du monde du journal en le transformant peu ou prou en objet bibliophilique. *Les Types de Paris* se situe à la lisière de ces deux registres (« haut » et « bas ») de la littérature panoramique et des *Paris* illustrés : il est d'allure modeste et sa diffusion se fait par livraison, à 2 fr. 50 l'unité, sur le modèle du feuilleton de presse ; mais il n'en est pas moins porté par un projet artistique clairement affiché, qui unifie l'ensemble et donne à l'ouvrage la valeur d'un livre rare pour bibliophiles. Au reste, le statut même de l'illustration y est ambigu : Raffaëlli remet à l'honneur l'estampe colorée qui, en alternant avec la gravure en noir et blanc, rapproche par endroits l'ouvrage de l'illustration populaire et de l'imagerie enfantine (d'autant que la calligraphie des titres, en rouge, imite l'écriture appliquée des écoliers ou des maîtres d'école)[3]. *Les Types de Paris* n'est donc pas, à proprement parler, un « livre d'artiste », – comme l'a été au même moment, dans l'esprit de Mallarmé, le projet du *Tiroir de laque*, jamais réalisé mais pour lequel Mallarmé avait espéré réunir, autour de quelques-uns de ses poèmes en prose, plusieurs de ses amis peintres (John Lewis Brown, Degas, Berthe Morisot, Renoir, et Monet) ; mais il n'est pas pour autant un simple journal illustré, recyclé en album collectif : il se situe plutôt dans une zone intermédiaire, entre le journal et le livre, entre la vignette naïve et la gravure d'art, – à la recherche, donc, de quelque « genre moyen », qui, en majorant l'imprimé quotidien et réciproquement en minorant le livre d'artiste, perturberait les hiérarchies du « majeur » et du « mineur » et participerait, même inconsciemment, à la promotion d'une sorte de « médiocrité » (au sens latin du *genus mediocre*) qui témoignerait du statut nouveau de l'art et de la littérature à l'ère « démocratique ».

La contribution de Mallarmé, qui figure à la suite de celle de Paul Bourget, prend place dans la 7e livraison des *Types de Paris*. Elle est intitulée *Types de la rue*, et compte sept poèmes (deux sonnets

---

[1] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 55.
[2] Laurent Portes et Jean-Didier Wagneur, avec la collaboration de Françoise Cestor, *Les Petits Paris*, Paris, Bnf éditions, 2020, p. 15.
[3] Raffaëlli souligne son rôle de précurseur dans la redécouverte de la gravure colorée (voir l'exposition des *Nouvelles Gravures en couleurs de Jean-François Raffaëlli*, Paris, galerie Devambez, 1907. Préface de Raffaëlli). Sur les débats suscités par la gravure colorée, voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, Genève, Droz, 2005, p. 518-522.

shakespeariens et cinq quatrains) : *La Petite Marchande de lavandes*, *Le Marchand d'ail et d'oignons*, *Le Carreleur de souliers*, *Le Cantonnier*, *Le Crieur d'imprimés*, *La Femme du Carrier*, *La Marchande d'habits*[4].

Dans la collaboration de Mallarmé avec Raffaëlli, c'est le peintre qui a l'initiative[5]. Mallarmé le soulignera dans la note bibliographique rédigée à l'attention des « scoliastes futurs » qui suit l'édition Deman de ses *Poésies* où deux de ses poèmes (les deux sonnets) d'abord publiés dans les *Types de la rue* prennent place sous le titre générique de *Chansons bas*, et sont donnés comme de simples « commentaires » des illustrations de Raffaëlli :

> CHANSONS BAS I et II, commentent, avec divers quatrains, dans le recueil les *Types de Paris*, les illustrations du Maître-peintre Raffaëlli, qui les inspira et les accepta[6].

Les lettres de Jean-François Raffaëlli adressées à Mallarmé en 1888 permettent de suivre l'élaboration du fascicule, et montrent comment Mallarmé, tout en se prêtant au jeu proposé par le peintre, y résiste ou s'y dérobe en partie.

Pour accompagner les *Petites Gens de la rue* (tel est en effet le premier titre envisagé par Raffaëlli), Raffaëlli demande à Mallarmé de retrouver « la délicieuse petite tournure », qu'il avait « employée dans tant d'invitations, adresses, etc. », – « cela ferait un petit bijou », ajoute Raffaëlli[7]. En évoquant les « invitations » et « adresses » de Mallarmé, Jean-François Raffaëlli fait référence au genre mondain des « quatrains postaux », qui donnera naissance, un peu plus tard, en 1892, au projet d'un autre livre illustré – en vérité déjà une sorte de « livre-objet » – que Mallarmé avait envisagé de composer avec Whistler sous le titre de *Récréations postales* : cet autre « joyau typographique[8] », d'abord destiné à un éditeur londonien, ne vit pas le jour (si ce n'est en revue, et sans la collaboration de Whistler, sous le titre *Les Loisirs de la poste*) ; mais, à la date de 1888, Jean-François Raffaëlli pouvait connaître ceux des quatrains-postaux de Mallarmé qui circulaient déjà dans l'entourage des Goncourt à Asnières où s'était également installé le peintre. Quoi qu'il en soit, le rapprochement entre la veine réaliste du peintre des *Petites Gens de la rue* et la facture « précieuse » du poète accuse, à nouveau, un conflit de codes qui trouble la hiérarchie des genres et des styles : d'un côté le registre « bas » du croquis naturaliste ; de l'autre le registre plus « élevé », quoique lui-même joué en « mineur », d'un « amusement » mondain où Mallarmé renouvelle, jusqu'au maniérisme mais non sans ironie, le geste de l'adresse lyrique prosaïquement rabattue sur l'adresse postale[9].

Mallarmé et Raffaëlli s'accordent en outre sur un autre point : il ne s'agira pas pour le poète *d'illustrer l'illustration* du peintre. En accord avec l'une des revendications les plus constantes des artisans du livre illustré, texte et image, réunis dans l'unité neuve de la page, doivent faire valoir leur « autonomie » réciproque et demeurer, l'un vis-à-vis de l'autre, à la fois unis et séparés : « je ne vous demande pas de faire des vers *sur* mes dessins, mais à côté », écrit Raffaëlli à Mallarmé dans la lettre de mars 1888. Il est vrai que Raffaëlli ajoute : « ce sont vos vers que mes dessins *encadreront* », – selon une formule qui témoigne de la déférence du peintre à l'égard du poète, mais qui signale aussi (notons-le en passant) une « stratégie de champ » alors que le champ littéraire s'est déjà recomposé autour du nom de Mallarmé, promu en chef de l'école symboliste, et alors que les « illustrateurs » cherchent à tirer profit du « capital symbolique » plus élevé dont bénéficient *a priori* les écrivains.

---

[4] Voir OC I, p. 33-34 (pour les deux sonnets recueillis dans les *Poésies*), et OC I, p. 57-59 (pour les quatrains). Il existe en réalité un huitième poème, le quatrain « Le Vitrier », également envoyé par Mallarmé à Raffaëlli, mais finalement non retenu dans la série des *Types de la rue*. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

[5] Au contraire, Manet se tenait en retrait quand il s'agissait d'illustrer *Le Corbeau* de Poe dans la traduction de Mallarmé. Voir Ségolène Le Men, « Manet et Doré : l'illustration du *Corbeau* de Poe », *Nouvelles de l'estampe*, 1984, n°78, p. 4-21.

[6] *Poésies*, « Bibliographie », OC I, p. 47.

[7] Mallarmé, *Correspondance*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, t. III, p. 250 (n. 2).

[8] Mallarmé, *Récréations postales*, OC I, p. 245.

[9] Sur les quatrains-postaux de Mallarmé, voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé : "à une tombe ou à un bonbon" : éthique et poétique du don (à propos des *Loisirs de la poste* et autres *Récréations postales*) », in Jean-Nicolas Illouz (dir.), *L'Offrande lyrique*, Paris, Hermann, 2009, p. 221-239.

Quoi qu'il en soit de ces jeux ou doubles jeux de la vie littéraire et artistique, Mallarmé se saisit de la liberté que lui laisse le peintre. Mais il la pousse jusqu'à afficher une forme d'indifférence par rapport aux éléments proprement « pittoresques » de l'image. Raffaëlli souligne ces éléments « pittoresques » dans une lettre qu'il adresse à Mallarmé en août 1888 en envoyant au poète des esquisses de son travail assorties de commentaires descriptifs[10]. Barbara Bohac a montré comment les détails fournis par le peintre intéressent finalement assez peu le poète[11]. En réalité, Mallarmé s'inspire seulement du « type » proposé par Raffaëlli, mais il le transpose dans une petite fable *allégorique* qui s'empare du réel donné à *voir* dans l'image, pour le déporter vers « autre chose » donné à *lire* dans le poème.

Or, cette « transposition » de l'image au poème s'accomplit chez Mallarmé par l'entremise d'un troisième art : la musique. Car c'est bien finalement une référence musicale que Mallarmé choisit de mettre en avant, quand, pour l'édition Deman de ses *Poésies*, il reprend, (sans bien sûr les dessins de Raffaëlli), deux des poèmes parus d'abord dans *Les Types de Paris* en leur donnant le titre générique de *Chansons bas*.

Le genre de la « Chanson bas » renvoie sans doute à « l'humilité » des sujets « réalistes » liés au petit peuple parisien et aux petits métiers de la rue. Mais cette « bassesse » thématique renvoie aussi à l'« humilité » du genre des *Chansons illustrées*, telles qu'elles sont recueillies dans des almanachs ou recueils que diffusent les colporteurs et les vendeurs de chansons du Paris fin-de-siècle. Ce genre – étudié par Luce Abélès ou Évanghélia Stead[12] – s'indique obliquement dans un des quatrains que Mallarmé compose pour Raffaëlli, intitulé « Le Crieur d'imprimés » :

> Toujours, n'importe le titre,
> Sans même s'enrhumer au
> Dégel, ce gai siffle-litre
> Crie un premier numéro[13].

Mais, appliqué aux deux sonnets miniatures (« Le Savetier » et « La Marchande d'herbes aromatiques ») que Mallarmé prélève aux *Types de la rue* pour les insérer dans le recueil de ses *Poésies*, le titre de *Chansons bas* revêt une valeur supplémentaire : il renvoie, non plus directement aux *chansons et cris de Paris*, mais à la chanson « poétique », – reprise à la manière (« en sourdine ») de Verlaine. De Verlaine à Mallarmé (en passant aussi par *Les Complaintes* de Laforgue par exemple), le genre de la « chanson bas » s'entend comme la chanson que l'on murmure « tout bas », – si bas même, que la parole de ces romances d'un autre type s'y défait dans le « silence musicien » que le poème, selon Mallarmé, fait advenir dans la langue. La « chanson bas » désigne alors, avec un sourire, ce que Mallarmé nomme ailleurs « l'air ou chant sous le texte[14] », par quoi la poursuite de la musique s'accomplit dans la réalisation d'une musique proprement verbale, sans effectuation sonore, mais susceptible de perturber l'ordre logique du langage pour le recomposer autrement, au-delà de sa « vaine couche suffisante d'intelligibilité[15] ».

Des *Types de la rue* aux *Chansons bas*, par une série d'ironiques tours de passe-passe dont Mallarmé est coutumier, s'est donc opéré un nouage nouveau des arts où le poème, joué sur un

---

[10] Lettre de Raffaëlli à Mallarmé, 22 août 1888, cité dans Mallarmé, *Correspondance*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1973, t. IV, p. 532 (note 3).

[11] Barbara Bohac, « *Jouir partout ainsi qu'il sied ». Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 177-179.

[12] Luce Abélès, « Les recueils illustrés de chansonniers », *in* Philippe Kaenel (dir.), *Les Périodiques illustrés (1890-1940). Écrivains, artistes, photographes*, Gollion, Infolio, coll. « Archigraphy poche », 2011, p. 51-87 ; Évanghélia Stead, « La chanson fin-de-siècle en revue : versiculets, chansons bas, images », publié dans Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer, Alain Vaillant (dir.) *La Poésie délivrée*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2017, p. 477-498.

[13] OC I, p. 58.

[14] *Divagations*, « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 254.

[15] *Ibid.*, OC II, p. 230.

mode mineur, convoque tour à tour la peinture et la musique, mais en écartant de lui aussi bien la musique que la peinture, à proportion inverse de ce qu'il réclame leurs concours.

Cet étrange « hymen des arts[16] » est une position d'équilibre, par définition instable. Les arts sont appelés à se substituer les uns aux autres, selon un jeu de « chaises musicales » où chaque art poursuit l'autre mais de telle façon que l'un reste toujours à l'écart et relance ainsi la ronde : la chaise est occupée d'abord par la peinture, quand Raffaëlli prend l'initiative des *Types de Paris* ; la poésie l'en chasse et prend le relais, quand le poème reprend à l'estampe son « bien » ; mais cette relève en appelle aussitôt à la musique, que le poème d'abord subsume, – mais qui prendra sa revanche plus tard, quand, en 1917, Darius Milhaud, explorant une autre veine que celle suivie déjà par Debussy et Ravel, mettra en musique les *Chansons bas* et autres « versiculets » de Mallarmé[17]. Entre temps, les types de la rue et les petits métiers de Paris auront été fixés par l'objectif d'Eugène Atget, comme autant de « choses vues » en train de disparaître[18], – et alors que la photographie, relayant les dioramas et les panoramas d'où tout était parti, sera à son tour entrée dans cette *moderne ronde des arts mineurs*.

« L'éventement de la gravité »

Dans le dialogue de Mallarmé et de Raffaëlli, l'enjeu commun est celui du *réel*, appréhendé cependant selon deux manières opposées et concurrentes : d'un côté la représentation *réaliste* du peintre qui se saisit pour ainsi dire de l'extérieur de son objet ; de l'autre le pouvoir de *réalisation* intrinsèque que le poète confère à la langue, une fois celle-ci mise en poème.

Au moment où il se lance dans le projet des *Types de Paris*, Raffaëlli est déjà un peintre reconnu, salué notamment par Huysmans, dont il a illustré les *Croquis Parisiens*[19], et par Octave Mirbeau qui lui a consacré plusieurs articles élogieux (avant de se brouiller avec lui)[20]. Dans la lignée baudelairienne du *Peintre de la vie moderne*, Raffaëlli apparaît comme un artiste soucieux non seulement de croquer *sur le modèle* la vie ordinaire, au-delà de toute prescription d'école ou de pratique d'atelier, mais encore d'extraire la « quintessence » du quotidien, tout en donnant droit de cité en art aux petites gens et tout en faisant de la banlieue de Paris un nouveau *topos* pittoresque. Octave Mirbeau souligne cet aspect de l'art de Raffaëlli :

> Grâce à M. Raffaëlli, la banlieue de Paris – ce monde intermédiaire et bizarre, à la fois grouillant et abandonné, qui n'est plus la ville et qui n'est pas encore la campagne, où rien ne finit, et où rien ne commence, où les hommes, épaves de misères sociales : petites vies bourgeoises, métiers mystérieux, rôdes nocturnes, écrasements prolétariens ; où les ciels, charriant avec la suie des cheminées d'usines, l'âcre odeur des poussières urbaines ; où les paysages, faits de végétations étiolées, de profils gris, de silhouettes désolées, d'horizons fumeux, de détritus et de gravats relevés, çà et là, de la cassure vive d'une tuile ou du luisant d'un morceau de verre, ont un caractère si particulier de souffrance et de révolte, une si poignante couleur de mélancolie – a conquis sa place dans l'idéal[21].

---

[16] Voir le dossier de la revue *Romantisme*, « L'Hymen des arts. Pluralité esthétique et modernité », *Romantisme*, n° 184, 2019/2, préface de Jean-Nicolas Illouz, p. 5-9.

[17] Darius Milhaud, *Chansons bas*, op. 44. Voir la thèse de Pierre Cortot, *Darius Milhaud et les poètes. Musique, musicologie et arts de la scène*, EHESS, 2003.

[18] Voir le catalogue de l'exposition au Musée Carnavalet, 6 novembre 1884-13 janvier 1985, *Atget, Géniaux, Vert : Petits Métiers et types parisiens vers 1900*, Commissaire de l'exposition Françoise Reynaud, Catalogue rédigé par Sophie Grossiord et Françoise Reynaud, 1984.

[19] Jean-François Raffaëlli a illustré les *Croquis parisiens* de Husymans en 1880 ; il illustrera également, d'Edmond de Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1890) ; de Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné* (1891) ; et de Huysmans à nouveau, *Les Sœurs Vatard* (1909).

[20] Voir la préface de Pierre Michel dans : Jean-François Raffaëlli, Octave Mirbeau, *Correspondance, suivi » des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*, Textes établis, présentés et annotés par Pierre Michel, Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, 1993.

[21] Mirbeau, *L'Écho de Paris*, 28 mai 1889, cité dans Jean-François Raffaëlli, Octave Mirbeau, *Correspondance, suivi » des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*, op. cit., p. 107. Voir aussi les pages que Huysmans consacre à Raffaëlli dans *Certains* et

D'abord accueilli dans les cercles et les expositions impressionnistes[22], Raffaëlli se démarque cependant d'emblée de l'impressionnisme par sa recherche, au-delà de la saisie rapide de l'instant, d'un beau « typique », soit ce qu'il appelle lui-même, dans le catalogue de l'exposition qu'il organise en 1884, le beau « caractériste ». Octave Mirbeau précise l'idée :

> [Les figures de Raffaëlli] nous content […] non pas seulement l'histoire de leur intimité morale, mais l'histoire des milieux sociaux où elles évoluèrent, les habitudes qu'elles y prirent, les souffrances, les joies, les résignations ou les révoltes, qu'elles en gardent[23].

Celui que l'on a qualifié de « Meissonier de la misère[24] », ou encore de « Millet parisien[25] », apparaît davantage comme l'équivalent en peinture du naturalisme littéraire : à partir d'observations, chargées d'émotions en quelque sorte « objectives », Raffaëlli, écrit Gustave Geffroy, entreprend de « dégager des caractères », de « créer des types », en énonçant « des lois sociales et des vérités générales[26] » ; il tend, écrit Mirbeau, non pas à de « fades allégories » ou d'« illusoires symboles », mais à une « synthèse » qui exprimerait à la fois une vérité humaine et une réalité sociale, « la vie qui passe devant nous » et les conditions historiques qui la déterminent[27]. Bref, l'œuvre de Raffaëlli, et sa réception dans le champ des années 1880, disent les tensions inhérentes à la définition d'un « réalisme » refondé, qui, parallèlement au naturalisme en littérature, chercherait sa voie entre un impressionnisme trop de surface ou trop de sensibilité, et un symbolisme trop de profondeur ou trop d'idéal[28]. Dans tous les cas, est maintenue l'illusion d'un rapport réglé entre l'image et le réel, constitutif de l'ordre de la représentation.

C'est la possibilité d'un tel lien « mimétique » au réel que Mallarmé tout à la fois complique et déconstruit.

Face au peintre, le poète se saisit de l'appui que lui donne l'image pour mettre en avant, moins les choses elles-mêmes, que le langage comme tel avec ses opérations propres.

Ce face à face de deux arts, et de deux systèmes sémiotiques hétérogènes, est souligné par le fait que le poète, au lieu de décrire l'image sur le mode traditionnel de l'*ekphrasis*, en apostrophe plutôt les figures, à la deuxième personne, ou les montre à distance dans le geste verbal du déictique : « Ta paille azur de lavandes », lance le poète à « La Petite Marchande de Lavandes » ; « Ce bas raccommodeur » désigne « Le Carreleur de souliers » ; « Ces cailloux, tu les nivelles » interpelle « Le Cantonnier » ; « Ce gai siffle-litre » pointe « Le Crieur d'imprimés » ; « Le vif œil dont tu regardes » nomme à la deuxième personne « La Marchande d'habits ». Là où l'*ekphrasis* aurait impliqué une résolution (même « feinte ») de l'image dans sa « transposition » littéraire, Mallarmé instaure plutôt entre le texte et l'image un dialogue à distance, qui signale entre peinture et poésie l'absence de commune mesure.

Plus encore, face à la simplicité (« naïve » ou « réaliste ») de l'image selon la manière de Raffaëlli, Mallarmé fait valoir la complication voulue des formes du langage dans le poème. Cette complication formelle est chez lui, on le sait, un héritage intériorisé du Parnasse : les « chansons bas » et « versiculets » érigent la forme en absolu miniature, où le poète met en avant son art pour lui-même, « sculptant » le langage à la manière de Théophile Gautier, ou multipliant les acrobaties

---

dans *L'Art moderne* (Huysmans, *Écrits sur l'art*, présentation par Jérôme Picon, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 114-118 et p. 260-262).

[22] Voir le catalogue de l'exposition *Jean-François Raffaëlli* au Musée Marmottan, Lausanne, La bibliothèque des arts, 1999.

[23] Octave Mirbeau, *L'Écho de Paris*, 28 mai 1889, cité dans Jean-François Raffaëlli, Octave Mirbeau, *Correspondance, suivie des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*, op. cit., p. 108.

[24] Gustave Geffroy, « Jean-François Raffaëlli », *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, p. 167 (citation de Jules Claretie).

[25] Huysmans, *L'Art moderne*, édition citée, p. 213.

[26] Gustave Geffroy, article cité, p. 177.

[27] Octave Mirbeau, *Le Journal*, 13 mai 1894, cité dans Jean-François Raffaëlli, Octave Mirbeau, *Correspondance, suivie des articles de Mirbeau sur Raffaëlli*, op. cit., p. 112-115.

[28] Voir, sur ce point, Marnin Young, *Realism in the Age of Impressionism. Painting and the Politics of Time*, Yale UP, 2015.

verbales à la manière de Théodore de Banville, dont le modèle est ici très présent[29]. Un quatrain des *Types de la rue* fait du poète un « cantonnier » d'une autre sorte, cassant le langage commun, et le retaillant en un bloc typographique, valant, sinon comme un « instrument spirituel », du moins comme « un cube de cervelles » :

> Ces cailloux, tu les nivelles
> Et c'est, comme troubadour,
> Un cube aussi de cervelles
> Qu'il me faut ouvrir par jour[30].

Mais, on le voit, les mots, d'abord séparés des choses et comme « abstraits » du réel, empruntent cependant aux choses un aspect de leur matérialité, ou plutôt la retrouvent en la déplaçant dans la matière verbale même. Le poème vaut par sa puissance particulière de *réalisation*, qui, sans mimétisme direct, transmue le réel en objet de langage. Dans le dialogue avec Raffaëlli, Mallarmé apparaît moins comme un poète de l'Idée, que comme le tenant d'une « poésie objective », – non à la façon de Rimbaud, pour qui la « poésie objective » doit faire exister poétiquement des choses imaginaires, – mais en ce sens que Mallarmé cherche à donner au langage, considéré dans son abstraction la plus grande, la consistance et la présence des choses du monde : le poème « fait, étant[31] ». La poésie « impersonnelle » donne ainsi au peintre réaliste une leçon de *réel*, dont Francis Ponge se souviendra en situant « l'objeu » du texte dans le sillage direct de Mallarmé[32].

Pour autant, le poème ne vient pas parmi les choses du monde et les objets du quotidien sans changer en retour le *réel* lui-même, en y faisant apparaître, selon le pli de sa réflexion dans les formes du langage, le *rien* « qui est la vérité[33] ». Mieux que l'image prise au piège de l'illusion référentielle, l'écriture, à l'encre noire sur fond blanc, ajoute aux choses « la goutte de néant qui manque à la mer[34] ». Son pouvoir de « réalisation » est contrebalancé par un mouvement inverse, qui la voue à ce que Mallarmé nomme, à propos de Banville, « l'éventement de la gravité[35] ». Le poème vient au monde, mais de telle façon qu'il y est délesté de la pesanteur qui l'assignerait à n'être qu'une chose parmi les choses. Si, d'un côté, le réel est tautologique en soi, puisque « certes, n'est que ce qui est[36] », et puisque « rien /[…] n'aura eu lieu / […] que le lieu[37] », le poème quant à lui est de part en part « allégorique », c'est-à-dire qu'il est à la fois lui-même et autre que lui-même, *réel* en effet et cependant *idéel*, matériel et immatériel contradictoirement, ici et ailleurs, tout d'immanence mais mimant dans son immanence même le geste d'une transcendance, – « aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà », lit-on dans *Un coup de dés*[38].

Or c'est bien un tel parcours « allégorique » que mettent en scène les petits poèmes des *Types de la rue* et des *Chansons bas*[39]. L'allégorie y est cependant rejouée sur le mode mineur, en ceci qu'elle

---

[29] Peter Hambly (« Lecture de quelques *Chansons bas* de Mallarmé », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 20, n°2/4, 1992, p. 297-411) a montré que les *Chansons bas* de Mallarmé imitent, dans le choix des rimes et la virtuosité métrique, certains quatrains que Banville avait publiés dans *Nous tous* (1884). Dans la préface de *Nous tous*, Banville note qu'il a cherché à marier « la Poésie avec le Journal », réconciliant lyrisme et réalisme, – ce qui est aussi l'un des enjeux des *Types de la rue* de Mallarmé.

[30] OC I, p. 58.

[31] *Divagations*, *Quant au livre*, « L'Action restreinte », OC II, p. 217.

[32] Voir Annick Ettlin, « Mallarmé et Ponge, ou la formule », *Versants*, n°64, 2017, p. 45-57.

[33] Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, OC I, p. 696.

[34] *Igitur*, OC I, p. 478 ; *cf. Divagations*, *Quant au livre*, OC II, p. 215.

[35] *Divagations*, *Quelques médaillons et portraits en pied*, « Théodore de Banville », OC II, p. 143.

[36] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.

[37] *Un coup de dés […]*, OC I, p. 384-385.

[38] *Un coup de dés […]*, OC I, p. 386.

[39] Sur le jeu allégorique, continué au sein même du jeu réaliste, voir Pascal Durand, « "*Ben, n'en v'la d'eune allégorie*". Allégorie et langue peuple : de Rictus à Mallarmé », *Cahiers Stéphane Mallarmé*, n°3, 2006, p. 93-106.

conduit, non plus « du fait à l'idéal », comme chez Banville chez qui tout est « apothéosé[40] », mais en ceci que le mouvement qui la porte apparaît négativement comme une impossible « élévation », dès lors que le réel « bas » résiste à tout effort d'idéalisation. L'exemple le plus parlant se trouve dans le petit sonnet scabreux dévolu à « La Marchande d'herbes aromatiques » : en bonne « fleur de rhétorique », la lavande aurait dû symboliser des rêves d'« azur » ; mais dans son traitement réaliste, elle parfume plutôt ces « absolus lieux » que sont les lieux d'aisance, et, au lieu d'immortels parfums, elle transporte de prosaïques « poux », de la chevelure de l'épouse à la chevelure de l'époux :

> Ta paille azur de lavandes,
> Ne crois pas avec ce cil
> Osé que tu me la vendes
> Comme à l'hypocrite s'il
>
> En tapisse la muraille
> De lieux les absolus lieux
> Pour le ventre qui se raille
> Renaître aux sentiments bleus.
>
> Mieux entre une envahissante
> Chevelure ici mets-la
> Que le brin salubre y sente,
> Zéphirine, Paméla
>
> Ou conduise vers l'époux
> Les prémices de tes poux[41].

Le genre de la « chansons bas » participe de la satire, en ce que le poète, mettant en scène le « bas corporel », « se raille » du désaccord du réel et de l'idéal.

Le petit sonnet dévolu au « Savetier » allégorise ce désaccord en le rejouant, en abyme, dans le face à face qu'il instaure entre le savetier au travail et le poète qui l'interpelle, – celui-ci rêvant d'aller pieds nus parmi les lys, quand celui-là l'« assigne » à ses souliers cloutés, sentant la poix :

> Hors de la poix rien à faire,
> Le lys naît blanc, comme odeur
> Simplement je le préfère
> À ce bon raccommodeur.
>
> Il va de cuir à ma paire
> Adjoindre plus que je n'eus
> Jamais, cela désespère
> Un besoin de talons nus.
>
> Son marteau qui ne dévie
> Fixe de clous gouailleurs
> Sur la semelle l'envie
> Toujours conduisant ailleurs.
>
> Il recréerait des souliers,
> O pieds, si vous le vouliez[42] !

De même, quand le poète interpelle « La Marchande d'habits », c'est pour rêver de se séparer de ses hardes, et renaître, nu, tel un dieu, sous son regard :

---

[40] Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, « Théodore de Banville », dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 165.
[41] *Poésies*, OC I, p. 33.
[42] *Poésies*, OC I, p. 33-34.

Le vil œil dont tu regardes
Jusques à leur contenu
Me sépare de mes hardes,
Et comme un dieu je vais nu[43].

L'effet est bien sûr comique ; mais le rire, en même temps qu'il confère à l'impersonnalité de la poésie mallarméenne une soudaine incarnation tangible[44], a cette fonction de rapporter la « fiction » à une conscience ironique d'elle-même, participant ainsi de son « démontage impie » qui fait apparaître « la pièce principale » du « mécanisme littéraire », – soit, une fois éventée toute « gravité », le « rien[45] ».

Dans tous les cas, le dialogue entre le peintre et le poète qu'instaurent les *Types de la rue* redouble la tension entre la représentation et le réel en la rejouant, au second degré, entre deux modes de représentations, l'un direct, l'autre indirect, et en créant de l'un à l'autre un espacement qui signale une déchirure « fondamentale[46] » dans l'ordre de la *mimesis*.

Conflit

Le conflit sémiotique entre l'image « réaliste » selon Raffaëlli et le poème « allégorique » selon Mallarmé renvoie à un autre conflit, que l'on dira « politique » parce qu'il questionne, selon deux modes différents, la place de l'artiste dans la Cité, à un moment où la République voit ses fondements ébranlés par la misère sociale et par la lutte des classes.

Raffaëlli, on l'a dit, « égalise » les sujets « hauts » et « bas », levant ainsi l'interdit qui excluait les « petites gens » du domaine de l'art. Huysmans le rapproche à ce titre de Le Nain[47] ; mais, dans « un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme[48] », c'est évidemment dans la lignée des Goncourt et du naturalisme qu'il trouve plus immédiatement sa place : la représentation des « basses classes » va de pair avec une remise en cause des conventions en art ; mais cette remise en cause conserve intact le fonctionnement de la *mimesis*. Cette contradiction d'abord esthétique se retrouve dans le moment proprement politique qui est celui de Raffaëlli : alors que la République se célèbre elle-même en ce premier centenaire de la Révolution de 1789, ses idéaux égalitaires se voient contredits par la réalité sociale, et l'affirmation de son « unité » et de son « indivisibilité » se voit contestée par la montée des luttes de classes. Pour Raffaëlli cependant, la République, même ébranlée, demeure l'horizon historique dans lequel se projette le progrès social. Il est significatif que, dans le tableau intitulé *Georges Clemenceau prononçant un discours au cirque Fernando* (1883), Raffaëlli se soit représenté lui-même dans le public, parmi ceux que l'on nomme alors, à la gauche de l'échiquier politique, les Radicaux ou les Intransigeants[49]. Dans son étude sur *Les Impressionnistes et Édouard Manet*, Mallarmé avait déjà souligné le développement parallèle d'une contestation esthétique et d'une contestation politique en notant que le terme d'*Intransigeant* qui, « en langage politique, signifie radical et démocratique », a servi aussi à désigner les Impressionnistes du *Salon*

[43] OC I, p. 58.
[44] Voir Annick Ettlin, « Mallarmé, poète comique ? Les *Chansons bas* et la question de la valeur littéraire », *Poétique*, n°179, 2016, p. 109-124.
[45] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67.
[46] *Divagations*, « Crise de vers », OC II, p. 204.
[47] Huysmans, *L'Art moderne*, édition cité, p. 212.
[48] Edmond et Jules de Goncourt, Préface de *Germinie Lacerteux*, 1864, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres narratives complètes*, Paris, Classiques Garnier, t. VI, *Germinie Lacerteux*, édition Éléonore Reverzy, 2014, p. 54.
[49] Raffaëlli, *Georges Clemenceau prononçant un discours au cirque Fernando*, 1883. Raffaëlli se trouve à gauche de la rampe. On reconnaît aussi plusieurs figures du parti républicain radical, comme Camille Pelletan, Stephen Pichon, Gustave Geffroy.

des Refusés[50]. Impressionnistes et Radicaux sont, à ses yeux, la double face d'une même crise, qu'ils approfondissent, sans cependant la porter jusqu'au point où celle-ci ferait apparaître la « fiction » sur laquelle repose aussi bien l'Esthétique que le Politique.

C'est cette « fiction » que Mallarmé quant à lui travaille à faire apparaître, dans une forme d'écriture qui cherche en outre à épouser plus *réellement* les convulsions de l'époque.

Deux textes en prose de Mallarmé mettent directement en scène le conflit de classes : il s'agit de « Conflit » et de « Confrontation », bien étudiés déjà par Bertrand Marchal et par Jacques Rancière[51].

Le point de départ de ces deux « divagations » est une « anecdote » bien réelle : au printemps de 1895, des terrassiers, travaillant à la nouvelle ligne de chemin de fer desservant Vulaines, envahissent, chaque fin de semaine, Valvins, où le poète s'est retranché des agitations de la Cité. L'événement suscite une « confrontation » de classes et un « conflit » entre le poète et les ouvriers obligés de cohabiter dans le même espace.

Ce que Baudelaire avait éprouvé sous la forme d'une « expérience du choc », mettant en cause la possibilité même de la poésie lyrique « à l'apogée du capitalisme[52] », s'impose à Mallarmé sous la forme d'une expérience de la « déchirure » : déchirure dans la trame du temps « oisif » du poète, retrouvant, chaque été, un domaine de « vacances » pour y « raccorder, comme si pas d'interruption, l'œillade d'à présent au spectacle immobilisé autrefois » ; déchirure dans le cycle de la Nature, quand les ouvriers « offensent » le paysage par le tracé d'une voie ferrée à coups de pioches et de pelles (« sexuels », écrit Mallarmé) ; déchirure dans la conscience de soi quand le poète s'apparaît, non « tel qu'en lui-même », mais dans le regard des ouvriers, – se risquant alors mentalement à quelque exhortation interrompue – « Camarades » –, par laquelle il ferait valoir que lui aussi « travaille » – « Peut-être moi, aussi, je travaille » –, et par laquelle il revendiquerait une solidarité de fait avec les prolétaires en ceci qu'il n'est pas davantage qu'eux un « propriétaire » ; déchirure aussi dans la langue, heurtée par les jurons des ouvriers (« Fumier ! ») de la même façon que le calme du paysage est perturbé par les bruits du chantier. Pour peu qu'un « colosse », pour couper court, se jetât sur le poète et l'envoyât rouler sur le « gazon », le « conflit », ainsi mentalement mimé, aurait illustré – d'une manière burlesque anticipant sur les scènes de bagarre dans le cinéma muet – la « lutte des classes », écrit Mallarmé.

Pour autant, chez Mallarmé, cette « déchirure », dans l'ordre social autant que dans l'ordre de la Nature, fait apparaître autre chose que l'exploitation économique de l'homme asservi par le Capital. Comme la déchirure du voile dans le Temple, – métaphore mallarméenne de la « crise de vers » et de son soutènement à la fois politique et métaphysique[53] –, elle signale l'effraction, dans la réalité « unidimensionnelle » de l'échange économique, d'une réalité sacrée, refoulée et interdite : « je fus pris de religion, outre que de mécontentement, émue à m'agenouiller ». La « déchirure » sépare deux « ordres » de la réalité humaine, à la fois complémentaires et disjoints, comme les deux tessères du Symbole.

C'est selon cette logique « symbolique », qui échappe à l'explication strictement « économique » propre au matérialisme historique, que Mallarmé interprète le face à face du Poète et du Prolétaire.

Si la condition ouvrière est celle d'une aliénation de l'homme, c'est en ce sens que l'organisation capitaliste du travail tend à annihiler toute visée de transcendance dans

---

[50] « Les Impressionnistes et Édouard Manet », OC II, p. 467. Voir Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *RHLF*, 2016, n°4, p. 855-866.

[51] *Divagations*, – *Anecdotes et poèmes*, « Conflit », OC II, p. 104-109 ; – *Grands faits divers*, « Confrontation », OC II, p. 260-264. Voir Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 411-419 ; Jacques Rancière, *Mallarmé. La Politique de la Sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 60-66, et « L'Intrus. Politique de Mallarmé », *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 93-112. Voir également Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, éditions de Minuit, 2014, p. 171-180.

[52] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* », Paris, Payot, 1982.

[53] *Divagations*, *Crise de vers*, OC II, p. 205.

l'existence humaine. Le travail, écrit Mallarmé, rend les ouvriers « sujets », mais en ce sens qu'il les « assujettit » à un Autre : cet Autre est symbolisé par l'Or, qui garantit le Pain (jadis biblique) du Travailleur, mais qui est ici monnayé selon une relation strictement horizontale, entre le Maître et l'Esclave, entre le Patron et le Prolétaire, où le gain dialectique est en réalité nul et où la prime symbolique se réduit à zéro. Seule l'ivresse, et le « momentané suicide » qu'elle procure à ceux qui ont échangé le salaire de la semaine contre le vin du repos dominical, sont interprétés par Mallarmé comme un « vestige de sacrifice », par lequel l'homme s'éveille obscurément au mystère de l'Être-au-monde que la réalité économique lui dénie, retrouvant ainsi, négativement, « la part du sacré dans l'existence ». De la religion à laquelle ils participent inconsciemment, les ouvriers sont donc « moins officiants que victimes », écrit Mallarmé. Leur travail perpétue le « miracle de vie », mais selon un Mystère qui ne peut s'accomplir que dans la mesure où précisément il leur échappe. Tel est le sens de la scène – très proche de Zola, quoique toute « symboliste » beaucoup plus que « naturaliste » – sur laquelle se termine le poème en prose : des ouvriers – « Louis-Pierre, Martin, Poitou et le Normand […] ainsi s'invoquent-ils selon les mères ou la province » –, endormis à la belle étoile, « l'ouïe à la génératrice », – « rendus au sol » dirait Rimbaud, et cependant participant du ciel, – selon la déchirure *non dialectisable* du Symbole, qui troue à la fois l'espace et le temps, dans l'immanence de l'ici et du maintenant.

De sa confrontation avec le Prolétaire, le Poète ne sort pas lui-même indemne. L'irruption des ouvriers interrompt son face à face solitaire avec la Nature dans l'horizon du paysage, et l'oblige à se situer dans le champ social. Mais, s'il s'apparaît comme Travailleur lui aussi, c'est sous la forme toute négative d'une « grève[54] » perpétuelle, qui soustrait le travail poétique à la logique de la production matérielle et de l'échange marchand. Cette « grève » n'est donc pas l'équivalent de la « tour d'ivoire » d'un poète idéaliste qui refuserait de voir la réalité sociale ou qui ne l'envisagerait que selon le prisme d'une « mauvaise conscience » de classe reléguant le poète, malgré qu'il en ait, dans le camp de la bourgeoisie[55]. Cette « grève », poursuivie jusqu'au « sacrifice » de soi dans le report indéfiniment reconduit de l'œuvre, est au contraire en elle-même un *acte*, révolutionnaire en ceci que le poète, en soustrayant son travail à l'emprise économique ordinaire, ré-ouvre dans la réalité sociale la place vacante du Symbolique, qui rémunérerait d'un tout autre « or » l'échange entre les humains.

La politique de Mallarmé tient dans une position toute acrobatique qui suspend dans le vide chacune des idéologies de l'époque : entre les éclats des feux d'artifice du 14 juillet célébrant la République[56], et les lueurs des bombes anarchistes qui ravagent l'Assemblée[57], elle n'est ni du côté de la réaction « aristocratique » cocassement tournée vers le passé[58], ni du côté de la révolution prolétarienne qui projette dans l'avenir le glorieux « naufrage » des Grands Soirs. Sous une « apparence, fausse, de présent[59] », comme le mime ou comme la danseuse, elle manifeste, entre l'être et le non être où Hamlet suspend son action, la place vacante du Symbolique, par quoi le poète, même en sa disparition, demeure, comme aux origines, le « législateur » des fêtes futures.

Dans le « tunnel[60] » ou l'« interrègne[61] » de l'époque, selon un temps de latence qui n'est pas sans rapport avec le temps des « maturations » révolutionnaires ou le temps des « prophéties » messianiques, le poète travaille, au jour le jour, à quelque « apocalypse » quotidienne.

---

[54] Réponse à Jules Huret « Sur l'évolution littéraire », OC II, p. 700.

[55] C'est l'une des thèses de Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1986.

[56] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 67, et p. 76.

[57] *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 72 : « Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie, aussi à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéressais, en raison de la lueur – sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; mais j'y récuse l'adjonction de balles à tir et de clous. »

[58] « La Cour » (OC II, p. 264) suit « Confrontation » dans la série des *Grands Faits divers* dans les *Divagations*.

[59] *Divagations*, *Crayonné au théâtre*, OC II, p. 179.

[60] *Divagations*, *Quant au livre*, OC II, p. 217.

[61] Lettre à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, OC I, p. 789.

Et son dialogue ici avec Raffaëlli, dans un petit ouvrage tout de circonstance et d'ironie, aura confronté deux formes de représentation, – « unanime » selon Raffaëlli, « convulsive » selon Mallarmé (bientôt « explosante fixe » selon les Surréalistes), – pour mieux accuser de l'une à l'autre, dans le pli de deux arts, la déchirure du symbole au sein même du réel.

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris 8
Équipe *Fabrique du littéraire*