

# LES POUVOIRS DU SYMBOLE : KANT, NOVALIS, MALLARMÉ

par

ANDRÉ STANGUENNEC

conférence donnée à Nantes,  
pour la *Société Nantaise de Philosophie*,  
le 12 01 2018

## INTRODUCTION

Mon but est de comparer les pouvoirs attribués aux symboles esthétiques par trois grands théoriciens et praticiens du symbolisme : le philosophe Kant, le poète romantique allemand Novalis, et le poète Mallarmé, maître à penser et chef de file du symbolisme littéraire français. Kant théorise la nécessité de faire usage de symboles sur deux plans complémentaires : d'une part, théologique et moral, pour pouvoir parler de Dieu d'une façon anthropomorphe critiquement autorisée, d'autre part, esthétique et réfléchissant, pour que nous puissions à la fois jouir des œuvres du génie artiste et réfléchir ce qu'ils nous donnent à penser. Novalis, s'appuyant sur Goethe et Schelling, veut au contraire attribuer au symbole poétique la puissance magique de nous faire connaître mystiquement et de guérir physiquement comme moralement les maux de l'homme ; Mallarmé enfin, nous semble tenir des deux positions précédentes, sans en avoir eu une connaissance directe, en élaborant ce qu'il nomme « le poème critique » qui, comme chez Kant, récuse toute prétention du symbole esthétique à nous faire saisir l'Absolu, et qui, néanmoins, en reprenant l'idée somme toute novalisienne de l'union fondamentale de l'homme et de la nature sur la base des nouvelles sciences physiques (l'entropie) et biologiques (l'évolution) pré-

tend inscrire l'autonomie humaine et ses drames tragiques, dans le Livre d'un nouveau Théâtre susceptible de refonder en le sacralisant le lien social républicain au sein de ce qu'il nomme « le peuple souverain ».

## I.- KANT (1724-1804) ET LE POUVOIR DU SYMBOLE À USAGE MORAL ET À USAGE ESTHÉTIQUE.

Partons de la *Critique de la raison pure* (1781, 1787) dans laquelle il montre que la raison pure métaphysique ne peut démontrer l'existence et les propriétés des Idées transcendantes ou absolues que prétend connaître la métaphysique, par exemple la liberté et l'immortalité de l'âme, l'infini du monde, l'existence de Dieu. Or selon Kant nous avons néanmoins un besoin légitime dans le domaine moral de nous représenter ces Idées, même si nous ne pouvons pas prouver l'existence de leur contenu, car l'homme est un être d'imagination en même temps que de raison spéculative et morale. Outre que, selon lui, nous devons pouvoir postuler, sinon connaître théoriquement, ces réalités, notamment celle de la liberté et de Dieu, pour donner un sens à notre action morale. Chez Kant, le plus haut de notre esprit relève de la hauteur sublime de la raison moralement pratique, dont les besoins sont ceux de postuler l'existence d'un Dieu créateur moral, infiniment bon en volonté et infiniment puissant en intelligence créatrice. Ces attributs découlent bien, Kant le reconnaît, d'une attribution à Dieu de l'intelligence et de la volonté par analogie symbolique avec les facultés de volonté et d'intelligence humaines dont on fait alors un usage anthropomorphe. Mais il s'agit ici, soutient le philosophe, d'un anthropomorphisme critique et non d'un anthropomorphisme dogmatique prétendant à la connaissance révélée ou rationnelle de Dieu comme volonté et intelligence. Au lieu d'un « anthropomorphisme dogmatique », il convient d'user d'un « anthropomorphisme symbolique »<sup>1</sup>, anthropomorphisme que la première *Critique* qualifiait de « plus sub-

<sup>1</sup> E. Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1957, § 57, p. 146.

til »<sup>2</sup>. Kant reproche l'anthropomorphisme démonstratif ou dogmatique à Leibniz par exemple. Concernant les attributions de la volonté et de l'entendement à Dieu, facultés de formes analogues à celle de l'homme, Kant écrit : « c'est là (à titre d'explication) le schématisme de l'analogie dont nous ne pouvons nous passer. Toutefois, le transformer en un schématisme de la détermination de l'objet (pour étendre notre connaissance), c'est là de l'anthropomorphisme qui, à l'égard de la morale (en religion) entraîne les conséquences les plus fâcheuses »<sup>3</sup>. Mais cette théologie morale, qui attribue à Dieu par symbolisme analogique, des propriétés semblables à celles de l'homme, lui semble nécessaire parce qu'il présuppose un dualisme entre liberté morale et déterminisme naturel et que c'est seulement en Dieu que ce dualisme est dépassé, puisqu'il est, dans l'unité, le créateur de la nature et de la liberté.

Pour Kant, il est nécessaire de postuler qu'un accord transcendant notre savoir rende possible la réceptivité de la nature à des lois morales qui sont, selon notre point de vue fini, d'un autre genre qu'elle. La réflexion symbolique de la raison (différente de l'entendement) sur les Idées métaphysiques de la raison, notamment l'Idée de Dieu, s'avère légitime et nécessaire pour penser la possibilité de la réalisation du souverain Bien dans le monde, réalisation qu'il nous est « permis d'espérer ».

Si le symbolisme est d'abord nécessaire d'un point de vue moral pour penser la relation de Dieu avec le monde, il est également nécessaire, de façon complémentaire sur le plan proprement esthétique pour penser certains produits de l'art qui symbolisent également, à travers des images concrètes cette fois, les significations métaphysiques et morales des mêmes Idées. Il y a là deux mouvements inverses de symbolisation qui convergent et se rencontrent. Alors que le symbolisme moral, celui que construit le philosophe, va des significations métaphysiques et morales aux symboles anthropomorphes qui les concrétisent (dépassant le déisme en théisme), le symbolisme esthétique que construit le génie artiste va des images aux Idées métaphysiques et morales. C'est cette unité esthétique de l'image symbolique et de

l'Idée métaphysique que Kant nomme « Idée esthétique ». L'art symbolisera cette sorte d'Idée esthétique qui donne trop à penser à l'entendement et à une raison dont, prise en elle-même, on ne peut exposer intuitivement les concepts de l'Absolu, de l'âme, du monde, de Dieu même. Les Idées esthétiques sont donc des représentations de l'imagination qui exposent de façon figurée et analogique, donc symbolique, les Idées rationnelles métaphysique (l'âme, le monde, Dieu). Ce qui caractérise les Idées esthétiques que produit le génie artiste, c'est qu'elles ne visent pas à schématiser objectivement (dans un jugement que Kant nomme déterminant) les Idées métaphysiques rationnelles, ce que cherche à faire le métaphysicien, tentative vouée à l'échec, compte-tenu des limites du savoir déterminant. Mais ce que parvient à faire l'art, c'est à fournir une image *indirecte*, proprement une analogie symbolique, cette fois figurée, de ces Idées transcendantes : « on peut nommer *Idées* de telles représentations de l'imagination; d'une part parce qu'elles tendent pour le moins vers quelque chose qui se trouve au-delà des limites de l'expérience et cherchent ainsi à s'approcher d'une présentation (*Darstellung*) des Idées de la raison (les Idées intellectuelles), ce qui leur donne l'apparence d'une réalité objective »<sup>4</sup>. Tandis que le contenu des Idées rationnelles ne peut être connu théoriquement, et doit seulement être postulé moralement, ce non-savoir peut être compensé par les Idées esthétiques qui sont des représentations de l'imagination auxquelles ne peut correspondre aucun concept de l'entendement savant ou déterminant, mais auxquelles correspondent précisément les Idées de la raison qui trouvent en elles un mode d'« exposition » (*Darstellung*) *indirecte* ou *analogique* qui, bien que figuré, possède sa rigueur propre. Le poète donne donc à nous représenter sensiblement et à *imaginer*, ce que le philosophe métaphysicien échoue à nous donner à *connaître* spéculativement et ce que le philosophe critique, lui, nous invite à postuler par notre réflexion morale et, complémentairement, à *penser* (mais non à connaître) à partir de l'Idée esthétique.

L'artiste, peintre ou poète, par exemple, produit la présentation ou l'exposition extérieure du symbole (Kant utilise ici le terme *Darstellung* qu'on traduit par « présentation ») et le spectateur ou le lecteur, intériorise à partir de ses sens, puis

<sup>2</sup> E. Kant, *Critique de la raison pure*, Appendice à la Dialectique transcendantale, trad. A. Renaut, Gallimard, 1980, p. 594.

<sup>3</sup> E. Kant, *La religion dans les limites de la simple raison*, Paris, Vrin, 1983, note 1, p. 103.

<sup>4</sup> E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968, p. 144.

de son imagination, le symbole dont il se fait alors à son tour une « représentation » (Kant utilise alors le terme de *Vorstellung*). Le symbole donne donc à imaginer, mais aussi à penser, à réfléchir philosophiquement, de façon critique et prudente, sans prétendre connaître : la liberté de l'esprit, le monde infiniment grand et petit, Dieu créateur et juge moral de sa création, etc. Ainsi, écrivait Kant, « le poète ose donner une forme sensible (*versinnlichen*) aux Idées de la raison que sont les êtres invisibles, le royaume des saints, l'enfer, l'éternité, la création, etc... »<sup>5</sup>. Il ose aussi parler « indirectement » de ce qu'aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible.

On voit donc que les deux mouvements de symbolisation, celui de la réflexion philosophique et morale, et celui du jugement esthétique, procèdent à un travail de symbolisation de sens inverse, mais complémentaire. La contemplation de certaines œuvres d'art renforce et élargit notre réflexion morale. Que sont ces œuvres ? Les exemples, peu nombreux, que donne Kant, peuvent faire penser à de grandes tragédies classiques, mais aussi à *l'Enfer* de Dante par exemple. Kant cite aussi un poème écrit en français par le roi Frédéric II (1712-1786) qu'il admirait, où le roi compare symboliquement la fin de vie des sujets vertueux à la fin du jour qu'un soleil resplendissant a éclairé continuellement et qui s'achève de façon heureuse. Il les fait parler tous les deux ainsi : « oui, finissons sans trouble et mourons sans regrets, en laissant l'univers comblé de nos bienfaits ». Kant cite encore à plusieurs reprises dans ses œuvres Albrecht von Haller (1708-1777), physiologue, naturaliste et poète suisse, affirmant que dans l'intérieur de la nature, on ne pénètre pas et que nous ne connaissons que son « écorce extérieure », comme il est dit dans ce poème : « dans l'intérieur de la nature ne pénètre aucun esprit créé, trop heureux s'il a saisi seulement son écorce extérieure »<sup>6</sup>. Kant cite aussi, dans le même registre symbolique de l'impénétrabilité du noyau de la nature, l'un des symboles les plus célèbres des mythes anciens, celui de la figure de la déesse égyptienne Isis, symbolisant le caractère mysté-

<sup>5</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 144.

<sup>6</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 49, p. 146, note 1. Il s'agit de A.v.Haller, auteur du poème « La fausseté des vertus humaines » dans le recueil *Essai de poèmes suisses*. Kant a déjà cité élogieusement son *Ode sur l'éternité* (1763) dans la première *Critique* à propos de l'impossibilité de la preuve cosmologique.

rieusement productif, mais inconnaissable en soi, qui est au au fondement des production naturelles<sup>7</sup>. Ainsi dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant cite les mots célèbres attribués à la déesse Isis<sup>8</sup>, donnés comme l'expression symbolique de cette impénétrabilité du fondement de la nature pour la raison humaine : « on n'a peut-être jamais rien dit de plus sublime ou exprimé une pensée plus sublime que dans cette inscription du temple d'Isis (la mère Nature) : « *Je suis tout ce qui est, qui était et sera, et aucun mortel n'a levé mon voile* ».

## II. - NOVALIS

Novalis (1772-1801, décédé à 28 ans) est une figure majeure du premier romantisme allemand, le romantisme de Iéna. Il fut poète et romancier, mais aussi mathématicien, géologue et ingénieur des mines. J'envisagerai successivement : 1. Le point de départ de Novalis et l'évolution de sa pensée. 2. L'élaboration de sa conception du symbole esthétique. 3. Sa conception de l'« idéalisme magique », conséquence philosophique de son symbolisme.

1.- Le point de départ de Novalis est kantien et fichtéen. Il accepte la limitation critique du savoir rationnel (avec Kant), mais ne se satisfait pas (cf. ses notes de cours sur Fichte) de la philosophie du Moi absolu de Fichte, trop égocentrée selon lui. Fichte veut faire du Moi un nouvel absolu, un Moi qui se pose et qui s'intuitionne en s'opposant au non-Moi, tout en cherchant à donner au non-Moi sa forme, ce qui est l'objet d'un travail et d'un progrès à l'infini. Le Moi absolu reste donc fini, limité par le non-Moi, même s'il tend à faire reculer sans cesse les limites du non-Moi et à se réfléchir en lui. Novalis constate ce qu'il estime être un échec de la philosophie du sujet de Fichte et recherche une unité Moi-Monde ou Esprit-Nature, expérimentable par l'imagination et les émotions. Novalis se tourne alors vers Schelling et sa *Philosophie de la nature ou physique spécula-*

<sup>7</sup> Platon, *Timée*, 22 a. La déesse Neith sera plus tard associée puis assimilée à Isis dans les cultes populaires (cf. Plutarque, *De Iside et Osiride*).

<sup>8</sup> Kant, *Cr. de la faculté de juger*, § 49, note, p. 146. La même année 1790, Schiller mentionna la phrase célèbre dans son essai sur « La mission de Moïse » (édité dans *Thalia*, 1791) puis dans « L'image voilée de Sais » (1795).

tive (1796-1800) et *L'âme du monde* (1798). Puis vers sa *Philosophie de l'art* (1798). Schelling pose explicitement l'identité de l'Esprit et de la Nature, en écrivant : « la Nature doit être l'Esprit visible, l'Esprit la Nature invisible. C'est dans l'identité absolue de l'Esprit en nous et de la Nature hors de nous que le problème de la possibilité d'une Nature pourra se résoudre »<sup>9</sup>. Chez Schelling Novalis trouve aussi la distinction entre « l'esprit pur » (*der rein Geist*) ou l'intellect et « l'âme » (*das Gemüt*) qui est une faculté permettant à l'esprit d'entrer en rapport de communication et de communion avec la nature. L'« âme » est à la fois corporelle et spirituelle, elle se constitue en une double appartenance, à l'esprit, et à la nature par la médiation du corps, puisqu'elle est incarnée. En vertu de cette double appartenance de l'âme au Moi spirituel et à la Nature, c'est dans l'expérience du rêve, mais aussi de la maladie que notre petite âme fait l'expérience d'une communication avec la grande « âme de la nature » : dans le rêve comme dans la grande maladie, l'âme se dissout et se dissipe en recevant du corps et de la nature des images et des messages qui sont un langage de la nature. Ces images symboliques sont ainsi des signes que nous adresse la nature et à travers elle – selon le très chrétien Novalis – que nous adresse Dieu. Après les grands mythes, les rituels magiques, puis les prophéties et les mystiques de la révélation chrétienne de communication avec « le sacré » (*das Heilige*), sous ses formes successives, l'artiste romantique, poète, musicien, peintre, doit reprendre un usage sacralisant du symbolisme renouvelé. C'est aussi ce que posait Schelling dans sa philosophie de l'art, en écrivant que, pour le philosophe, c'est l'artiste qui pénètre et expose de façon plus directe, car intuitive, l'identité de l'esprit et de la nature. Celle-ci exprime d'ailleurs un langage chiffré que l'artiste est seul capable d'interpréter et que l'on retrouvera dans « l'écriture chiffrée » (*Chifferschrift*) de la nature chez Novalis. Certes Kant avait, avant Novalis, évoqué le « langage chiffré dont la Nature se sert pour nous parler de manière figurée (*figurlich*) dans ses belles formes »,<sup>10</sup> mais il s'agissait selon lui d'un symbolisme anthropomorphe et allégorique, non d'une véritable communication de son sens par la Nature qui, telle Isis, gardait son mystère. Novalis, à la suite de Schelling, transgresse ces limites en éla-

borant un nouveau symbolisme esthétique à prétention de connaissance ou de « gnose sacrée ».

2. Venons-en à l'élaboration du symbole esthétique chez Novalis. Le langage symbolique repose sur une intuition mystique, de la nature d'un « sentiment du *Gemüt* », puisée dans l'interprétation précoce de Schelling. C'est ce symbolisme mystique qui donne au discours poétique romantique, mais aussi à certaines peintures romantiques comme celle de Caspar Friedrich par exemple, leur sens et leur valeur d'authenticité métaphysique et religieuse, même s'ils ne peuvent prétendre au caractère d'un savoir absolu métaphysique et rationnel démonstratif.

Dans cette optique, le poète va distinguer, à la suite de K-Phil. Moritz et de Goethe, deux sortes de symboles, que Schelling nommera plus tard, dans sa *Philosophie de la mythologie* (1820), l'allégorie et la tautégorie. Étymologiquement *allogorein* : dire quelque chose d'autre, et tautégorie, *to auto-gorein* : dire la même chose, ou la chose elle-même. L'allégorie est une image symbolique dont le sens vise de façon analogique un contenu extérieur, voire transcendant. C'était le sens du symbole esthétique chez Kant, puisque l'Idée esthétique demeure extérieure à l'Absolu, Dieu ou l'âme qu'elle symbolise extérieurement, indirectement et par une analogie approximative qui ne peut prétendre être un savoir. C'est cette extériorité réciproque du symbole et du symbolisé qui est dépassée par la tautégorie romantique. Ici le symbole et ce qu'il symbolise – l'Absolu, le divin ou le sacré – sont présents à l'intérieur du symbole, d'une présence réelle. Pour cette autre sorte de symbole, Novalis n'utilise pas encore le terme de tautégorie, mais, à la suite de Goethe, les termes de symbole au sens fort ou vrai et d'allégorie, ou symbole au sens faible et extérieur. Au sens le plus fortement métaphysique, le symbole ne désigne pas alors autre chose que lui-même, mais son sens interne est de s'identifier à la chose même qu'il symbolise et qui se manifeste effectivement en lui. Cela revient à dire que la chose, ici l'absolu divin, le sacré, se dit dans le symbole de telle sorte qu'il s'y manifeste réellement. Il est réellement présent dans son symbole et il y a hiérophanie du symbole romantique. D'où la référence que Novalis va faire à la magie, puisque dans l'usage magique du langage, le sacré se manifeste dans le nom qui lui est donné : la chose est présente dans le nom, connaître le vrai nom (celui que connaît le sorcier ou le magicien qui communique avec le sacré absolu), c'est connaître la chose. Pour les roman-

<sup>9</sup> Schelling, *Introduction aux Idées d'une Philosophie de la nature* (1797), trad. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, 1946.

<sup>10</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 42.

tiques, Schelling et Novalis, la tautégorie est le symbole du génie artistique et métaphysique (mythique). Selon Novalis, le pouvoir du symbole poétique romantique vise à une réactivation du mythe et des rites magiques primitifs, de même qu'avec les expériences et la mystique religieuse chrétienne qui leur ont succédé dans la culture européenne. Toutefois, Novalis est conscient que le symbole n'est pas purement tautégorique mais qu'il comporte nécessairement – c'est la marque de sa dualité et de son ambivalence – un irréductible aspect allégorique, car l'expression symbolique est une construction, une « formation » (*Bildung*) de l'intelligence qui met en forme le symbole vécu (la tautégorie) ; l'expression immédiate et confuse de la tautégorie (dans le rêve, l'intuition, le sentiment ou le délire du malade) est repris par l'art qui ne peut qu'y renvoyer à travers des expressions fragmentaires et successives exigeant une réflexion et une extériorité.

3. C'est cette dualité allégorique–tautégorique du symbole novalisien qui permet de comprendre ce que Novalis nomme son « idéalisme magique » en le distinguant de l'« idéalisme critique » de Kant et de l'idéalisme transcendantal ou subjectif de Fichte, que je voudrais brièvement examiner en terminant. En conséquence de sa théorie du symbolisme poétique, Novalis aboutit à ce qu'il appelle la conception de l'idéalisme magique et magico-mystique. Est-ce une pure régression vers les expériences religieuses d'unité de l'homme et du divin aussi bien mythique archaïque (grec) que chrétien (la mystique rhénane, Boehme) ou alchimique (Paracelse) ? Novalis va-t-il en conséquence adopter le symbole tautégorique pur, exclusif de tout autre ?

Non pas, et je vois deux raisons à cela. D'une part, nous l'avons vu, il est passé par Kant et Fichte (relativement au non savoir de l'absolu) et d'autre part c'est un savant en mathématiques, en géologie, et il est ingénieur des mines. En d'autres termes, il ne fera pas l'économie d'une relative autonomie rationnelle de l'esprit dans l'élaboration critique de ses symboles poétiques. Il reconnaît que le mot symbole (*Sinn-bild*) est lui-même symbolique » : « *Der Ausdruck Sinnbild ist selbst sinnbildlich* »<sup>11</sup>. D'un côté, il relève d'un « sens intérieur » (*Sinn*) qui le fait communiquer en identité avec le « monde sensible », en le portant vers le

grand monde ou l'univers, et c'est sur cet aspect que l'on rencontre la prétention magique de la tautégorie. Puisque, en effet, le symbole réduit à son *Sinn* ne signifierait au fond que lui-même, il serait l'expression pure de son identité sensible et compréhensive avec la nature sacrée, dont il serait « le soi-même » immanent (*to autos*). Il serait alors considéré comme une partie qui dit son Tout, en toute « métonymie », pourrait-on dire, et « cela grâce à quoi l'apparence du fini est mise en rapport avec la vérité de l'éternel et de la sorte, précisément, dissoute en elle »<sup>12</sup>. Cette identité supposée du symbole avec la nature où il se fonde mystiquement entraîne la conception « magique » de l'idéalité symbolique. Concernant le statut des êtres de la nature, Novalis va vers l'idée que Dieu les fait émaner de soi dans la nature et que nous pouvons communiquer avec eux, par une contemplation sympathique, typiquement romantique, entendre leur message, puis agir sur les objets ou les êtres, tantôt pour les aider à se développer (car ce sont souvent des virtualités compositionnelles), tantôt même pour les guérir en rétablissant l'intégrité de leur organisme, à partir du moment où nous avons pris connaissance de la signature, au sens de Boehme et Paracelse, qui les définit. Mais, d'un autre côté, – et c'est de ce côté que Novalis investit son épistémologie des sciences modernes – tout symbole, même celui à prétention tautégorique, est une image « formée » (*Bild*) résultant d'un travail de l'imagination et de l'entendement, la fonction symbolique impliquant l'intelligence des « catégories » de langue et de la logique de la raison. En effet, la fonction symbolique produit les fictions de l'absolu, Idées rationnelles et Idées esthétiques selon Kant. Cette « formation » (*Bildung*) subjective du symbole implique donc une certaine extériorité entre l'image formée et le sens visé. De cette manière, on peut parler du symbole en termes d'allégorie. Novalis le fait aussi et c'est là la dimension « idéaliste » et « formelle » du symbole novalisien : le symbole est une mise en forme fragmentaire et ouverte sur un avenir infini de la poésie par la subjectivité spirituelle. Il implique donc une mise à distance de l'expérience magique et du mystère qu'elle est supposée révéler, mais demeurant en soi largement inconnaisable. La fusion mystique et la ritualité magique sont alors relativement mises à distance par un art des formes qui se contente d'essais toujours problématiques.

<sup>11</sup> Novalis, *Art et utopie, les derniers Fragments, 1799-1800*, trad. O. Schefer, p. 94. Édition ENS - rue d'Ulm, 2005.

<sup>12</sup> Fr. Schlegel, in *L'absolu littéraire, textes et théories du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 204.

**III. - MALLARMÉ : LE POUVOIR  
DRAMATIQUE ET SOCIALIZANT DU  
SYMBOLISME POÉTIQUE.**

Je propose l'hypothèse que, d'une certaine façon, le poète français Mallarmé (1842-1898) réunit les deux conceptions précédentes du symbolisme esthétique, celle de Kant et celle de Novalis, même si, très paradoxalement, il n'a eu aucune connaissance directe, ni de l'un ni de l'autre. D'un côté, comme Novalis il conçoit que la fonction esthétique notamment poétique est d'inscrire l'homme dans le « jeu du monde », métaphore théâtrale renvoyant chez Mallarmé à la lutte de la nécessité intérieure ou à l'autonomie des êtres vivants contre le hasard des contingences extérieures. C'est ce qui ressort de plusieurs grands poèmes, en particulier du fameux *Coup de dés*, son dernier poème cosmogonique : *un coup de dés, jamais, n'abolira le hasard*. Autrement dit : une tentative risquée, qui réussit partiellement et provisoirement à vaincre le hasard, sera finalement vaincue par ce dernier et la contingence reprendra la main dans ce jeu symbolique à deux partenaires, comme dans l'univers physique l'entropie triomphera finalement de la néguentropie pourrait-on dire. Mallarmé a pris connaissance des nouvelles données des conceptions physiques (le principe thermodynamique de Carnot et Clausius, constance de l'énergie, mais croissance de l'entropie<sup>13</sup>) et des théories biologiques (les théories de l'évolution), ignorées de Novalis.

D'un autre côté, comme Kant, Mallarmé nomme sa production « poème critique », c'est-à-dire qu'à l'opposé de Novalis cette fois, il refuse le panthéisme et le théisme mystico-religieux. Il va même d'une certaine façon plus loin que Kant dans son entreprise critique, car il est athée, alors que Kant élabore une religion morale dans laquelle on théorise un théisme qui postule l'exis-

<sup>13</sup> L'entropie est définie, d'une part, comme une dégradation de l'énergie dont la non différenciation interne ne permet plus un travail, donc une mise en ordre et en forme de la matière et, d'autre part, comme ce contre quoi lutte la « néguentropie » pour produire une structure d'ordre, aussi bien dans le domaine de la vie, que, par extension, dans le domaine de la culture et du langage. Pour une lecture « néguentropique » des symboles mallarméens, cf. « Le coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message » (in Jean Hyppolite, *Figures de la pensée philosophique*, Paris, PUF, 1971 ; tome 2, p. 877-884).

tence d'un Dieu personnel, créateur moral de l'univers. Certes, ce créateur moral ne peut faire l'objet d'une connaissance adéquate comme le prétendaient les métaphysiques et les révélations dogmatiques, mais Kant estime que sa position est nécessaire pour assurer la pensabilité d'un progrès moral dans l'univers. Kant estimait nécessaire de symboliser ce créateur par les symboles de l'intelligence, de la volonté, de façon anthropomorphique : « anthropomorphisme symbolique » et « critique ». Mallarmé refuse ce théisme transcendantal d'un Dieu qui demeure transcendant à la nature et parle par analogie de la nature comme d'une « Divinité qui jamais n'est que soi »<sup>14</sup> – mais ce n'est pas davantage le Dieu du panthéisme de Spinoza, de Goethe et de Novalis. Par « Divinité », il faut entendre non pas Dieu, mais une puissance de production de formes, dans laquelle l'homme a projeté symboliquement (cf. le *Sinnbild*) l'image de Dieu ou de ses dieux. Mais cela reste une analogie anthropomorphe pour Mallarmé, qui ne dissipe d'ailleurs pas une certaine ambiguïté à ce sujet. Les notions de « mystère » et de « sacré » sont solidaires d'une « re-ligion » au sens de la visée poétique et théâtrale d'une ré-union, réunissant les hommes entre eux et les réunissant à leur origine sacrée, le Tout du monde naturel où opère cette « Divinité » qui est l'analogue du « Soi ». Il s'agit donc de notions qui ont un sens anthropomorphe, mais dont la symbolique est confortée par la théorie de la néguentropie et de l'évolution des espèces dont hérite la créativité langagière humaine et dont Mallarmé s'est informé à travers une lecture assidue de Revues qui la vulgarisaient (comme la *Revue des deux mondes* dont on sait qu'il la pratiquait régulièrement). La divinité dont l'attribut principal est la créativité autonome est le soi de l'esprit fini et son siège en est le cerveau humain, mais il peut-être pensé, par une sorte de jugement de réflexion rétrospectif et analogique, comme s'il résultait d'un soi inconscient, moteur de l'évolution naturelle, puissance formatrice précédant son émergence à la lumière de l'expression dans le langage de l'art et de la philosophie.

Il ne s'agit pas ici de pénétrer le sens divin du Monde par une intuition affective-sensible et de le mettre en une forme idéale (*Sinnbild* romantique), mais il ne s'agit pas d'avantage de s'en tenir

<sup>14</sup> Mallarmé, « Catholicisme », in *OC*, II, p. 238. (édition et présentation de Bertrand Marchal, Gallimard, Pléiade, tome I, 1998 ; tome II, 2003, en abrégé *OC*, I et *OC*, II).

aux signes abstraits des notions scientifiques et philosophiques qui s'enseignent et que l'on se contenterait d'« apprendre », sur un mode rationnaliste dogmatique, celui de l'époque positiviste et scientiste qui est le contexte épistémologique de Mallarmé à la fin du dix-neuvième siècle. Il s'agit plutôt d'intégrer ces notions à une visée pensante préalable, poétique autant que philosophique, de symboliser cette Idée cosmologique dont le fondement en soi reste inconnaissable. Chaque notion dépendant d'elle doit pouvoir être sensibilisée par un emprunt aux images particulières du monde, en en suggérant le contenu de sens par analogie avec les états d'âmes du Soi humain : anthropomorphisme symbolique ici encore.

Dans « L'enquête » de M. Jules Huret sur l'évolution littéraire en 1891, Mallarmé précise : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le Symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. »

Mallarmé ajoute : « la poésie consistant à créer, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création et le mot poésie a ici son sens : c'est en somme la seule création humaine possible »<sup>15</sup>. Le poète crée donc des fictions analogiques qui relient son âme à la nature, mais sans se faire illusion sur elles, car il faut distinguer critiqueusement « fiction » symbolique et « illusion », c'est-à-dire ne pas croire – là serait l'illusion spéculative que Kant aussi a critiquée – qu'elles nous fournissent une connaissance effective de l'Univers. C'est là l'aspect majeur du « poème critique » mallarméen, car le Tout de la nature, en tant qu'absolu, n'est qu'une Idée régulatrice de l'expérience eût affirmé Kant ou un kantien. Dans les écrits de sa maturité, le « poème critique » est celui qui assume et réfléchit la « séparation » (*Krisis*) entre ce que l'on peut vraiment dire et ce qui, toujours idéalement visé comme absolu, ne peut être dit autrement que dans l'« entre-deux » de la limitation et le pis-aller indirect qu'est la fiction symbolique en tant qu'allégorie « permettant, à ce qui fut longtemps le

poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique », écrit Mallarmé<sup>16</sup>. Et il en formule la tâche : « mobiliser, autour d'une idée, les lueurs diverses de l'esprit, à distance voulue, par phrases »<sup>17</sup>. Cet « à distance voulue » est l'attitude critique elle-même.

Ses poèmes sont nombreux qui évoquent le jeu tragique du Monde dans lequel l'homme est pris et où la figure de l'Hamlet shakespearien est reconfigurée dans le personnage mallarméen d'Igitur, dans sa lutte morale contre le hasard et la contingence, pour la vengeance d'ancêtres dont l'honneur a été bafoué. Le symbole de la lutte contre le hasard et la contingence est une constante de Mallarmé qui en fait le symbole moral de l'homme, mais aussi du vivant dans son rapport évolutif avec le milieu, dont il est informé. Dans cette perspective finale, Mallarmé a fait le projet d'une nouvelle forme de théâtre que malheureusement la mort ne lui a pas permis de construire, mais dont il a laissé plusieurs ébauches dans des notes manuscrites auxquelles on a donné le titre *Le Livre* puisque c'est ainsi qu'il le présente dans ses brouillons et aussi dans sa *Correspondance*.

Mallarmé estime que le théâtre antique et classique avait pour fonction, non pas seulement de distraire le public, mais d'unir les hommes d'une communauté autour de certaines valeurs sacrées et qu'il était donc un facteur essentiel de ciment social, moral et politique. Ce théâtre fondateur de lien éthique et politique s'est perdu avec les formes contemporaines de théâtre à la mode, (le théâtre de mœurs, de boulevard, la comédie légère, etc). Cette rénovation du théâtre, que Mallarmé a projetée et esquissée dans les notes du *Livre*, aurait eu pour but d'inscrire la vie sociale et politique de l'homme moderne dans une refondation symbolique des sociétés républicaines contemporaines, inscrivant l'autonomie républicaine comme résultat d'une autonomie sacrée déjà présente dans la vie naturelle. Ceci était selon lui nécessaire en raison de l'absence des fondations mythiques et en un contexte de déclin des fondations religieuses du lien social, notamment du catholicisme. Dans un article intitulé *Catholicisme*, il décrit le catholicisme et son culte « ...dans une religion, encore qu'à

<sup>15</sup> Mallarmé, « Entretien sur l'évolution littéraire », 1891, *OC*, II, éd.cit., p. 701, souligné par l'auteur.

<sup>16</sup> Mallarmé, « Divagations », *OC*, II, p. 277.

<sup>17</sup> *Ibidem*, souligné par nous.

l'abandon depuis... »<sup>18</sup>. La Constitution de l'État et les rappels de ses quelques Fêtes républicaines font que le poète se dit pourtant « satisfait d'être arrivé dans un temps où le devoir qui lie l'action des hommes existe, mais à ton exclusion »<sup>19</sup>, car ce devoir de communauté reste seulement formel et au fond « prosaïque ». C'est qu'il exclut toute référence à une fondation sacralisante, saisie à une profondeur telle que seule le poète – ou un art symbolique pourrait la mettre en œuvre. Le poète se perçoit donc comme l'objet d'une « exclusion » de sa propre fonction, assimilée tout au plus à un jeu brillant ou à une distraction. Est par avance ignoré voire refoulé le poète en ce qu'il pourrait avoir d'efficiace fondatrice. Quant au « devoir qui lie l'action multiple », la conséquence en est que « ce pacte (est) déchiré parce qu'il n'exhibe point de sceau »<sup>20</sup>. Le pacte social proclamé, affiché et fêté depuis la Révolution et les Républiques qui la prolongèrent est en réalité rompu (« déchiré ») dans la mesure où il n'exhibe jamais son « sceau » de légitimation symbolique, celui qui le sacrifierait vraiment dans l'imaginaire et l'affection populaire. L'« exclusion » du poète fondateur (Mallarmé) n'est ni celle d'un poète détaché (la « tour d'ivoire » de « l'art pour l'art » du poète parnassien<sup>21</sup>) ni celle d'un poète asocial (« maudit »), ce qu'ont été d'une certaine manière Verlaine et Rimbaud<sup>22</sup>. Mallarmé ne fut ni l'un ni l'autre, mais il fut un poète se tenant provisoirement à l'écart, dans l'« interrègne » : « je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a pas à s'en mêler »<sup>23</sup>. Il est dans le « tunnel » de l'époque et y prépare pour un avenir lointain et incertain la sortie du tunnel dans le palais de verre de l'avenir : « on traverse un tunnel – l'époque (...) le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l'édifice de haut verre essuyé d'un vol de la justice »<sup>24</sup>. Il assume donc le nouveau contexte de l'athéisme et du posi-

tivisme du 19<sup>e</sup> siècle pour dépasser ce dernier au sein d'une poésie critique, louant le lien sacré de l'esprit humain et de la nature. Il faudrait convaincre les hommes, le « peuple souverain » des républiques modernes, que la revendication humaine d'autonomie est le résultat d'une évolution de la nature elle-même vers l'autonomie et que c'est là le noyau sacré du contrat social dont nous a parlé Rousseau : « je travaille follement et j'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le peuple souverain »<sup>25</sup>.

La mention du « peuple souverain » indique bien qu'il s'agit de proposer ce théâtre nouveau au peuple des démocraties contemporaines, celui qui est censé se donner des lois à travers ses « représentants » ; de plus, il s'agit, non pas de l'aveugler ou de le fasciner par des apparences brillantes – du genre de celles qui le séduisent actuellement dans le théâtre de mœurs ou de boulevard – mais de l'« éblouir », c'est-à-dire tout à la fois de l'éclairer et de l'étonner par une révélation suscitant sa réflexion.

\*\*\*

En conclusion, nous pourrions dire qu'il existe trois sortes d'œuvres d'art. Il y a d'abord celles qui sont orientées vers la réalité physique, sociale ou psychologique dont nous faisons l'expérience. Elles cherchent à en donner une image le plus fidèlement possible : ce sont ce qu'on appelle souvent les œuvres d'art « réalistes ». Il y a ensuite celles qui, à l'opposé de cette orientation vers la réalité, nous proposent un libre jeu d'images sonores, visuelles ou verbales dont le seul but est de procurer du plaisir esthétique, sans plus de souci de leur conformité à ce qu'on nomme la réalité. Ici l'œuvre d'art peut à la limite se libérer de tout réalisme pour le seul plaisir de l'imagination subjective.

Il y a enfin une troisième sorte d'œuvres d'art qui, comme les secondes, se détournent provisoirement de la réalité, mais qui, à leur différence, ne visent pas avant tout le plaisir de la contemplation des images, bien qu'il existe aussi, mais qui visent quelque chose au-delà de la réalité empirique, ce

<sup>18</sup> Mallarmé, « Divagations », *OC*, II, p. 244.

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> Le courant du Parnasse (1866-1876) autour de Th. Gautier, Le Comte de Lisle, Hérédia.

<sup>22</sup> Cf. l'ouvrage de P. Verlaine, *Les poètes maudits*, (1888).

<sup>23</sup> Lettre autobiographique à P. Verlaine, 16 novembre 1885, *OC*, I, p. 789.

<sup>24</sup> « Divagations », Quant au livre, *OC*, II, p. 217.

<sup>25</sup> Lettre du 28 décembre 1877 à Arthur O'Shaughnessy, *OC*, II, p. 777.



quelque chose qu'elles symbolisent dans des images. Ce « quelque chose au-delà » nous est donné à penser à partir de la fiction symbolisante : ce peut être une vision morale ou métaphysique dont nous avons besoin pour ne pas désespérer de la réalité de notre action, comme c'est le cas avec Kant ; ce peut-être un contenu magique sacré avec lequel nous entrons en contact par la médiation de symboles, médiation qui nous permet, en revenant vers le réel empirique, d'agir sur lui pour le guérir ou le purifier, comme c'est le cas avec l'« idéalisme magique » de Novalis ; enfin, ce peut-être un symbolisme dont l'ambition est à la fois de réflexion critique et d'action éthique, c'est le cas du « poème critique » de Mallarmé qui nous donne à penser symboliquement quelque chose comme un « sens » et un « soi » sacré de la nature et qui s'empare de ce sens sacré pour une refondation poétique de la communauté des hommes.

André Stanguennec, Nantes, janvier 2018.