

Article

Stéphane Mallarmé, Berthe Morisot, Anne Slacik : *Le Nénuphar blanc*

Jean-Nicolas ILLOUZ*

Pour Anne Slacik,
« dans l'amitié et le beau »

Pour Mallarmé, qui songea à fonder une « Société internationale des poètes¹ », qui fut l'hôte accueillant de la rue de Rome et qui voulut que le Livre reprenne à la Religion son bien, c'est-à-dire sa capacité à relier les hommes, la poésie porte en soi l'idée d'une communauté, qui s'actualise en chacune des relations d'amitié et de travail qu'il noua avec les artistes. Sym-bolique, la poésie existe *avec* les autres arts, les unissant et les séparant tout à la fois, les articulant entre eux.

Un des exemples les plus suggestifs de cette « sym-bollicité » de la poésie (c'est-dire de sa capacité à faire lien) se trouve sans doute dans la relation que Mallarmé noua avec Berthe Morisot, autour du poème en prose « Le Nénuphar blanc ». Un tel lien « sym-bolique » se répercute au-delà de ce moment fondateur de l'art moderne où se croisent impressionnisme et symbolisme, puisqu'une artiste contemporaine, Anne Slacik, s'est emparée à son tour du « Nénuphar blanc », devenu par elle un « livre-peint » publié aux éditions Ypsilon en 2011.

De tels rebonds dans le temps – qui serviront de trame à cette étude – sont un autre

* Jean-Nicolas Illouz is a professor (exceptional class) at the University of Paris 8. Specialist in 19th century literature (arts and poetry), he is attached to the research team “Fabrique du littéraire”.

E-mail: jean-nicolas.illouz@wanadoo.fr

¹ Sur cette « Société internationale », dont Mallarmé rédigea les statuts, mais qui n'eut qu'une existence éphémère, voir la lettre de Mallarmé à Frédéric Mistral, 1^{er} novembre 1873, dans *Correspondance 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, NRF, 2019, p. 317-318.

aspect de la modernité de Mallarmé, dont l'œuvre a cette capacité particulière de se rendre présente à d'autres présents que le sien, d'un art à l'autre, d'un « bel aujourd'hui » l'autre.

« En déramant »

« Le Nénuphar blanc » fut publié une première fois le 22 août 1885 dans la revue *L'Art et la mode*². Cette publication est accompagnée d'une illustration de Pinchart, jamais reproduite dans les éditions ultérieures : un peu dans le style des dessins de mode (que Mallarmé, fondateur de *La Dernière Mode*, est loin de déprécier), elle représente, non le « yoleur » du poème, mais, par une étrange inversion, une dame dans une barque, penchée sur un miroir d'eau, avec des herbes et des joncs qui retiennent momentanément l'embarcation, dans « un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source », écrit Mallarmé (Fig. 1). L'image est sommaire et, comme souvent les illustrations de presse,



Fig. 1. Auguste-Émile Pinchart, *La Barque*, dessin original pour « Le Nénuphar blanc » de Mallarmé dans *L'Art et la mode*, 22 août 1885, p. 455.

² « Le Nénuphar blanc », qui paraît d'abord dans *L'Art et la mode*, du 22 août 1885, est repris ensuite dans *Album de vers et de prose*, Bruxelles, Librairie Nouvelle, 1887 ; dans *Pages*, avec un frontispice à l'eau-forte par Renoir, Paris, Edmond Deman, 1891 ; dans *Vers et prose*, avec un portrait de Mallarmé par Whistler, Paris, Perrin, 1893 ; enfin dans *Divagations*, OC II, p. 98-101. [Notre édition de référence est l'édition des *Œuvres complètes* de Stéphane Mallarmé, présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1998, t. II, 2003, abrégés respectivement en OC I et OC II].

elle est disposée sans égard pour l'harmonie générale de la page. Il est probable, toutefois, qu'elle ait retenu l'attention de Berthe Morisot, puisque, dans une recherche pour « Le Nénuphar blanc », celle-ci reprend, dans une interprétation assez semblable, mais sans la présence humaine, le motif du « fluvial bosquet », tel que l'avait traité Pinchart. Nous y reviendrons.

Le poème en prose de Mallarmé s'impose, d'emblée, comme un poème « impressionniste ». Il l'est d'abord par ses motifs, repris aux motifs topiques de la peinture impressionniste : une rivière ; par un « juillet de flamme » ; un rameur dans sa yole, « comme le rire de l'heure coulait alentour » ; une femme imaginée, indéfiniment réfléchie dans le paysage (« sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur »), quand par exemple « la buée d'argent des saules » se confond avec « la limpidité de son regard habitué à chaque feuille » ; et son pas à demi entendu selon les plissements de sa robe, foulant les herbes. Impressionniste, le poème l'est également par son style ou sa manière. Celle-ci rejoue, dans la langue, « la subtile fluidité contemporaine³ » que l'impressionnisme étend à tous les arts. Le concret se fond dans l'abstrait ; les déterminations objectives et subjectives glissent les unes dans les autres ; l'ordre des mots épouse l'apparition des choses au fil de leur perception, avant leur recomposition dans la conscience, selon une syntaxe rigoureuse, mais comme « lavée » et « neuve⁴ », accordée à l'impression. Ici, le rythme de la phrase, d'abord ample, épouse le rythme des rames, « impartial » ; puis, plus saccadé, mime les plissements de l'eau à l'endroit où sourd une source :

Sans que le ruban d'aucune herbe me retînt devant un paysage plus que l'autre chassé avec son reflet en l'onde par le même impartial coup de rame, je venais échouer dans quelque touffe de roseaux, terme mystérieux de ma course, au milieu de la rivière : où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source.

Là, la phrase « dérame », mimant la manœuvre à reculons du yoleur :

³ Stéphane Mallarmé, lettre à Ernest Raynaud, 19 octobre 1887, dans Mallarmé, *Correspondance*, éd. citée, p. 659.

⁴ Les deux adjectifs « lavée » et « neuve » indiquent, dans *Quant au livre*, une qualité particulière du présent : « aujourd'hui n'est seulement le remplaçant d'hier, présageant demain, mais sort du temps, comme général, avec une intégrité lavée ou neuve » (« Étalages », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 221). L'adjectif « lavé » qualifie en outre la manière de Manet : « Sa main — la pression sentie claire et prête énonçait dans quel mystère la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français » (« Manet », *Médailles et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 147).

[...] partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulée à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.

Du point de vue d'une poétique de l'énonciation, il s'agit, pour Mallarmé, de trouver dans la langue un équivalent de la dissémination du sujet percevant dans la toile impressionniste.

L'œil du peintre de « plein air » se conçoit comme une pure rétine impressionnable, sur laquelle les impressions du dehors se déposent comme d'elles-mêmes sans être recomposées par le cerveau, et passent comme directement de l'œil à la main : « l'œil, une main », écrit Mallarmé à propos de Manet⁵, soulignant la nouveauté de cet œil qu'il qualifie de « vierge et abstrait », parce qu'il se refait chaque fois « sur le motif », et parce qu'il réduit le motif aux seules conditions phénoménologiques de la perception. Alors que la perspective albertienne, à la Renaissance, avait fait de la peinture une « chose mentale » découlant d'un œil « spéculatif », la peinture impressionniste, en retrouvant un œil « à l'état sauvage », diffracte le sujet percevant et le motif perçu, l'un l'autre confondus, dans la seule scintillation des couleurs disposées sur la toile selon la rapidité de la touche, sans recomposition qui occulterait par l'intervention de la raison la virginité première du regard.

« Le Nénuphar blanc » met en scène une semblable disparition du sujet. « Ramer » est ici une expérience quasi hypnotique, puisque le yoleur va « les yeux au-dedans fixés sur l'entier oubli d'aller », dans un état de conscience modifiée, où la frontière entre le dedans et le dehors est devenue incertaine ; symétriquement, la dame, objet d'une quête érotique mi réelle mi imaginaire, est saisie dans « la vacance exquise de soi », fondue dans le paysage, sans contours propres. Par endroits, il est vrai, la conscience tente de revenir à elle-même : « Qu'arrivait-il, où étais-je ? », demande le narrateur, en cherchant à s'extraire de la « mentale somnolence où se voile (sa) lucidité ». Mais, pour capter le sujet de la perception en tant qu'il est un sujet « non thétique de soi », tout l'art mallarméen de la prose consiste à disséminer l'instance énonciative dans la texture même des mots, à travers leur « vibration » et leur « miroitement réciproque ». La « disparition élocutoire du poète », dont Mallarmé dit qu'elle est la « trouvaille contemporaine⁶ », revêt une dimension historique plus spécifique : éclairée par la révolution picturale opérée par l'impressionnisme, elle porte, moins l'idée d'une « mort de l'auteur », que l'idée d'une forme devenue en elle-même sensible, dans la refonte (« lustrale ») des structures de la

⁵ Stéphane Mallarmé, « Manet », *Médaillons et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 147.

⁶ Stéphane Mallarmé, lettre à Émile Verhaeren, 22 janvier 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 677.



Fig. 2. Mallarmé, *L'Après-midi d'un faune*, édition originale, Paris, Alphonse Derenne, 1876. Frontispice par Édouard Manet. BnF Gallica.

langue dans les structures de la perception.

Pour autant, la manière impressionniste n'est qu'un premier aspect du texte, dont un autre aspect compose davantage avec les valeurs du symbolisme tel qu'il s'impose alors sur la scène littéraire.

Le paysage du « Nénuphar blanc » est en effet sous-tendu par une trame mythologique qui sert d'étayage symbolique à la rêverie érotique. Le yoleur, comparé à un « maraudeur aquatique », arrêté parmi les joncs, prend la position du faune, tel que Manet l'avait dessiné pour le frontispice de *L'Après-midi d'un faune* (1876) (Fig. 2), – cherchant dans les roseaux épars, inclinés par le vent, quelque *Syrinx* enfuie.

Mais un mythe en cache un autre ; et quand le nénuphar blanc, imaginativement cueilli comme le substitut symbolique d'une rencontre qui n'aura pas lieu, est comparé à un « noble œuf de cygne, tel que n'en jaillira le vol », c'est le mythe de *Loëda* que réactive cette fois le texte. Le narrateur, d'abord faune, devient cygne, et, parallèlement, « l'amie d'une amie » se métamorphose imaginativement en une nouvelle *Loëda* jadis séduite par Jupiter changé en cygne, et donnant naissance aux Dioscures. Mais les mythes antiques ne sont pas repris pour eux-mêmes à la façon « archéologique » des Parnassiens ; refondus à la source de l'imagination symbolique, ils servent à l'élaboration d'un mythe personnel, tout actuel, qui insiste dans toute l'œuvre de Mallarmé : « la dame à saluer », que le narrateur finalement n'approche pas, pour la laisser – elle, « la Méditative ou la Hautaine, la Farouche, la Gaie », ou quelle que soit son « indicible mine » – dans une généralité plus abstraite, disponible à la vacance du désir, devient une figure érotisée de l'Idée ; la cueillaison mentale du nénuphar blanc, enveloppant « dans sa creuse blancheur un rien

fait de songes intacts », indique alors une « défloration idéale », écrit Bertrand Marchal ; et la distance amoureuse à la fois transgressée et préservée indique allégoriquement les « noces virginales » du Poème et de l'Idée dans quelque acte poétique « pur »⁷. Car, dans un second pli réflexif constitutif de la poétique mallarméenne, le nénuphar blanc symbolise en définitive l'activité symbolique elle-même, tel que la met en mouvement le poème. Le symbolique, en effet, – dans la langue comme dans le rêve ou comme dans l'impression –, ne se déploie jamais qu'à partir d'un « rien », une « centrale pureté »⁸ écrit encore Mallarmé, si rien de matériel ne doit subsister dans la transposition qui « va du fait à l'idéal »⁹. Le nénuphar blanc, aboli comme chose du monde, se change en « Le Nénuphar blanc », poème « se réfléchissant », « allégorique de lui-même »¹⁰, où se joue la pure sublimation symbolique du désir, près d'une source d'eau.

On le voit, « Le Nénuphar blanc » relie, dans leur différence, l'impressionnisme et le symbolisme, moins, à vrai dire, comme deux écoles d'art, qu'en tant qu'ils constituent ensemble « la face alternative » de l'Idée : une Idée mi-matérielle mi-spirituelle, – ici « élargie vers l'obscur », « scintillante là »¹¹, – entre peinture et poésie, entre Berthe Morisot et Stéphane Mallarmé.

Berthe Morisot « Un suspens de perpétuité chatoyante »

Entre Mallarmé et Morisot existe d'abord une relation d'amitié, et presque une relation familiale, puisque Mallarmé, dès 1888, fut nommé le subrogé tuteur de Julie Manet, fille que Berthe Morisot eut d'Eugène Manet (le frère d'Edouard Manet) ; à la mort de celui-ci, en 1892, Mallarmé devint membre du conseil de famille de Julie ; et, à la mort de Berthe Manet-Morisot en 1895, ce fut lui qui rédigea les lettres de faire-part¹².

⁷ Voir la notice de Bertrand Marchal pour « Le Nénuphar blanc », OC I, p. 1341.

⁸ Stéphane Mallarmé, lettre à Francis Vielé-Griffin, 7 août 1891, *Correspondance*, éd. citée, p. 979 : « Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. »

⁹ Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 144.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868 (*Correspondance*, éd. citée, p. 211), à propos du « Sonnet en yx », dont le titre premier est « Sonnet allégorique de lui-même » (OC I, p. 131).

¹¹ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, OC II, p. 69.

¹² Voir Bertrand Marchal, « Mallarmé, le poète de l'impressionnisme », dans Jean-Marie Rouart (dir.), *Berthe Morisot. Les peintres et les écrivains de l'impressionnisme*, Paris, Les Éditions de la Bouteille à la mer, 2003, p. 73-86.

Le Tiroir de laque

Cette intimité de vie favorise l'éclosion d'une création partagée ainsi que l'approfondissement d'une même idée de l'art.

En 1887, Mallarmé forme le projet d'un recueil de ses poèmes en prose, qui devait voir le jour chez l'éditeur Edmond Deman, et prendre l'aspect d'un recueil illustré par des peintres. Les noms de ces peintres figurent sur la maquette de l'ouvrage¹³ (Fig. 3) : ce sont John Lewis Brown, Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, et Berthe Morisot, auxquels il faut ajouter Mary Cassatt, qui fut un moment pressentie¹⁴.

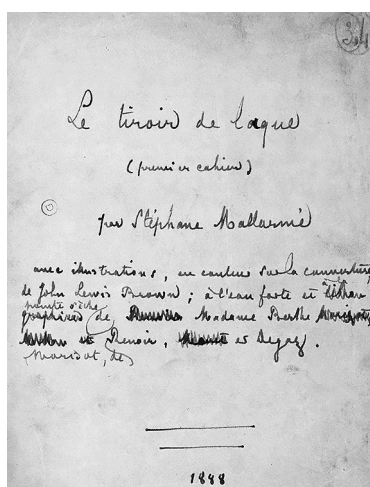


Fig. 3. Stéphane Mallarmé, Manuscrit de la page de titre pour *Le Tiroir de laque*, 1888. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Dans cette liste de noms, John Lewis Brown détonne : il n'appartient pas au groupe des impressionnistes, ni au cercle de Berthe Morisot ; mais il est lié à Mallarmé par le cercle de Méry Laurent. C'est d'ailleurs Méry Laurent qui devait poser pour John Lewis

¹³ Le manuscrit est conservé à la bibliothèque Jacques Doucet : <https://bljd.sorbonne.fr/ark:/naan/a011429863483vCVOWB/c4dfda584e>

¹⁴ Le nom de Mary Cassatt figure sur des épreuves de *Pages* quand *Pages* relayait le projet du *Tiroir de laque* (Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, édition de L. J. Austin, t. XI, p. 46, note 2).

Brown, chargé de préparer la couverture¹⁵ ; et c'est cette composition de couverture qui devait répondre au titre, *Le Tiroir de laque*, puisque Mallarmé avait d'abord suggéré à Brown « le dessin d'un grand cabinet japonais », avec « une dame, le nez dans un tiroir ouvert », dont la robe semblait devoir être traitée à la manière des illustrations de *La Dernière Mode* : « c'était un motif très décoratif », écrit Mallarmé à Edmond Deman, le 21 avril 1888 ; mais, John Lewis Brown ayant finalement fait autre chose, Mallarmé se résigna à abandonner le premier titre ; – et il le fit d'autant plus volontiers que ce titre lui apparaissait maintenant « détestable » et de « pur chic », sans rapport ni avec le contenu ni avec la typographie de Deman, dont Mallarmé admire les « strictes pages-de-titre, discrètes, châtiées¹⁶ » (Fig. 4).

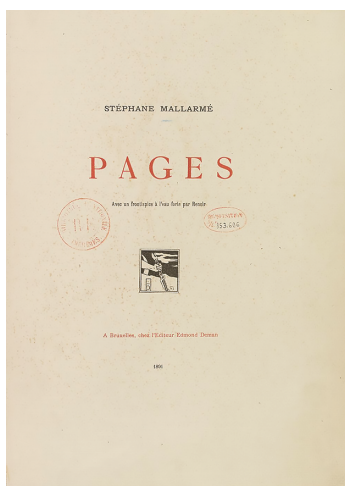


Fig. 4. Stéphane Mallarmé, *Pages*, couverture de l'édition originale, Bruxelles, Edmond Deman, 1891. Paris, Bibliothèque nationale de France. Marque d'Edmond Deman dessinée par Fernand Khnopff.

À Claude Monet, Mallarmé confia le soin d'illustrer « La Gloire ». Le défi ne sera pas relevé, et Monet finit par s'excuser de ne pouvoir faire quoi que ce soit qui vaille, malgré

¹⁵ Voir Stéphane Mallarmé, lettre à Méry Laurent, 15 juillet 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 715-716 ; ainsi que la lettre à Edmond Deman, 19 juillet 1888, éd. citée, p. 717 : « Quant aux images, ce sera extraordinaire, et l'une des plus belles personnes de Paris pose pour la couverture ».

¹⁶ Stéphane Mallarmé, lettre à Edmond Deman, 21 novembre 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 749-750.

son admiration pour le poème¹⁷. En guise de dédommagement, le peintre donna au poète la toile *La Seine ou Le Train à Jeufosse* (Fig. 5), que Mallarmé, émerveillé¹⁸, plaça dans le salon de la rue de Rome (Fig. 6).



Fig. 5. Claude Monet, *La Seine, ou le train, à Jeufosse*, huile sur toile, 1884. Collection privée (ancienne collection Mallarmé)



Fig. 6. Photographie (anonyme), *Stéphane Mallarmé et sa collection de tableaux*, 89 rue de Rome, vers 1894-1895.

Auguste Renoir, chargé d'illustrer « Le Phénomène futur », fut le seul qui parvint à se tirer d'affaire. Il réalisa une eau-forte, qui devint le frontispice de *Pages* chez Deman (Fig. 7) : celle-ci représente une femme nue, à l'ample chevelure, peut-être inspirée d'une photographie de Méry Laurent nue (Fig. 8), et qui répond à ce lieu du texte :

J'apporte vivante (et préservée à travers les ans par la science souveraine) une Femme d'autrefois. Quelque folie, originelle et naïve, une extase d'or, je ne sais quoi ! par elle nommée sa chevelure, se ploie avec la grâce des étoffes autour d'un visage qu'éclaire la nudité sanglante de ses lèvres. À la place du vêtement vain, elle a un corps ; et les yeux semblables aux pierres rares, ne valent pas ce regard qui sort de la chair heureuse : des seins levés comme s'ils étaient pleins d'un lait éternel, la pointe vers le ciel, aux jambes lisses qui gardent le sel de la mer première¹⁹.

¹⁷ Claude Monet, lettre à Stéphane Mallarmé, 12 octobre 1889, citée dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, Tome III, 1969, p. 363.

¹⁸ Voir Stéphane Mallarmé, lettre à Claude Monet, 21 juillet 1890, *Correspondance*, éd. citée, p. 889.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, « Le Phénomène futur », *Anecdotes et poèmes, Divagations*, OC II, p. 83.



Fig. 7. Auguste Renoir, Illustration pour « Le Phénomène futur », eau-forte, parue en frontispice de *Pages* de Stéphane Mallarmé, Bruxelles, Edmond Deman, 1891. Paris, Bibliothèque nationale de France.



Fig. 8. Méry Laurent nue, en pied, de face. Photographie. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Inv. MNR MS 1831

Quant à Degas, toujours irascible malgré l'amitié qui le liait à Mallarmé²⁰, il ne céda pas aux sollicitations du poète, même si, pour le projet du *Tiroir de laque*, il se montre tout disposé à tirer sur sa presse des essais colorés de Berthe Morisot, car celle-ci apprenait pour l'occasion le maniement des « trois crayons²¹ ».

Berthe Morisot fut chargée d'illustrer « Le Nénuphar blanc ». Le poème, d'abord, la déconcerte ; et elle entend profiter de ses dîners du jeudi pour demander des explications au poète :

²⁰ Alors que Degas, chez Berthe Morisot, assistait à la lecture que Mallarmé fit de son hommage funèbre à Villiers de L'Isle-Adam, il sortit en colère, disant « je n'y comprends rien, rien ! » (Propos rapportés par Henri de Régnier, cités par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, p. 574). Son « ire » lui valut en retour ce quatrain-adresse de Mallarmé : « Muse, qui le distinguas, / Si tu savais calmer l'ire / De ton confrère Degas, / Tends-lui ce discours à lire. » (OC I, p. 316).

²¹ Stéphane Mallarmé, lettre à Edmond Deman, 19 juillet 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 717 : « séduite par la polychromie de Lewis Brown, Madame Morisot (une seule s) a appris le maniement des trois crayons, et Degas lui-même se propose de teindre. » Les trois crayons sont la pierre noire, la sanguine et le blanc.

Vous seriez bien aimable, Cher Monsieur, de venir dîner chez nous Jeudi. Renoir et moi sommes très ahuris, nous avons besoin d'explication pour les illustrations²².

« Cela me trouble de vous savoir très ahurie », avait répondu Mallarmé, qui lui adresse cependant son poème – « en tant qu'instrument de torture », écrit-il avec humour²³ – en faisant parvenir à son hôte l'ensemble de l'*Album de Vers et de Prose* paru à la Librairie Universelle en 1887. L'enveloppe porte le quatrain-adresse suivant :

Apporte ce livre quand naît
Sur le Bois l'Aurore amaranthe
Chez Madame Eugène Manet
Rue au loin Villejust quarante.

Berthe Morisot se met au travail.

Il existe une esquisse, annotée par la main de Julie Manet, avec cette mention : « Un projet pour le Nénuphar blanc de Mallarmé » (Fig. 9). L'image, rarement reproduite²⁴, reprend assez directement à l'illustration de Pinchart dans *L'Art et la mode* le motif des plantes d'eau, roseaux et joncs, composant un « fluvial bosquet ». Mais toute présence humaine (une femme dans une barque pour Pinchart au lieu du yoleur mallarméen) a disparu, en accord avec la pensée mallarméenne du lieu où se résorbe le sujet. Ne restent que des ondulations d'eau, avec, comme point d'ancrage très précis dans le texte, les initiales de Berthes Morisot, BM, se réfléchissant dans l'eau, – écho subtil du poème jouant lui aussi sur les initiales de Stéphane Mallarmé, SM, gravées en effet sur les rames de la barque : « je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine²⁵ ». L'interprétation de Berthe Morisot

²² Lettre de Berthe Morisot à Stéphane Mallarmé, dans Mallarmé – Morisot, *Correspondance. 1876-1895*, Lettres réunies et annotées par Olivier Daulte et Manuel Dupertuis, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1995 et 2009, p. 30.

²³ Stéphane Mallarmé, lettre à Berthe Morisot, 12 décembre 1887, *Correspondance*, éd. citée, p. 668.

²⁴ Voir *Berthe Morisot. 1841-1895*, catalogue de l'exposition de Lille, Palais des Beaux-Arts, 10 mars – 9 juin 2002, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2002, cat. 149, p. 430. Le dessin est également reproduit, mais sans l'annotation de Julie Manet, dans Mallarmé – Morisot, *Correspondance. 1876-1895*, éd. citée, p. 31.

²⁵ Mallarmé, à Valvins, canotait en effet sur la Seine, et une de ses embarcations était baptisée le SM. Plusieurs photographies, dont certaines sont attribuées hypothétiquement à Julie Manet, montrent Mallarmé en costume de marin, sur sa barque. Voir *Stéphane Mallarmé à Valvins*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 1995, p. 21 et p. 17 ; et *Mallarmé*, Musée d'Orsay 1998, cat. 301 et 302. La yole de Mallarmé a été peinte aussi par Berthe Morisot (voir Jean-

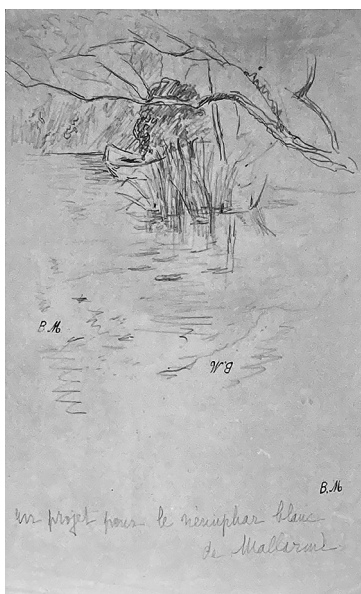


Fig. 9. Berthe Morisot, Dessin au crayon, H. 30 × L. 20 (sur une feuille de papier repliée). Annoté par Julie Manet : *Un projet pour le nénuphar blanc de Mallarmé*. Collection particulière.



Fig. 10. Berthe Morisot, *Le Lac du bois de Boulogne* ou *Le Nénuphar blanc*, 1888, Pointe sèche sur papier. BnF.

était donc très attentive au poème ; mais rien de cette esquisse n'aboutit à la réalisation d'une estampe.

On rattache au projet du « Nénuphar blanc » une autre gravure, intitulée *Le Lac du bois de Boulogne* (Fig. 10) : on y voit une barque amarrée, des plissements d'eau, deux arbres sveltes au feuillage épars, – sans présence humaine, en accord avec cette disparition-dissémination du sujet vers laquelle tend le paysage mallarméen. Quelques autres gravures, sans rapports immédiats avec le poème, sont contemporaines : *Le Canard* (Fig. 11), où l'arrière-plan reprend le motif du « fluvial bosquet », plus ou moins repris à

Michel Nectoux, *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 54) ; et elle inspire les barques d'Odilon Redon, qui changent le canotage ensoleillé des peintres impressionnistes en Odyssée métaphysique.



Fig. 11. Berthe Morisot, *Canard et roseaux*, 1888, Pointe sèche, 13,7 x 10 cm. BnF

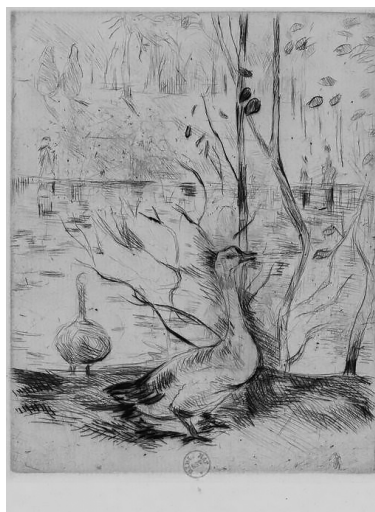


Fig. 12. Berthe Morisot, *L'Oie*, 1889, Pointe sèche, 14,2 x 11,3, 1889. BnF

Pinchart, dans le projet dessiné ; ou encore *L'Oie* (Fig. 12), qui donne aussi le motif d'une toile.

Face au poème, Berthe Morisot tente de se saisir d'éléments « pittoresques », qui la détournent en réalité de la manière plus abstraite de Mallarmé, déjouant les formes de la représentation ordinaire. D'où, sans doute, son premier « ahurissement » au moment de répondre à la sollicitation du poète. Mais, par la finesse ou le tremblé de son trait, la peintre rejoint le poète dans un art musical de la suggestion, tel qu'il relie alors tous les arts.

Préface au catalogue de la rétrospective *Berthe Morisot* chez Durand Ruel

Le projet du *Tiroir de laque* n'est que le point de capiton d'une trame souterraine qui rapproche plus complètement encore Berthe Morisot et Stéphane Mallarmé, cette fois dans l'élaboration d'une même pensée de l'art.

En témoigne, après la mort de Berthe Morisot survenue le 2 mars 1895, le texte d'hommage que Mallarmé composa pour « la belle peintre²⁶ », en préface au catalogue de la rétrospective *Berthe Morisot* qui eut lieu à la galerie la Durand-Ruel en 1896. Ce texte

²⁶ Jean-Dominique Rey, *Berthe Morisot, la belle peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

de deuil est aussi le plus beau texte que Mallarmé ait consacré à l'impressionnisme²⁷.

Il répond d'abord aux attentes traditionnelles de l'éloge funèbre. Il s'agit de rappeler la mémoire de celle qui était l'« arrière-petite-nièce, en descendance, de Fragonard » et l'épouse d'Eugène Manet, frère d'Édouard, « l'homme, de ce temps, qui rafraîchit la tradition française ». L'émotion est palpable quand Mallarmé évoque « l'ardente flamme maternelle, où se mit, en entier, la créatrice », inquiète de laisser orpheline « une très jeune fille », « de deux sangs illustre », – Julie Manet. Mais l'œuvre, quant à elle, demeure, souriante à sa « Gloire future », tandis que le Nom de l'artiste s'y « refait²⁸ » tout entier, disséminant en elle « le charme extraordinaire avec lequel il fut porté » :

Tant de clairs tableaux irisés, ici, exacts, primesautiers, eux peuvent attendre avec le sourire futur, consentiront que comme titre au livret qui les classe, un Nom, avant de se résoudre en leur qualité, pour lui-même prononcé ou le charme extraordinaire avec lequel il fut porté, évoque une figure de race, dans la vie et de personnelle élégance extrêmes.

Au-delà de la rhétorique funèbre, Mallarmé essaie de restituer la « correspondance » qui s'établissait entre la peintre et le lieu dans lequel elle recevait, 40 rue Villejust. Une « ambiance » particulière accordait l'intérieur de l'appartement à l'intériorité des convives, et faisait « que la causerie » s'égalait au « décor », « parmi ce séjour, raréfié, dans l'amitié et le beau », imposant « la luxueuse, sans même y penser, exclusion de tout le dehors ». Cette méditation sur ce qu'on pourrait appeler « l'âme du lieu », âme de toute immanence, relie le symbolisme à l'impressionnisme, puisque celui-ci aussi saisit, sinon des « correspondances » symboliques, du moins des « rapports » (quasi musicaux) entre les êtres et leur milieu. Ainsi Berthe Morisot savait-elle capter, par la légèreté de son pinceau, « le satin » d'une robe « se vivifiant à un contact de peau », « l'orient des perles » s'accordant à « l'atmosphère », ou encore le « rapport » entre « l'intention de la toilette » et « les jardins » ou « la plage », « une serre », « la galerie ». On pense par exemple à l'huile sur toile intitulée *Jeune femme en toilette de bal*, que Mallarmé fit acheter par l'État (Fig. 13). Dans la compréhension de Mallarmé, l'impressionnisme de Berthe Morisot est un très délicat symbolisme de l'ambiance²⁹.

²⁷ Le texte rejoindra les *Divagations*, dans la section *Quelques médaillons et portraits en pieds*, OC II, p. 147-152.

²⁸ « Tennyson vu d'ici », *Quelques médaillons et portraits en pied*, *Divagations*, OC II, p. 140 : « Le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l'union des mots entre eux, arrive à ne former qu'un, celui-là, significatif, résumé de toute l'âme, la communiquant au passant [...] ».

²⁹ Sur le concept d'ambiance, qui trouve sa première théorisation esthétique chez les symbolistes, voir Bruce Bégout, *Le Concept d'ambiance*, Paris, Le Seuil, 2020.



Fig. 13. Berthe Morisot, *Jeune femme en toilette de bal*, 1879, Huile sur toile, 71,5 x 54,0 cm. Achat, 1894. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

La réflexion de Mallarmé sur Berthe Morisot s'étend donc à l'impressionnisme tout entier, — « la source, en peinture, vive ». Berthe Morisot fut, « délicieusement », de toutes « les manifestations pourchassées de l'Impressionnisme », « en 1874, 1876, 1877, 1883 », attirant hostilités ou émerveillement. Mais surtout, son œuvre porte en elle une élucidation sensible de ce que fut l'impressionnisme. Si le génie de Berthe Morisot est dit « distillateur de la Crise », c'est qu'en célébrant la « Féerie, oui, quotidienne » des heures, ses toiles ont pour étayage l'unique « drame solaire », à quoi le Divin se résout dans la pensée de Mallarmé. L'œuvre donne un « spectacle d'enchantement moderne », en ceci que les mythes y sont congédiés au seul bénéfice de la fable première de la lumière : le jardin des Hespérides y redevient un jardin aux « simples oranges » ; l'or solaire des Eldorados se réduit aux reflets de « la brique rose » ; toute divinité s'évanouit dans la transparence de « quelque carafe » révélée par l'irruption du jour ; et les « chimères » du « mobilier » se dissipent dans une étincelle de lumière, comme en échos à tels sonnets de Mallarmé³⁰. Nul « au-delà » dans cette célébration du jour, mais une « analyse » de la

³⁰ Ainsi l'apparition de « la fulgurante console » dans le sonnet « *Tout Orgueil...* » (OC I, p. 41), ou celle du « pur vase » dans le sonnet « *Surgi de la croupe...* » (OC I, p. 42), qui valent comme

vie, comprise dans son immanence et, en quelque sorte, redevenue physiquement pure. Peindre – « Poétiser, par art plastique », écrit Mallarmé –, revient à laisser « l’ambiance » – le mot est remarquable – éveiller « aux surfaces leur lumineux secret », sans que l’artiste n’intervienne pour recomposer le motif :

Poétiser, par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l’ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret : ou la riche analyse, chastement pour la restaurer, de la vie, selon une alchimie, – mobilité et illusion.

Cette « analyse » de la vie suivie de sa « restauration » fait de chaque toile, dans une sorte d’intuition pré-proustienne, un « temps retrouvé », mais sans arrière-monde méta-physique ni « éclairage, intrus, de rêves ». Comme Marcel Proust qui peint des jeunes filles en fleur dans la lumière changeante des ciels et de la plage, Berthe Morisot capte, selon les mots de Mallarmé, « l’enthousiaste innéité de la jeunesse dans une profondeur de journée » ; le « plein air » révèle un « glissement de cygnes », mais de telle manière que ces cygnes détournent leurs « ailes » de tout paradis autre que celui d’un « ciel terrestre³¹ ». Cette « divination » profane repose sur une maîtrise du métier, quand Berthe Morisot associe à « la poudre fragile du coloris » et sa « caresse radieuse, idyllique, fine, [...], diaprée », la « volontaire griffe » d’une « armature » sûre et savante. De Mallarmé à Proust, en passant par Berthe Morisot, l’art se comprend lui-même, en sa technique et sa vision, en même temps qu’il fixe dans le temps « un suspens de perpétuité chatoyante ».

« Distillateur de la crise », tout comme le vers libre dans l’histoire de la prosodie française, l’impressionnisme retrouve sa place dans le plus long cours de l’histoire de l’art. Berthe Morisot, qui étonne par cette « légèreté du métier avec une pointe de XVIII^e siècle exaltée de présent », renoue avec « le tour classique », retrempé en ses « fluidités », – « nitidité », écrit Mallarmé ; et, Maître elle-même parmi les Maîtres, son œuvre « se lie, exquisement, à l’histoire de la peinture, pendant une époque du siècle », où « époque » – *épokè* en grec – s’entend comme le suspens critique qu’instaure le présent, quand il est véritablement vécu et compris, dans le temps.

En remerciement de cette préface, Julie Manet offrit à Mallarmé un pastel de sa mère : *La Cueillette des oranges en Provence* (Fig. 14).

des révélations profanes de l’être-là des choses. On peut les rapporter aussi à certaines « ambiances » que capte Vuillard dans ses scènes d’intérieurs (voir Jean-Nicolas Illouz, *Mallarmé entre les arts*, PUR, 2024, chap. VI, p. 129-148).

³¹ Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, « Ah ! mon ami, que ce ciel terrestre est divin ! », dans *Correspondance*, éd. citée, p. 162.



Fig. 14. Berthe Morisot, *La Cueillette des oranges à Cimiez*, 1889, Pastel, 60,8 x 45,9 cm. 1889, Grasse, Musée d'Art et d'Histoire de Provence.

Paul Valéry et « Tante Berthe »

L'hommage posthume que Stéphane Mallarmé a consacré à Berthe Morisot trouve un écho direct dans quelques textes que Paul Valéry consacre à celle qu'il nomme « Tante Berthe »³², puisqu'il avait épousé la nièce de Berthe Morisot, Jeannie Gobillard. Le lien familial s'entend donc cette fois au sens propre, d'autant que Valéry habitait au 40 rue de Villejust (Fig. 15) dans l'immeuble même que Berthe Manet-Morisot avait fait bâtir en 1883, et où elle travaillait, « parmi ce séjour, raréfié, dans l'amitié et le beau », écrivait

³² Les textes de Paul Valéry sur Berthe Morisot ont été rassemblés dans un petit livre aux Éditions de Paris, en 2019. Ce sont : – « Tante Berthe », préface au catalogue de l'*Exposition de pastels, aquarelles, dessins, crayons de Berthe Morisot*, en 1926 ; « Au sujet de Berthe Morisot », préface au catalogue de l'*Exposition Berthe Morisot* au musée de l'Orangerie, en juin 1941 ; « À propos du *Berthe Morisot* de Manet », préface titrée « Triomphe de Manet » au catalogue de l'*Exposition Manet* ouverte au musée de l'Orangerie en juin 1932. Nous citons d'après cette édition, qui inclut à la fin le portrait de « Berthe Morisot » par Stéphane Mallarmé.

Mallarmé. C'est cette « ambiance » que Valéry entreprend à son tour de faire revivre, se souvenant des quelques habitués du lieu – Degas, Renoir, Mallarmé – « subissant l'ascendant » de la maîtresse de maison, « dont la grâce et la distance composaient un charme extraordinaire³³ ».



Fig. 15. Henri Cartier-Bresson, *Paul Valéry*, 1945. © Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos. Paul Valéry pose devant la photographie prise par Edgar Degas, *Stéphane Mallarmé et Auguste Renoir*, 1895.

Cette ambiance est en elle-même une manifestation – sans doute la plus vivante en même temps que la plus secrète – de cette « époque de l'art » qui vit, dans la conjonction de l'impressionnisme et du symbolisme, la naissance de l'art moderne. Berthe Morisot résume cette époque par sa seule existence, si liée en effet à son œuvre que celle-ci donne l'idée de « ce que serait le journal d'une femme dont les moyens d'expression seraient la couleur et le dessin³⁴ », écrit Valéry, filant le motif de « la féerie, oui, quotidienne », posé d'abord par Mallarmé.

Comme Mallarmé, Valéry a l'intuition que l'œuvre-vie de Berthe Morisot découvre le principe même de l'impressionnisme. L'œil « vierge et abstrait » des peintres du « plein air » découle de ce que leur « âme sensitive³⁵ » capte « le présent tout pur », comme suspendu et abstrait du réel lui-même : « Rien ne donne cet air absent et distinct du monde

³³ Paul Valéry, « Au sujet de Berthe Morisot », éd. citée, p. 40.

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

³⁵ Paul Valéry, « Tante Berthe », éd. citée, p. 16.

comme de voir le présent tout pur. Rien, peut-être, de plus abstrait que ce qui est³⁶ », écrit Valéry, qui doit implicitement à Mallarmé cette pensée paradoxale d'une « abstraction » propre à l'impressionnisme. Dans l'analyse de Valéry, Mallarmé devient ainsi le *critérium* d'une compréhension plus profonde des peintres de l'impressionnisme, qui révèlent sur leur toile l'action de la lumière, comme Mallarmé révèle dans ses poèmes les opérations symboliques du langage. La comparaison est parfaitement posée :

De même que Monet et ses camarades fondent leur art sur le fait général de la vision et sur l'étude fine des réactions les plus délicates de l'œil exposé à la lumière (ce qui réduit le « sujet » à un simple prétexte et conduira l'artiste à traiter le même motif en série, sous plusieurs heures), ainsi Mallarmé s'efforce de déduire toute poésie du principe même du langage, c'est-à-dire de la considérer en toute généralité ; chaque œuvre se propose alors, et doit se traiter, comme un cas particulier dont la fonction essentielle soit de rapporter l'esprit vers la puissance propre de la parole. La poésie absolue, entrevue par Mallarmé, et l'impressionnisme à l'état naissant, l'une se référant à la source même de toute expression ; l'autre ne retenant des choses et des êtres que leur dépendance de la lumière, dont ils ne sont pour l'œil pur que des modulations, m'ont paru devoir être rapprochés : ces tendances ont un rapport plus étroit et plus significatif que celui d'une coïncidence chronologique³⁷.

Jamais la conjonction historique de Mallarmé et des impressionnistes n'a été aussi bien comprise : les peintres révèlent l'action de la lumière en tant que celle-ci est la condition d'apparition du visible, quoiqu'elle soit elle-même invisible, de la même façon que Mallarmé, au même moment, fait apparaître le fonctionnement symbolique du langage en tant que celui-ci est la condition sous-jacente de toute activité poétique. Les peintres impressionnistes inventent donc, eux aussi, un art « se réfléchissant », quoique que cet art puise à l'immédiateté sensible du visible : « [...] un impressionniste est un contemplatif dont la méditation est rétinienne : il sent son œil créer, et en relève la sensation à la hauteur d'une révélation³⁸ », écrit Valéry, unissant, dans une même idée de l'art, des individualités en apparence aussi différentes que Berthe Morisot et Stéphane Mallarmé.

La comparaison est poussée si avant que, logiquement, Valéry en vient à en inverser les termes, éclairant maintenant la poésie de Mallarmé à la lumière de la peinture de Berthe Morisot. Certaines pièces brèves et purement musicales de Mallarmé produisent un effet comparable à « telle petite toile peinte au bord du lac, par temps voilé » de Berthe

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ Paul Valéry, « Au sujet de Berthe Morisot », éd. citée, p. 29-30.

³⁸ Paul Valéry, *Ibid.*, p. 30.

Morisot, – qui peignit en effet, à Valvins, « la yole à jamais littéraire³⁹ » du poète⁴⁰. Berthe Morisot peint des « riens », repris aux choses de la vie « quotidienne » (c'est-à-dire dans le mystère immanent du cycle solaire), mais, en réduisant ces « riens » à l'essentiel par cette « abstraction sensible » de l'œil et de la main, elle marque dans ces « riens » « l'impression d'un acte d'esprit⁴¹ » s'apparaissant à lui-même en toute clarté, en toute *lucidité*. De même, c'est en des « riens » que Mallarmé surprend, en acte, l'activité symbolique du langage, soit « l'essence même de la poésie », – comme dans tel éventail, « *Ô rêveuse, pour que je plonge...* », où Valéry reconnaît une touche poétique analogue à la touche picturale de Morisot. Comme la peinture, la poésie est un art d'allusion et de condensation : « Une ligne, quelque vibration, sommaire et tout s'indique⁴² ». « Séparés », Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot sont ainsi bien « ensemble », – unis dans une même « ambiance », dans laquelle se sera apparue à elle-même une « époque de l'art ».

Le lien entre Mallarmé et Morisot est pour Valéry si essentiel qu'il préfacera, en 1931, aux éditions *Les Cent une*, une édition des *Poésies* de Mallarmé accompagnée de six dessins de Berthe Morisot interprétés à la pointe sèche par Galanis et de cinq autres gravures dont le colophon indique qu'elles ont été composées pour Mallarmé par Berthe Morisot : on retrouve les estampes associées au projet du *Tiroir de laque : Le Lac au bois de Boulogne, Les Canards, L'Oie*, – afin que le lien, une première fois si bien noué, se continue en d'autres liens, ailleurs et autrement.

Anne Slacik
« dans l'amitié et le beau »

Anne Slacik reprend le travail là où Berthe Morisot l'avait laissé, en peignant, comme à son tour, « Le Nénuphar blanc » dans un « livre-peint » publié par Isabella Checcaglini aux éditions Ypsilon en 2011 (Fig. 16).

Le lien avec Berthe Morisot est indiqué obliquement, dans le format même du livre, puisque l'éditrice a voulu que le livre peint par Anne Slacik reprenne le format du cata-

³⁹ Paul Valéry, « Valvins », *Album de vers anciens* (1920).

⁴⁰ Berthe Morisot, *La Petite Barque*, huile sur toile, 1893. McLean, collection Mr and Mrs. Palmer Stearns (ancienne coll. S. Mallarmé), reproduite dans Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 54. Voir Stéphane Mallarmé, lettre à Berthe Morisot, 6 septembre 1893, *Correspondance*, éd. citée, p. 1185 : « La petite voile me suffit peinte et je regarde. »

⁴¹ Paul Valéry, « Au sujet de Berthe Morisot », éd. citée, p. 39.

⁴² Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 144.

logue de l'exposition *Berthe Morisot* chez Durand-Ruel en 1896, préfacé par Mallarmé⁴³. Des proportions, donc, valent, secrètement, comme un moderne « Nombre d'or », qui, joué aux dés, infuse dans le livre un principe mallarméen de composition.

Comme Mallarmé, Anne Slacik fait se déployer, dans la forme matérielle du livre, une « logique du pli⁴⁴ ». Un long ruban de vélin d'Arches, peint, est plié et replié en accordéon, si bien que l'acte de lecture consiste d'abord à éprouver, physiquement, un certain « volume » dans lequel advient le poème, quand, en le sortant de son coffret, on le déplie, « pli selon pli⁴⁵ ». Ce nouvel « espacement » de la lecture répond à un schème mallarméen : le « tassement en profondeur » du livre, quand il est replié dans son coffret, fait de celui-ci un « petit tombeau, certes, de l'âme⁴⁶ » ; inversement son dépliement, comme aussi celui de l'éventail, redonne un « air » à la parole – un « air ou chant sous le texte⁴⁷ » –, sans que cette « résurrection » poétique n'ait d'autre ciel que la page, révélée à elle-même selon la planéité, « spacieuse⁴⁸ », dans laquelle le poème a lieu.

Un tel dispositif rejouerait le jeu mallarméen du livre en toute abstraction, si Anne Slacik n'y ajoutait l'univers plus évidemment sensoriel de la couleur. En même temps qu'une artiste du livre, Anne Slacik est une artiste de la couleur⁴⁹. La bande de papier en leporello peint enserme entre ses plis le texte lui-même imprimé en noir sur blanc selon trois doubles-feuillets plus un pour l'achevé d'imprimer et le colophon. Le texte est donc préservé à part, dans son lieu mallarméen propre ; mais il est aussi enclos dans les plis de la bande de couleur, qui le reprend dans son flux selon le dépliement du livre. La couleur – en variations de vert – change le pli en écoulement, le livre-leporello en livre-rivière, selon un trait lent ou rapide, se répandant en nape, successivement transparente ou opa-

⁴³ Le colophon l'indique : « Le format choisi (18,5 x 24 cm) est celui du catalogue de l'exposition Berthe Morisot préfacé par Mallarmé (elle aurait peint « Le Nénuphar blanc » pour le *Tiroir de laque* si ce ne fût devenu *Pages*). »

⁴⁴ Sur le pli mallarméen, voir Gilles Deleuze *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 43.

⁴⁵ Stéphane Mallarmé, « Remémoration d'amis belges », *Poésies*, OC I, p. 32.

⁴⁶ Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 224.

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 234.

⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 226 : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. »

⁴⁹ Voir les textes que Bernard Noël a consacrés à l'œuvre d'Anne Slacik : « Couleur et volume », *Les Écritures croisées d'Anne Slacik*, Carré d'Art Bibliothèque, Nîmes, 2001 ; « Le Roman de la fluidité » et « Un lieu de passage », *Anne Slacik : peintures et livres peints, 1989-2012*, catalogue d'exposition, Saint-Denis, Musée d'art et d'histoire, Andillac, Château-Musée du Cayla, 2012 ; « Le Sentir Voir », *Anne Slacik, « Le Sentir Voir »*, Paris, Galerie Convergences, 2021.



Fig. 16 Anne Slacik, *Le Nénuphar blanc*, Paris, Éditions Ypsilon, 2011.

que, claire ou sombre, jamais noire, imprégnant le papier ou l'effleurant à peine, comme des herbes d'eau tour à tour recouvertes ou revenant à la surface.

Les couleurs d'Anne Slacik ne sont pas cependant celles de l'impressionnisme – même si l'on verrait bien des toiles d'Anne Slacik voisiner auprès des *Nymphéas* de Claude Monet : l'impression première ne naît pas ici directement du monde (quoique l'atelier où travaille Anne Slacik à Saint-Denis soit au bord de l'eau et quoique son *Nénuphar blanc* ait donné lieu à une exposition de toiles dans la maison de Mallarmé à Valvins⁵⁰) ; l'impression première, qui déclenche le geste de peindre, vient du poème, non pas, donc, d'une expérience sensible immédiate, mais d'une expérience poétique médiate, c'est-à-dire en réalité une expérience « potentialisée », élevée au carré, par la puissance de la poésie, dans l'abstraction d'abord des signes du langage. D'où, sans doute, l'étrange

⁵⁰ Le musée Mallarmé à Valvins a organisé en effet, en 2010, une exposition, intitulée abstraitement *LNB*, autour du *Nénuphar blanc* d'Anne Slacik, livre et toiles.

vie poétique des couleurs d'Anne Slacik, qui viennent « rémunérer » le défaut du poème si celui-ci ne se réalise qu'en « noir sur blanc », dans la lumière seconde d'une scène mentale, située comme au revers immédiat du monde sensible. Claude Monet partait de *l'impression* ; Anne Slacik y revient, mais en partant quant à elle du rendu de *l'imprimerie* sur le papier, – en partant donc du livre, et de tout son univers d'images potentielles offertes à la lecture.

Le poète et la peintre se répondent ainsi, en un nouvel « hymen » ou un « thyrses » nouveau : l'un ajoutant au monde sensible « la goutte de néant qui manque à la mer⁵¹ » ; l'autre développant ce « négatif » dans « un art fait d'onguents et de couleurs⁵² » ; l'un plus abstrait ; l'autre plus sensible ; mais unis tous deux dans une même idée de la poésie : « séparés, on est ensemble ».

⁵¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur*, OC I, p. 478 ; cf. « L'Action restreinte » dans « Quant au livre », *Quant au livre, Divagations*, OC II, p. 215.

⁵² Stéphane Mallarmé, *Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet*, OC II, p. 411.