

Alexandre Bleau
Université de Montréal

Mallarmé et le problème de la liberté

Résumé

Le présent texte examine, à travers la figure de Stéphane Mallarmé, le passage de l'esthétique romantique à l'esthétique « moderne » : le sentiment de l'infini se changeant en celui de l'indéfini, l'exaltation de la liberté personnelle devenant angoisse, relativement à une liberté désormais problématique. Ce texte s'emploie par ailleurs à montrer quels moyens le poète a mis en œuvre pour faire échapper à l'angoisse et quelle attitude il a adoptée à l'égard de sa liberté créatrice.

Le problème de la liberté

En quelle façon la liberté peut-elle être conçue en tant que problème¹ ? Quand la liberté devient-elle pour nous un problème, un authentique enjeu de questionnement ? Ne serait-ce pas l'esclavage, l'état problématique de la liberté ? Les plus beaux plaidoyers que nous possédons en faveur de la liberté, nous les devons à une humanité qui luttait corps et âme contre une forme ou une autre de tyrannie. Mais j'ajoute tout de suite que pour l'esclave, la liberté en soi n'est pas un problème ; uniquement le sont les causes de cette privation de liberté, par quoi il se définit comme esclave, en même temps que les moyens disponibles pour remédier à sa servitude. En réalité, le sentiment de la liberté n'est jamais aussi limpide, aussi lumineux, aussi concret que lorsque nous sommes enchaînés, et avons en face de nous notre tyran. C'est alors que jaillissent les chants d'espoir, les visions de bonheurs futurs. Du fond de son exil, en plein cœur de ses « Châtiments », Victor Hugo faisait dire à la Poésie :

J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi !
 Penseurs, esprits ! montez sur la tour, sentinelles !
 Paupières, ouvrez-vous ! allumez-vous, prunelles !
 Terre, émeus le sillon ; vie, éveille le bruit ;
 Debout, vous qui dormez ; car celui qui me suit,
 Car celui qui m'envoie en avant la première,
 C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière !

¹ Cette étude a été rendue possible grâce à des subsides émanant du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

(« Stella », « Les châtiments », IV, XV)

La liberté n'est pas problématique dans l'esclavage, ni dans quelque autre forme de contrainte. À l'inverse, elle le devient lorsque de principe actif et de force propulsive elle passe dans l'instant du choix². L'état problématique de la liberté est *la possibilité offerte à la possibilité* : ou, si l'on veut, la possibilité de choisir entre de multiples possibilités. L'homme contraint aime la liberté parce qu'il voit en elle l'affranchissement du poids de sa contrainte. Mais l'homme libre qui se met à *l'école de la possibilité* sent que le possible est un fardeau plus lourd encore à porter que le réel. Il sent que les souffrances du choisir sont plus terribles souvent que les souffrances d'endurer simplement. En effet, celui à qui on a laissé le choix se torturera *à la mesure de son infinité*, tandis que celui qui endure, n'endure jamais qu'une peine finie. Voilà pourquoi l'essence de la tragédie gît dans le choix et dans l'impuissance à choisir, et non dans la peine comme telle.

Cela dit, ce n'est pas de tragédie dont il sera question ici. Plutôt de création littéraire, considérée du point de vue de l'être-problème de la liberté. Ce qui m'intéresse, à vrai dire, ce n'est pas la littérature qui prétend faire « ce que bon lui semble » ; ni même la libération réelle des formes poétiques. Il m'importe peu qu'on ait mis le bonnet rouge au dictionnaire. Mais il convient de se demander : que se passe-t-il lorsque le poète cesse de concevoir son activité en tant que désobstruction des formes, pour la concevoir en tant qu'exercice de sa

² Le développement qui suit doit énormément au penseur chrétien Søren Kierkegaard et à son *Concept d'angoisse* (1844).

liberté ? Que se passe-t-il, en d'autres termes, à partir du moment où le problème n'est plus la contrainte qu'il faut abolir, mais au contraire sa propre infinité qu'il faut honorer ?

De l'infini à l'indéfini

J'aimerais réfléchir dans les pages qui suivront à ce renversement de valeur, et au poète qui à mon sens représente le mieux l'évolution (ou peut-être la régression !) de la modernité hors de l'esthétique romantique, Stéphane Mallarmé. Qu'est-ce que j'entends, d'abord, par esthétique romantique ? J'entends l'esthétique qui vise l'adéquation de l'esprit à sa nature absolue, et non plus aux formes du monde sensible, où il étouffe : et par conséquent l'esthétique du sublime, tournée vers l'absolument grand³. Est romantique celui qui affectionne la nature dans ce qu'elle a d'incommensurable, celui qu'exaltent l'océan en tempête et le ciel étoilé, parce que la contemplation de ces paysages renforce en lui le sentiment de la liberté et de son infinité. Chez Baudelaire encore les images de l'infini abondent ; les chevelures sont de noirs océans, la musique est une mer, les yeux forment des gouffres, les chairs voluptueuses débordent. On pense au vers célèbre :

Homme libre, toujours tu chériras la mer !

(« L'Homme et la Mer », Les Fleurs du Mal, XIV)

³ C'est donc plutôt « à l'allemande » que j'entends ici le terme de *romantique*, et tout spécialement d'après la définition hégélienne (cf. *Esthétique*, 2^e partie, 3^e section, introduction). Il ne faudrait d'ailleurs pas confondre le sens que donne la tradition philosophique au sublime (Kant et Burke en particulier) et celui qu'y a donné Victor Hugo dans sa célèbre préface de *Cromwell*. Pour Hugo, c'est le grotesque qui s'apparente à la démesure, et le sublime à la mesure ; pour Kant et Burke, au contraire, le sublime est essentiellement démesuré et c'est en cela qu'il nous dirige vers l'idée de l'infini.

Or voilà qu'avec Mallarmé, les images de l'infini, d'ailleurs peu fréquentes, passent de la vision familière⁴ à la hantise de l'étrangeté. L'océan est remplacé par l'azur : l'horrible, le trop vierge, l'insoutenable azur. Tandis que la contemplation de l'océan déchaîné comportait quelque chose d'une jouissance esthétique, celle de l'azur est pénible, accablante, aliénante même. Elle dévoile non plus le principe de ma liberté en tant que puissance d'agir, mais l'absence de détermination qui caractérise la réalité de ma liberté, en tant que possibilité offerte à la possibilité. Mallarmé a finement exprimé l'angoisse qu'est ce dévoilement dans la seconde strophe de son poème intitulé « L'azur » (OC I⁵ 14) :

Fuyant, les yeux fermés, je le sens [l'Azur] qui regarde

Avec l'intensité d'un remords atterrant,

Mon âme vide.

En somme, la liberté, en ce qui concerne Mallarmé, ne se reconnaît plus dans l'infinité « pleine » de la chose incommensurable, inspirant le sentiment du sublime ; elle se reflète plutôt dans l'infinité « vide » du Rien, l'indéfini – en face duquel apparaît l'angoisse. Le raz-de-marée nous pétrifie de peur, nous fait trembler, mais c'est l'Azur qui nous angoisse !

⁴ Il va de soi que la *familiarité* dont il est question ici ne doit pas être entendue au sens de tous les jours. Devant le spectacle sublime, l'esprit s'intuitionne lui-même dans son absoluité, de sorte que ce qui peut constituer par ailleurs un danger imminent devient la cause occasionnelle d'une auto-contemplation de l'esprit, qui pourra passer pour une forme de narcissisme grandiose (« Tu te plais à plonger au sein de ton image », poursuivait Baudelaire).

⁵ J'abrège les références aux *Œuvres complètes* de Mallarmé dans la Bibliothèque de la Pléiade (éd. de Bertrand Marchal) en *OC I* et *OC II*. À une exception près, la correspondance de Mallarmé est citée à partir de la *Correspondance choisie* du premier tome des *Œuvres complètes*. En ce qui a trait à cette exception, j'abrègerai en *Corr.* la *Correspondance complète 1862-1871* (éd. de Bertrand Marchal). Voir la bibliographie pour les références complètes.

La liberté pour Mallarmé constitue le problème. Lorsque je dis *le problème*, je ne veux certainement pas dire *l'obstacle*, et je ne veux pas dire non plus *le point de mire*. Mon lecteur aura compris que Mallarmé ne glorifie jamais le libre arbitre... pas plus que Phèdre ou que le prince Hamlet n'ont cru bon le glorifier. Mais en tant qu'il est un *créateur*, il lui est tout aussi malaisé de maudire la liberté : soit le principe même par quoi il va se projeter dans l'œuvre, et l'élever au-dessus des existences phénoménales du monde réel. Le mot, lui-même, est ainsi notablement absent des écrits du poète. De fait, le point de mire n'est pas le *concept* ou l'*idéal* de liberté – pas d'*homme libre* au sens de la Charte des droits dans l'univers de Mallarmé. Le point de mire est *le recul de l'homme libre* devant l'indétermination qui caractérise le destin de son œuvre, c'est-à-dire la conscience de devoir réaliser son œuvre entre toutes les œuvres possibles, donc l'angoisse. L'angoisse surgit en face du Rien de l'œuvre à venir, et concrètement elle apparaît comme un vertige. L'indéfini que l'esprit créateur envisage en tant que le lieu de son œuvre, vers lequel il se tend, se *reflète en lui* et lui imprime son indétermination. Ces jeux de miroirs sont monnaie courante chez Mallarmé – qu'on prenne à titre exemple le poème « Soupir », où l'âme du poète monte vers le « ciel errant » de l'œil de sa sœur, tel un jet d'eau qui soupire vers l'Azur – l'Azur qui, en retour « mire aux grands bassins sa longueur infinie » (*ibid.* 15-16).

Déjà, dans le poème précédent, c'est bien l'« Azur » qui regardait l'âme vide du poète, et non l'inverse ; de toute évidence, l'Azur, vide lui-même, *en regardant* manifeste ce vide ; mais, puisqu'il regarde *avec l'intensité d'un remords*, il y a tout lieu de se demander si le poète, en retour, ne doit pas être tenu pour coupable de l'avoir vidé ! Ce qui est certain,

c'est que ce ciel vide teinté d'idéal, symboliquement le lieu du poème, transmet au poète sa vacuité, lequel l'éprouve sous forme de manque, puis d'impuissance. Les vers 3 et 4 de « L'Azur » se lisent en effet ainsi :

Le poète impuissant qui maudit son génie
À travers un désert stérile de Douleurs.

Ce distique à l'allure somme toute très baudelairienne, touchant d'ailleurs au cliché, ne rate toutefois pas de nous surprendre. Le premier réflexe du romantique est de corriger par : « Le poète impuissant qui maudit *la déficience* de son génie ». Cela semble logique : plus grand le génie du poète, plus grande sa puissance. Ce le serait, si l'art de Mallarmé était l'expression géniale de sa personnalité ; il ne l'est pas. Désormais, la génialité du poète ne signifie plus sa capacité de réaliser activement une œuvre. Elle signifie l'étendue des possibilités que l'œuvre propose à son regard et dont il doit par conséquent tenir compte. En un mot, le génie auquel on associait d'instinct le pouvoir effectif de choisir, éveille en fait chez Mallarmé l'angoissante *possibilité* de le pouvoir.

Je citerai à ce propos un extrait de la correspondance de Mallarmé, justement au sujet de « L'Azur ». Le 7 janvier 1864, âgé de 21 ans, il déclarait à son ami Henri Cazalis :

Je t'envoie enfin ce poème de l'Azur que tu semblais si désireux de posséder. Je l'ai travaillé, ces derniers jours, et je ne te cacherai pas qu'il m'a donné infiniment de mal, – outre qu'avant de prendre la plume il fallait, pour conquérir un moment de lucidité parfaite, terrasser ma navrante Impuissance. [...] Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherches, et que le premier mot, qui

revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'effet général du poème, sert encore à préparer le dernier. L'effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie, – voilà ce que je cherche. (OC I 654)

Cette *poétique de l'effet*, Mallarmé de son propre aveu l'emprunte à Edgar Poe. En apparence du moins, elle fournit au poète une *méthode* décisive pour avancer dans la genèse de son œuvre, un *critère absolu* grâce auquel la poésie atteint à l'objectivité d'une science, qu'on pourrait qualifier d'hypothéticodéductive. Ayant posé l'Idée de son œuvre – soit l'effet à produire –, l'écrivain, dans la théorie de Poe, doit pouvoir en inférer, implacablement, le genre, le ton, le sujet, les décors, les acteurs, les mots mêmes qui composeront cette œuvre. Il en découle une notion de perfectibilité de l'œuvre eu égard à son Idée – notion éminemment antiromantique. C'est le génie analytique et la rigueur axiomatique qui deviennent les instruments par lesquels l'œuvre rejoint asymptotiquement sa forme idéale.

Le poème nécessaire

Seulement voilà, – Poe admit plus tard que sa Theory of Composition était un canular. Le père d'Auguste Dupin avait assurément un certain goût pour la mystification, et ses recours à la science n'ont servi bien souvent qu'à renforcer la vraisemblance dont ses mondes, volontiers bizarres, avaient besoin. Mais pour Mallarmé ce qui n'était qu'un habile canular s'impose désormais comme vérité : parce que lui le premier conçoit la composition comme une pratique résolument confrontée à la décision et au choix, et donc à la nécessité d'un

critérium autre que l'expressivité ou la sincérité. Cette pratique ressort clairement dans une autre lettre à Henri Cazalis, postée un an après la première, le 15 janvier 1865 :

J'ai [...] trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter les impressions très fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces impressions se suivent comme dans une symphonie, et que je suis souvent des journées entières, à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet... Tu juges que je fais peu de vers en une semaine. (*Ibid.* 666)

Un pas de plus et on arrive à *l'atomisme poétique* : terme que je forge pour l'occasion et par lequel je voudrais fixer l'œuvre de maturité de Mallarmé. Ici chaque mot est fortement défini comme une entité individuelle, un joyau spécifiquement *retenu* parmi les infinies possibilités du lexique. Toutefois, l'atomisme lexical n'est en réalité qu'une première étape, dialectiquement dépassée au sein d'une structure infiniment plus complexe. Mallarmé pouvait ainsi reprocher à François Coppée : « Sans qu'il y ait d'espace entre eux, et quoiqu'ils se touchent à merveille, je crois que quelquefois vos mots vivent un peu trop de leur propre vie [...] ». » (Lettre du 5 décembre 1866, *ibid.* 709)

C'est que le mot n'est que l'unité *minimale* du choix. Le choix ne s'arrête pas là, mais inclut toutes les combinaisons de mots entre eux, et toutes les significations que ces combinaisons suscitent ; partout où un ordre est possible, il faut le réaliser. Le but avoué du poète : bannir tout hasard de l'œuvre moderne, le vaincre « mot par mot » (« Le Mystère dans les lettres », OC II 234), « d'un trait souverain » le nier (« Crise de vers », *ibid.* 213).

Chose que le Maître de Valvins semble croire par moments tout à fait possible et réalisable, et en d'autres occasions désastreusement hors d'atteinte. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard se termine ainsi sur la proposition : « Toute Pensée émet un Coup de Dés » (OC I 387).

Il est paradoxal en apparence seulement que le problème de la liberté ait conduit Mallarmé à se pencher davantage, nettement davantage même, sur la nécessité que sur la liberté elle-même. Mallarmé n'est pas métaphysicien, il trouve peu d'intérêt à raisonner dans l'abstrait. La liberté, il l'a ressent, nébuleusement sans doute, mais il l'a ressent, sans effort conceptuel, à chaque instant de son travail créateur. Elle l'accable et lui présente à lui-même son néant, son *âme vide*. Ayant rejeté les contingences du monde réel, porteuses d'arbitraire, l'artiste se trouve confiné dans le monde de la possibilité où tout est indistinctement possible. *À moins que !...* à moins que l'artiste trouve du nécessaire, un principe d'ordre, sur quoi se reposer. On entendrait Archimède : « Donnez-moi un point d'appui et je soulèverai le monde ! »

Le principe d'ordre que Mallarmé va tenter de faire émerger du chaos phénoménal, en vue duquel il va mobiliser un arsenal de notions soigneusement revues et idéalisées, et autour duquel gravitent tout ce qu'il nous reste de son fameux « Livre », jamais écrit, ce principe d'ordre est de beaucoup trop complexe, pour que je m'y attache ici. Entrer dans le détail très technique de cette systématisation nous écarterait, au demeurant, de notre chemin. Qu'il nous suffise de considérer la soif de nécessité sous-entendue : – « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre », affirmait-il (« Quant au livre », OC II 224), en s'avouant

par ailleurs, « persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit » (lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, OCI 788).

À la limite, la pratique poétique ressortit si bien à la nécessité, qu'elle rend superflue la présence du poète. Celui-ci est convié à s'extraire de son œuvre, à en devenir l'opérateur anonyme. « L'œuvre pure, écrit-il, implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » (« Crise de vers », OC II 211). Céder l'initiative aux mots : voilà qui revient, pour absurde que cela paraisse, à se décharger du fardeau de sa liberté, sur l'objet même du choix. C'est ainsi que Mallarmé disait se représenter Edgar Poe comme « le pur entre les Esprits, de préférence à quelqu'un » (*ibid.* 145). De Whistler, il disait encore que sa peinture « joue au miracle et nie le signataire » (*ibid.* 146).

Devoir et liberté

Mallarmé en adhérant à cette vision de l'art a sans doute gagné une certaine sérénité qui lui faisait auparavant défaut. On aurait beau croire toutefois à cet idéal d'impersonnalité, y croire même de toutes ses forces, il n'en reste pas moins qu'il faut un poète, hélas ! pour écrire un poème. Dépersonnalisé, l'esprit n'est pas moins sujet à l'angoisse. Il est seulement moins sujet à se rendre responsable de tout, en voulant inscrire son nom partout. Mallarmé ne pouvait réellement trouver de repos, que dans la mesure où la part irréductible de responsabilités qui lui revenait toujours était, pour ainsi dire, désangoissée. Il lui fallait cette chose qui est presque le contraire de la liberté, au sein même de la liberté : le devoir.

« Idéal que nous font les jardins de cet astre », tel est l'épithète dont Mallarmé gratifie le devoir, dans un poème de 1873 à la mémoire de Théophile Gautier (« Toast funèbre », OC I 27). Rebelote, l'année suivante, alors qu'il définit la poésie comme « l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle » (lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884, *ibid.* 782). En fait, Mallarmé portait en lui cette conviction depuis bien longtemps déjà. Dix ans plus tôt, il avait déclaré que le vrai but de la vie était le devoir, ni plus ni moins :

Si j'épousais Marie pour faire mon bonheur, *écrivait-il, toujours à Cazalis*, je serais un fou. D'ailleurs, le bonheur existe-t-il sur cette terre ? Et faut-il le chercher, sérieusement, autre part que dans le Rêve ? C'est le faux but de la vie ; le vrai, est le Devoir. Le Devoir, qu'il s'appelle l'Art, la Lutte, ou comme on veut.

Je ne me dissimule pas que j'aurai affreusement à combattre parfois – et de grands désenchantements qui deviennent plus tard des tortures. Je ne me cache rien. Seulement, je veux tout voir avec un regard ferme, et invoquer un peu cette Volonté dont je n'ai jamais connu que le nom.

Non, j'épouse Marie uniquement parce que je sais que sans moi elle ne pourrait pas vivre, et que j'aurais empoisonné sa limpide existence. (Lettre à Henri Cazalis, *Corr.* 140)

Vrai, le devoir est une voie exigeante, mais c'est une voie certaine. *Noblesse oblige* – et il exista une indéniable pulsion, chez Mallarmé, d'*être obligé*. À vingt et un ans, déjà, Mallarmé avait compris que le Devoir, ressortissant à la noblesse de l'esprit, permet ceci : d'être maître et obligé à la fois. Qualité inestimable, expliquant pourquoi l'Art *devait pouvoir* s'appeler Devoir. Hormis qu'en pratique, il n'est guère commode d'appliquer à la création artistique des sentences morales : il fallait chercher un équivalent, dans la dimension esthétique de l'existence, du devoir dans sa dimension éthique.

Cet équivalent, il appert que Mallarmé l'a trouvé dans le *plan*. Lui aussi permet d'être à la fois maître et obligé, bien que l'obligation en ce cas ne semble reposer sur rien. Qu'est-ce qu'un plan, à vrai dire ? C'est *la possibilité* (ou *le projet*) *implicitement réalisée*. L'obligation, quant à elle, est un effet de l'écart entre la projection et le plan – écart formé d'une implicite décision, constitutive du plan, qui se produit dans la séparation du plan d'avec la conscience qui l'a produit. Bref, le monde du plan se donne comme intermédiaire entre ceux de la possibilité et de la réalité. Grâce au plan, le sujet ne se trouve plus au milieu des possibilités, mais il se place face à elles.

Mais il existe au surplus une valeur positive du plan. Elle réside dans la possibilité d'organiser, de raisonner et de parfaire son contenu : et, à force d'amélioration, de créer quelque chose de plus en plus digne d'être obéi. Celui qui conçoit un beau projet a le devoir, en quelque sorte, de le concrétiser. Eh bien ! que penser d'un homme qui pouvait à vingt-quatre ans déclarer : « J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier » (lettre à Théodore Aubanel du 28 juillet 1866, OC I 704). Puis,

quelques mois plus tard : « Ma vie entière a son idée, et toutes mes minutes y concourent » (lettre à Armand Renaud du 20 décembre 1866, *ibid.* 711). On ne saurait trop appuyer sur l'importance que prend la planification dans la correspondance de Mallarmé. Entre vingt-quatre et vingt-huit ans, on ne compte pas moins de sept lettres dans lesquelles Mallarmé parle d'une œuvre magnifique dont il aurait jeté les fondements. Il y décrit une vaste architecture, qui en fait ne cesse de changer, passant de cinq à sept, à deux, à trois ou quatre volumes... mais toujours à réaliser en vingt ans. Rien n'est moins définitif qu'un plan ; il ne saurait dès lors revêtir la plénière autorité d'une loi morale. N'empêche que l'on comprend aisément en quoi l'idéal du plan – du plan infaillible et total – a pu séduire Mallarmé. Dans le plan il ne peut survivre d'angoisse, *tout n'est qu'ordre et beauté* :

Je travaille à tout à la fois, ou plutôt je veux dire que tout est si bien ordonné en moi qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure, et va d'elle-même se caser dans tel livre et tel poème. Quand un poème sera mûr, il se détachera. – Tu vois que j'imite la loi naturelle. (Lettre à Théodore Aubanel du 16 juillet 1866, *ibid.* 703)

Mallarmé avait-il raison de vouloir ainsi mettre fin à son angoisse ? Cette question, par laquelle je termine, je n'y répondrais pas. La philosophie reste ici perplexe, et seule parle, peut-être, la foi. Mais le fait est que Mallarmé n'a jamais vraiment quitté son angoisse, même s'il a trouvé, par divers moyens, à faire la paix avec elle. La constante réflexion de Mallarmé sur le destin tragique de l'homme nous enseigne qu'il n'a pas éludé l'être-problème de la liberté en tant qu'il est l'angoisse. Je veux dire en tant qu'il est la problématicité du Rien qui se dessine devant soi. C'est même l'attention à ce problème qui

l'éloigne le plus sûrement des Romantiques allemands. L'art pour Mallarmé ne saurait plus coïncider avec la réalisation de l'absolu dans l'homme libre et in-fini. L'art ne relaie plus le souffle divin. L'art est aspiré par le vide, cet au-delà nul du Néant, ce seul espace où est encore possible le Rêve dans un monde où comme il le dit, « n'est que ce qui est » : « car cet au-delà en est l'argent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. » (« La Musique et les Lettres », OC II 67)

Bibliographie

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Esthétique. Trad. Ch. Bénard. Paris : Librairie Germer-Baillère, 1875.

Kant, Immanuel. Critique de la faculté de juger. Trad. Alain Renaut. Paris : Aubier, « GF Flammarion », 1995.

Kierkegaard, Søren. Œuvres complètes, tomes III, VIII, XVI, XIX. Trad. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Paris : Éd. de l'Orante, 1970-1982.

Mallarmé, Stéphane. Correspondance, tomes II-XI. Ed. Henri Mondor et Lloyd James Austin. Paris : Gallimard, « NRF », 1969-1985.

---. Correspondance complète (1862-1871) suivi de Lettres sur la poésie (1872-1898). Ed. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, « Folio classique », 1862-1898.

---. Œuvres complètes, tomes I et II. Ed. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Alexandre Bleau est étudiant à la maîtrise au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Sous la direction de Lucie Bourassa, il rédige actuellement un mémoire ayant pour titre : « La crise chez Mallarmé et Debussy ». Il a vu par ailleurs son texte sur la réception mallarméenne d'Arthur Rimbaud être publié l'automne dernier dans le troisième des *Cahiers Stéphane Mallarmé*.