



**HAL**  
open science

# Mallarmé, Whistler : “ Une oeuvre de mystère close comme la perfection ”

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Mallarmé, Whistler : “ Une oeuvre de mystère close comme la perfection ”. Po&sie [Poésie], inPress, 182. hal-03691101

**HAL Id: hal-03691101**

**<https://univ-paris8.hal.science/hal-03691101>**

Submitted on 8 Jun 2022

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

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

## Mallarmé, Whistler : « Une œuvre de mystère close comme la perfection »

Si, entre Mallarmé et Whistler, le lien est d'abord celui d'une amitié, rare, qui commença comme un coup de foudre dès la première rencontre en 1888 et qui dura jusqu'à la mort du poète en 1898, cette amitié, comme celle qui unit Mallarmé et Manet, est en vérité une amitié créatrice, – jalonnée par quelques réalisations communes ou croisées, – et accompagnant, pour le peintre et pour l'écrivain, à travers le dialogue silencieux de leurs œuvres, l'approfondissement d'une même pensée de l'art.

### Œuvres croisées

Ils se sont rencontrés, grâce à l'entremise de Théodore Duret, lors d'un déjeuner organisé par Claude Monet en janvier 1888<sup>1</sup>. Théodore Duret était alors, en France, le principal défenseur de l'œuvre du peintre, auquel il venait de consacrer une étude dans sa *Critique d'avant-garde* (1885) ainsi qu'une monographie, *Histoire de J. Mc N. Whistler et de son œuvre* (1888), dont il adressa un exemplaire à Mallarmé<sup>2</sup>. Avant cette date, Mallarmé pouvait connaître l'œuvre de Whistler qui avait exposé, aux côtés des impressionnistes, à la galerie Durand Ruel en 1872-1873. Son nom était en outre associé à celui de Baudelaire, qui, dans « Peintres et aquafortistes », avait loué la série des eaux-fortes, intitulée *Suite de la Tamise*, exposée à Paris en 1862, et qui avait reconnu dans le « jeune artiste américain » un peintre capable d'extraire la « poésie profonde et compliquée d'une vaste capitale<sup>3</sup> ». Whistler, formé d'abord auprès de Courbet, avait par ailleurs été proche de Manet : sa *Fille blanche* avait eu, en 1863, un succès de scandale comparable à celui suscité par *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet ; et comme Manet, Whistler, quoiqu'à l'écart, accompagne l'essor du mouvement impressionniste, en ceci surtout qu'il fait partie, comme les impressionnistes, de ceux que la critique académique rejette : en témoigne le procès qui l'opposa à Ruskin en 1878, celui-ci l'accusant, à la vue de la toile intitulée *Nocturne en noir et or : La Fusée qui retombe* (1877), d'avoir jeté « un pot de peinture à la figure du public<sup>4</sup> ». Il est probable, comme le suggère Luce Abélès, que l'amitié de Whistler soit venue relayer, pour Mallarmé, celle de Manet, après la disparition de celui-ci en 1883<sup>5</sup>. Il est remarquable que cette constellation affective et artistique soit comme préfigurée dans le tableau de groupe de Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864), où figurent, parmi d'autres, Whistler, Manet et Baudelaire, – tous trois implicitement réunis pour Mallarmé sous le signe d'Edgar Poe, figure tutélaire des artistes « maudits », élus par leur commune solitude et leur culte commun de l'art. « Edgar Poe personnellement m'apparaît depuis Whistler<sup>6</sup> », écrit Mallarmé dans le « médaillon » consacré à Edgar Poe, qui précède immédiatement le médaillon consacré à Whistler dans l'économie interne des *Divagations*. Un réseau cohérent unit ainsi, dans la pensée de Mallarmé, Edgar Poe, Baudelaire, Manet et Whistler, comme autant de phares d'une modernité *hantée*. Et

---

<sup>1</sup> Voir le mot d'invitation que Monet adresse à Mallarmé, le 8 janvier 1888, dans *Correspondance Mallarmé – Whistler. Histoire de la grande amitié de leurs dernières années*, recueillie, classée et annotée par Carl Paul Barbier, Paris, Nizet, 1964, p. 6-8. Sur le dialogue artistique que nouent Whistler et Mallarmé, voir surtout Jean-Michel Nectoux, « “Un homme au rêve habitué...” », *Mallarmé : peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 78-93.

<sup>2</sup> Voir la lettre de Mallarmé à Duret, 2 mars 1888, dans *Correspondance, 1854-1898*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 681.

<sup>3</sup> Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Le Boulevard*, 14 septembre 1862, *Œuvres complètes*, édition Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976, t. II, p. 740.

<sup>4</sup> Cité dans Jérôme Bastianelli, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Classiques Garnier, 2017, entrée « Whistler », p. 751.

<sup>5</sup> Luce Abélès, « Portrait et paysage : Mallarmé, Whistler, Monet », dans *Turner, Whistler, Monet*, sous la direction de Katharine Lochman, Paris, RMN, 2004, p. 163-178.

<sup>6</sup> Mallarmé, « Edgar Poe », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 145.

l'efficiencia de ce réseau se devine encore dans une lettre de Whistler, datée du mois d'octobre 1896, où Whistler, se plaçant à son tour dans l'ombre de Poe, fait de Mallarmé « un autre moi » :

Je suis enfin toujours seul – seul comme a dû l'être Edgar Poe, à qui vous m'avez trouvé d'une certaine ressemblance. – Mais en vous quittant, il me semble dire Adieu à un autre moi ! – seul dans votre Art comme je le suis dans le mien – et en vous serrant la main ce soir, j'ai éprouvé le besoin de vous dire combien je me sens attiré vers vous, – combien je suis sensible à toutes les intimités de pensées que vous m'avez témoignées<sup>7</sup>.

En rattachant Whistler à la lignée de Manet, Baudelaire et Poe, Mallarmé rattache le peintre, moins à la lignée des impressionnistes, qu'à celle, plus lointaine, des tenants de l'art pour l'art. Il avait lui-même adopté cette position esthétique dans un texte de jeunesse intitulé *Hérésies artistiques : l'art pour tous* (1862), où il s'en prenait à cette double hérésie que constitue pour l'artiste la recherche de l'approbation du suffrage du nombre (« L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate<sup>8</sup> ») et la prétention à un enseignement moral ou à une utilité sociale. Or Whistler, trente ans plus tard, adopte une position semblable, « aristocratique » et « dandy », dans la « causerie » du *Ten O'Clock* (lue « à 10 heures » du soir le 20 février 1885). « Je sympathisais tout avec votre vision de l'Art », lui écrit Mallarmé en mai 1888<sup>9</sup>, alors qu'il a entrepris, avec l'aide du poète américain Francis Vielé-Griffin, de traduire le *Ten O'Clock* : il le publie en français en 1888 dans la *Revue indépendante* d'Édouard Dujardin, puis, en plaquette, à la librairie de cette même revue. Sur le fond, Whistler s'en prend indirectement aux théories socialisantes de l'art défendues en Angleterre par Ruskin ; mais surtout, il développe une pensée de la beauté « moderne » qui fait écho à celle défendue par Baudelaire dans « Le Peintre de la vie moderne », à propos de Constantin Guys : la Beauté est à la fois « éternelle » et « fugitive », écrit Baudelaire, et « l'histoire du Beau », écrit Whistler, s'apparaît aussi bien « taillée dans les marbres du Parthénon », que « brodée, avec des oiseaux, sur l'éventail d'Hokusai – au pied du Fusi-yama<sup>10</sup> ». Mais le fond du propos compte moins que la forme, dans la mesure où le *Ten O'Clock*, qui paraît simultanément à Londres (chez Chatto and Windus) et à Paris, est l'occasion, pour Whistler comme pour Mallarmé, d'apporter un soin particulier à la maquette de l'édition, en travaillant ensemble, peintre et poète, à ce nouvel objet de l'esthétique qu'est devenu le livre<sup>11</sup> : le nom de Mallarmé apparaît en petit, selon le vœu de Mallarmé lui-même, et la couverture est gracieusement ornée du papillon, « dont Whistler estampillait aussi ses toiles comme d'un sceau cabalistique », écrit Henri de Régnier<sup>12</sup> : Mallarmé aimait y voir un signe suprême, remplaçant tous les livres : « m'est avis que les seuls papillons à souhait composeraient un livre », écrit-il à Whistler en juin 1891, ajoutant : « je les considère et les lis, comme un texte sacré et ami, en initié<sup>13</sup> ».

La collaboration de Mallarmé et de Whistler se prolonge en 1890 dans les pages d'une revue britannique, *The Whirlwind*, que Whistler présente comme un « journal qui n'est pas de journalistes », comme un « aristocratique produit de Gentleman<sup>14</sup> », ou encore « *A lively and eccentric newspaper* » selon le sous-titre de la revue. Whistler avait demandé à Mallarmé d'encourager la naissance du journal en y publiant un sonnet ou « deux mots de sympathie ou d'approbation<sup>15</sup> », – ce dont Mallarmé s'acquitte en effet, dans la livraison du 15 novembre 1890, avec un « Billet » à Whistler, qui prend la forme d'un sonnet (évidemment « shakespearien » pour l'occasion) :

<sup>7</sup> Lettre de Whistler à Mallarmé, octobre 1896, dans *Correspondance Mallarmé-Whistler*, éd. citée, p. 257.

<sup>8</sup> Mallarmé, *Hérésies artistiques : l'art pour tous*, OC II, p. 362.

<sup>9</sup> Mallarmé, lettre à James McNeill Whistler, 6 mai 1888, *Correspondance*, éd. citée, p. 696.

<sup>10</sup> Le « *Ten O'Clock* » de M. Whistler, Traduction de Mallarmé, OC II, p. 851.

<sup>11</sup> Voir sur ce point Barbara Bohac, « Mallarmé et l'esthétique du livre », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Presses universitaires de Nanterre, 2010, p. 149-164.

<sup>12</sup> Henri de Régnier, *Nos rencontres*, Paris, Mercure de France, 1931, p. 211.

<sup>13</sup> Mallarmé, lettre à James McNeill Whistler, 26 juin 1891, *Correspondance*, éd. citée, p. 959.

<sup>14</sup> Whistler, lettre à Mallarmé, 20 octobre 1890, dans *Correspondance Mallarmé – Whistler*, éd. citée, p. 70-71.

<sup>15</sup> *Ibid.*

Pas les rafales à propos  
De rien comme occuper la rue  
Sujette au noir vol de chapeaux ;  
Mais une danseuse apparue

Tourbillon de mousseline ou  
Fureur éparses en écumes  
Que soulève par le genou  
Celle même dont nous vécûmes

Pour tout, hormis lui, rebattu  
Spirituelle, ivre, immobile  
Foudroyer avec le tutu,  
Sans se faire autrement de bile

Sinon rieur que puisse l'air  
De sa jupe éventer Whistler<sup>16</sup>.

Le poème salue la naissance de la revue en s'emparant de l'image qui sert de fronton à la page-titre : une danseuse noyée dans son « tourbillon de mousseline » ; et, à la pointe du sonnet, il fait rimer « l'air » (ou même, presque, « puisse l'air ») et « Whistler », de telle façon que le billet-adresse se transforme en un portrait du peintre : un portrait « poétique », en ceci que « le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier », résumant « toute l'âme » et « la communiquant au passant », – pourrait-on dire en décalquant les termes du médaillon que Mallarmé consacre à Tennyson<sup>17</sup>. Surtout, quelques indices permettent de lire le « Billet » à Whistler comme une réécriture, ironique, de « À une passante » de Baudelaire : la même « rue », ici « assourdissante », là « Sujette au noir vol de chapeaux » ; « le feston et l'ourlet » devenus le « tutu » et la « jupe » ; la « jambe de statue » devenue « le genou » ; et Whistler, non plus en buveur « crispé comme un extravagant », mais en dandy « rieur », défrisé par l'air d'une jupe virevoltante, – symbole, si l'on veut, d'une Modernité nouvelle, délivrée du « grand deuil » dont la marquait encore Baudelaire.

Whistler accompagne les envois de *The Whirlwind* de lithographies directement adressées au poète ou insérées dans la revue : *The Dancing Girl* d'abord<sup>18</sup> ; *The Winged Hat* (« Le Chapeau à ailes »)<sup>19</sup> ; puis *The Tyresmith* (« Le Charron »)<sup>20</sup> ; un peu plus tard, *Maunder's Fish Shop – Chelsea*<sup>21</sup>. « Tout cela est fait whistlieriennement<sup>22</sup> », écrit Mallarmé, à qui les gravures de Whistler apparaissent comme « des papiers-monnaies d'un féérique pays imaginaire » : « on a le sentiment que cela est infiniment précieux et pourrait servir à l'échange d'êtres un peu surnaturels », rapporte Henri de Régnier<sup>23</sup>. Parallèlement, Whistler fait connaître le nom de Mallarmé aux lecteurs anglais : dans la rubrique « Brouhaha » de la revue, il présente le poète comme « le prince raffiné des Décadents », « le classique de la modernité », ou encore « le poète le plus vingtième siècle de la France<sup>24</sup> ».

---

<sup>16</sup> OC I, p. 34. Dans sa première publication, le sonnet porte le titre de la revue, *The Whirlwind*.

<sup>17</sup> « Tennyson vu d'ici », *Quelques médaillons et portraits en pied, Divagations*, OC II, p. 140.

<sup>18</sup> James Abbot McNeill Whistler, *The Dancing Girl*, 1889, lithographie de report, monogrammé à gauche (papillon). Harriet K. Stratis and Martha Tedeschi, eds., *The Lithographs of James McNeill Whistler: The Digital Edition*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2021, catalogue en ligne, n°29.

<sup>19</sup> James Abbot McNeill Whistler, *The Winged Hat*, 1890, lithographie de report, monogrammée dans la planche, centre gauche (papillon). *Ibid.*, catalogue en ligne, n°34. Publié dans *The Whirlwind*, n°17, 25 octobre 1890.

<sup>20</sup> James Abbot McNeill Whistler, *The Tyresmith*, 1890, lithographie de report, monogrammée dans la planche, bord gauche (papillon). *Ibid.*, catalogue en ligne, n°36. Publié dans *The Whirlwind*, n°20, 15 novembre 1890.

<sup>21</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Maunder's Fish Shop – Chelsea*, 1890, lithographie de report, monogrammée dans la planche, au centre (papillon). *Ibid.*, catalogue en ligne, n°37. Publié dans *The Whirlwind*, n°26, 27 décembre 1890.

<sup>22</sup> Lettre de Mallarmé à James McNeill Whistler, 17 novembre 1890, *Correspondance*, éd. citée, p. 911.

<sup>23</sup> Henri de Régnier, *Les Cahiers inédits, 1887-1936*, édition établie par David J. Niederauer et François Broche, Paris, Pygmalion, 2002, p. 371.

<sup>24</sup> Voir *Correspondance Mallarmé – Whistler*, éd. citée, p. 75.

En 1892, un projet, qui n'aboutit pas, devait à nouveau réunir le peintre et le poète : il s'agit d'une publication des *Quatrains-adresses* de Mallarmé, qui auraient été rassemblés, sous le titre *Récréations postales*, dans une sorte de livre-objet avant la lettre, puisque la couverture de l'ouvrage aurait pris la forme d'une enveloppe, tandis que Whistler était chargé de dessiner le timbre<sup>25</sup>. Dans la préface qu'il compose en vue de cette publication, Mallarmé présente ses quatrains-adresses comme autant de « riens précieux », imaginés « par pur sentiment esthétique » « à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain<sup>26</sup> ». Pour ce « joyau typographique » et cette plaquette de luxe, qui auraient pu « lancer un genre<sup>27</sup> » (en même temps que faire connaître Mallarmé outre-Manche), Whistler avait contacté des éditeurs londoniens, William Heinemann en 1892, puis James R. Osgood, Mc Ilvaine *and Co* en 1893, qui abandonnèrent tour à tour le projet. Quelques quatrains postaux parurent en 1894, sous le titre *Les Loisirs de la poste*, dans une revue d'avant-garde, *The Chap Book*, sans toutefois la forme-enveloppe ni les dessins de Whistler, – dont le quatrain qui lui est adressé ouvre cependant la série :

Leur rire avec la même gamme  
Sonnera si tu te rendis  
Chez Monsieur Whistler et Madame  
Rue antique au Bac 110<sup>28</sup>.

En 1892 Whistler fit un portrait lithographié de Mallarmé, qui deviendra en 1893 le frontispice de *Vers et prose*<sup>29</sup>. Pour Paul Valéry, il s'agit du portrait de Mallarmé « le plus *spirituellement* ressemblant<sup>30</sup> ». Cette ressemblance avait frappé déjà Théodore Duret qui y retrouve, saisi sur le vif, quelque chose de la présence même de Mallarmé, lointaine et familière à la fois : « ceux qui l'ont connu peuvent croire qu'ils l'entendent parler<sup>31</sup> », écrit-il. La technique du report sur papier, profitant du grain du papier hollandaise qui fait trembler le trait, ajoute à la légèreté de l'image, – laquelle n'existe, écrit Duret, « que comme un souffle » ; elle semble une « improvisation », mais cette improvisation a exigé plusieurs esquisses, rapidement tracées et aussitôt déchirées, jusqu'à ce que la main s'imprègne assez du modèle pour obtenir enfin, en « condensant » les essais antérieurs, le rendu qui le révèle<sup>32</sup>. Georges Rodenbach y reconnaît l'« homme au Rêve habitué<sup>33</sup> » ; son visage, écrit-il, semble déjà un reflet : « c'est le poète, comme il subsiste dans la mémoire, déjà en recul, hors du temps, tel qu'il apparaîtra à l'avenir » :

À peine un geste de la main plus achevé et qui le rattache encore un peu à la vie, ce geste contourné, d'une inflexion qui lui est particulière pour tenir la cigarette ou le cigare, fumeur continu qui ne veut pas cesser une minute de mettre de la fumée entre la foule et lui. Ainsi il s'isole, s'éloigne de la vie, appartient tout au Rêve<sup>34</sup>.

---

<sup>25</sup> Il existe, dessinée par Mallarmé, une maquette de la couverture, conservée à l'université de Glasgow, ainsi que des ébauches de quelques timbres imaginés par Whistler : voir le *fac-simile* dans *Correspondance Mallarmé – Whistler*, éd. citée, entre les pages 200 et 201 ; pour des esquisses de timbres, voir Andrew McLaren Young, Margaret F. MacDonald, Robin Spencer and Hamish Miles, *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, New Haven and London, 1980, catalogue en ligne (<http://whistlerpaintings.gla.ac.uk>): n°1341 (*Cupid letting a bird out of a cage*), et n°1342 (*Pot stand with flowers*).

<sup>26</sup> *Récréations postales*, OC I, p. 245.

<sup>27</sup> *Correspondance Mallarmé – Whistler*, éd. citée, p. 167.

<sup>28</sup> *Les Loisirs de la poste*, OC I, p. 241.

<sup>29</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Stéphane Mallarmé*, 1892. Lithographie de report sur papier hollandaise. Monogramme lithographié en bas à droite. *The Lithographs of James McNeill Whistler: The Digital Edition*, catalogue en ligne, n°59-60. Il existe un exemplaire dédié au crayon en bas à gauche : « à mon Mallarmé » conservé au Musée départemental Stéphane Mallarmé.

<sup>30</sup> Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998, p. 89.

<sup>31</sup> Théodore Duret, *Histoire de J. Mc N. Whistler et de son œuvre*, Paris, Floury, 1904, p. 124.

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 23.

<sup>34</sup> Georges Rodenbach, *L'Élite*, Paris, Charpentier, 1899, p. 46 (texte paru d'abord dans la *Revue franco-américaine* en juillet 1895).

Mallarmé, quant à lui, y vit « une merveille<sup>35</sup> », et adressa à Whistler un exemplaire de *Vers et prose* avec cet envoi :

Whistler  
Selon qui je défie  
Les siècles, en lithographie<sup>36</sup>.

Il existe un autre portrait de Mallarmé par Whistler, en pointe-sèche tirée à l'encre brune, conservé à l'université de Glasgow, daté de 1891-1892<sup>37</sup> : à nouveau, le peintre rend la présence de son modèle en l'effaçant à demi, l'éloignant en doublant le visage de son reflet dans un miroir ; mais, surtout, les yeux sont comme effacés, presque aveuglés, – comme si le regard du poète, tourné vers l'intérieur, devait nécessairement se dérober à la saisie du peintre<sup>38</sup>. Il est possible que ce portrait, inachevé (?), corresponde à celui qui devait remplacer la gravure de Ferdinand Rops qui avait servi de frontispice à l'édition des *Poésies* chez Dujardin en 1887, alors que Mallarmé songeait à une nouvelle édition augmentée de son recueil chez Deman<sup>39</sup>.

Aux portraits gravés de Whistler, Mallarmé répond par un portrait littéraire<sup>40</sup>. Celui-ci était d'abord destiné au second volume (qui ne vit pas le jour) des *Portraits du prochain siècle* ; Mallarmé l'intégra finalement, en même temps que le médaillon consacré à Manet, dans le recueil des *Divagations* qui paraît en 1897.

Si, extérieurement, il est, interroge-t-on mal, l'homme de sa peinture – au contraire, d'abord, en ce sens qu'une œuvre comme la sienne innée, éternelle, rend, de la beauté, le secret ; joue au miracle et nie le signataire. Un Monsieur rare, prince en quelque chose, artiste décidément, désigne que c'est lui, Whistler, d'ensemble comme il peint toute la personne – stature, petite à qui la veut voir ainsi, hautaine, égalant la tête tourmentée, savante, jolie ; et rentre dans l'obsession de ses toiles. Le temps de provoquer ! l'enchantement d'une œuvre de mystère close comme la perfection, où notre cohue passerait même sans hostilité, a compris le devoir de sa présence – interrompre cela par quelque furie de bravoure jusqu'à défier le silence entier admiratif. Cette discrétion affinée en douceur, aux loisirs, composant le maintien, pour peu, sans rien perdre de grâce, éclate en le vital sarcasme qu'aggrave l'habit noir ici au miroitement de linge comme siffle le rire et présente, à des contemporains devant l'exception d'art souveraine, ce que juste, de l'auteur, eux doivent connaître, le ténébreux d'autant qu'apparu gardien d'un génie, auprès comme Dragon, guerroyant, exultant, précieux, mondain.

On peut rapporter ce portrait littéraire à un autoportrait de Whistler, peut-être celui titré *Brun et or*, peint autour de 1895<sup>41</sup> : il s'agit d'un autoportrait *en pied*, où, en effet (pour autant que le texte de Mallarmé vaille comme l'*ekphrasis* d'un tableau de Whistler), « se désigne que c'est lui, Whistler, d'ensemble comme il peint toute la personne – stature, petite à qui la veut voir ainsi, hautaine, égalant la tête tourmentée, savante, jolie ». Le *médaillon ou portrait en pied* redouble alors l'enjeu de l'autoportrait, qui implique une réflexion sur la condition de l'artiste dans le monde. Whistler est-il

<sup>35</sup> Mallarmé, lettre à Whistler, 5 novembre 1892, *Correspondance*, éd. citée, p. 1096.

<sup>36</sup> *Vers de circonstance*, OC I, p. 317.

<sup>37</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Stéphane Mallarmé*, vers 1891-1892, pointe-sèche tirée à l'encre brune sur papier ; Glasgow, The Hunterian, University of Glasgow.

<sup>38</sup> Voir Jean-David Jumeau-Lafond, « Peindre Mallarmé : un défi ? », dans *Portraits de Mallarmé. De Manet à Picasso*, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2013, p. 11-18.

<sup>39</sup> Hypothèse formulée par Carl Paul Barbier, dans *Correspondance Mallarmé – Whistler*, éd. citée, p. 95. Pour le projet (avorté) d'une reprise des *Poésies* chez Deman, voir les lettres de Mallarmé à Deman, 18 août 1891 et 10 septembre 1891, *Correspondance*, éd. citée, p. 980-981 et p. 985-986.

<sup>40</sup> Sur la vogue des portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Hélène Dufour, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 292. Voir aussi Annick Ettlin, « "Billet" à Whistler, "Hommage" à Puvis de Chavannes : Le peintre et ses adresses », dans *Mallarmé au monde. Le spectacle de la matière*, sous la direction de Barbara Bohac et Pascal Durand, Paris, Hermann, 2019.

<sup>41</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Brown and gold*, daté entre 1895 et 1900. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n° 440.

« l'homme de sa peinture » ? Si l'on interroge « mal » ainsi, c'est que « l'existence littéraire », écrit Mallarmé dans « Solitude », – hors celle, « plus vraie », « qui se passe à réveiller la présence, au-dedans, des accords et significations » –, « n'a lieu » « avec le monde » que comme « inconvenient<sup>42</sup> ». Pour l'auteur de *L'Art aristocratique de se faire des ennemis*<sup>43</sup>, la vie sociale a été faite de tels « inconvenients », avec notamment des procès incessants, qui jalonnent le combat de l'artiste en vue de la « gloire » : si cette « gloire », écrit Mallarmé, est « moindre jamais que le mystère », elle requerra cependant toutes les attentions de Mallarmé lui-même, puisqu'il ne ménagea pas ses efforts pour faire obtenir la Légion d'Honneur au peintre, assurer la « publicité » de son œuvre, ou encore faire acheter par l'État, en 1891, le portrait de la mère de l'artiste, titré *Arrangement en gris et noir* (1871)<sup>44</sup>. Mais la vie de l'artiste, en réalité, se dédouble ; et le portrait qu'en trace Mallarmé présente un Whistler *bifrons*, – avec, sur une face, l'homme social, accompagné par la série de scandales qui fit sa renommée, – et, sur l'autre, l'œuvre impersonnelle qui « joue au miracle et nie le signataire » : d'un côté le dandy, « prince en quelque chose », de l'autre « une œuvre de mystère close comme la perfection » ; ici « quelque furie de bravoure » face à l'hostilité de la « cohue », là « l'exception d'art souveraine » imposant « le silence » ; – jusqu'à ce que Whistler, dans le battement de la vie et de l'œuvre, apparaisse comme « le ténébreux [...] gardien d'un génie, auprès comme Dragon, guerroyant, exultant, précieux, mondain ». Telle est l'ambiguïté de Whistler, entre l'œuvre et la vie ; et telle est l'ambiguïté de la prose même de Mallarmé, hésitant entre le croquis de presse, et le poème clos sur lui-même, – au monde et hors du monde, selon la formule ici du « poème critique<sup>45</sup> », trouvée *sur le motif*, à la manière de Whistler.

D'autres œuvres signalent l'intimité de Mallarmé et de Whistler : il existe un portrait de Geneviève Mallarmé, réalisé lors d'un séjour du peintre à Valvins en 1897, et conçu comme une variation en *Rose et gris*<sup>46</sup>. Whistler songea aussi à peindre un portrait en pied de Mallarmé : la mort du poète l'empêcha de le réaliser.

### Une « exquise crise, fondamentale »

Au-delà de ces points de contact où se touchent l'œuvre de Mallarmé et celle de Whistler, celles-ci participent ensemble de l'approfondissement d'une même « crise » : une « crise » à la fois « exquise », par la sensibilité suraiguë des impressions qu'elle exacerbe, – et « fondamentale », en ce qu'elle met en question les « fondements » mêmes de la représentation, littéraire ou picturale.

Whistler, on l'a dit, accompagne le développement de l'impressionnisme tout en demeurant à part : « c'est encore de l'ancienne peinture », note Mallarmé, qui ajoute aussitôt : « mais dans quelles mains<sup>47</sup> ! ».

On sait que Whistler s'est formé auprès de Courbet ; mais on sait aussi que son cheminement artistique se comprend plutôt dans la manière dont Whistler s'écarte de Courbet, jusqu'à *effacer*, littéralement, l'héritage du peintre, – pour des raisons, au reste, en partie inconscientes qu'a

<sup>42</sup> « Solitude », *Divagations*, OC II, p. 256.

<sup>43</sup> James Abbot McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, Londres, Heinemann, 1890.

<sup>44</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Arrangement in Grey and Black: Portrait of the Painter's Mother. The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°101.

<sup>45</sup> Sur le genre du « poème critique », voir Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé proselibriste », revue en ligne *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n°3, winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Kari Hukkila, p. 140-160. Texte repris dans *L'Utopie de l'art. Mélanges offerts à Gérard Dessons*, sous la direction d'Arnaud Bernadet, Olivier Kachler et Chloé Laplantine, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 175-190.

<sup>46</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Rose et gris. Portrait de Geneviève Mallarmé, 1897 (The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°485). Il existe également un portrait d'étude sur lithographie de Geneviève Mallarmé, vers 1898 (*The Lithographs of James McNeill Whistler: The Digital Edition*, catalogue en ligne, n°176).

<sup>47</sup> Propos rapportés par le docteur Bonniot (« Notes sur les Mardis », *Les Marges*, 57, 1936) et cités par Carl Paul Barbier, *Mallarmé-Whistler, Correspondance*, éd. citée, p. 200.

démêlées Yves Sarfati dans un livre intitulé *L'Anti-Origine du monde. Comment Whistler a tué Courbet*<sup>48</sup>. Le réalisme initial de Whistler, sensible par exemple dans la toile intitulée *Wapping* (1860-1864)<sup>49</sup>, se dissout dans une manière de plus en plus légère, allusive, de plus en plus sombre aussi, et bientôt quasi spectrale. Whistler met d'ailleurs en scène cet effacement de l'influence de Courbet par un jeu de citations parfois explicites : son *Harmonie en bleu et argent – Trouville* (1865) décalque le *Bord de mer à Palavas* de Courbet (1854)<sup>50</sup> ; mais là où Courbet se représente lui-même face à la mer, la saluant et comme la défiant ; Whistler n'évoque plus, de Courbet devant la mer, qu'une silhouette, presque fantomatique, qui se serait résorbée dans le paysage atmosphérique autant que dans la toile elle-même selon l'« harmonie » de ses teintes disparaissantes<sup>51</sup>.

L'inflexion vers cette nouvelle manière est donnée par la vogue du japonisme, dont Whistler se saisit dans les années 1863-1865, puis qu'il intériorise d'une manière de plus en plus personnelle. Dans la toile intitulée *Le Balcon – Variation en couleur chair et vert*<sup>52</sup>, qui est présente à l'exposition Durand-Ruel de 1873, des jeunes femmes en costume japonais, dans la partie colorée du tableau, regardent la Tamise et ses rives industrielles, dans la partie en gris. Au-delà de tout exotisme, Whistler invente ainsi, entre l'art occidental et l'art japonais, une sorte de troisième terme indéfinissable, – « un *tertium quid* », écrit un critique de l'époque<sup>53</sup>. Dans le *Nocturne en bleu et argent* (1871-1872)<sup>54</sup>, les bords industriels de la Tamise se dégagent faiblement de la brume, tandis que des roseaux semblent une calligraphie japonaise, où vient se poser le papillon-signature de Whistler dans un cartouche directement repris aux sceaux des estampes japonaises.

Le japonisme conduit Whistler à la recherche d'un art minimaliste, que traduit la minceur de la couche de peinture, subtilement étalée en lavis, très éloignée maintenant de la manière de Courbet, et plus proche alors de la facture impressionniste. Edmond Duranty, dans *La Nouvelle Peinture* (1876), est sensible à « l'infinie délicatesse » de ces variations « sur des teintes crépusculaires, diffuses, vaporeuses, qui ne sont ni le jour ni la nuit<sup>55</sup> ». Claude Monet a vu des « nocturnes » de Whistler à Londres, et ce sont eux qui lui inspirent sa vue du port du Havre, *Impression, Soleil levant* (1874), acte de baptême, comme on sait, de l'impressionnisme.

Mais la manière de Whistler est sans doute moins immédiate que celle des impressionnistes. Lui-même recommençait sans cesse ses toiles et ne trouvait le « premier » jet qu'après-coup, comme en condensant mentalement les essais antérieurs. La toile naît d'un travail de mémoire, pour que l'impression s'y fixe obliquement, filtrée par l'esprit, devenue *image mentale*, selon une intellectualité, et une spectralité réflexive, qui évoquent davantage alors les conceptions de Mallarmé.

En outre, comme chez Mallarmé, la « presque disparition vibratoire » du sujet résulte, chez Whistler, de la musicalité intrinsèque de la composition : ses toiles se nomment « variation », « arrangement », « symphonie », « harmonie », « nocturne », non pas seulement parce que la musique « suggère » au lieu de « représenter », mais encore parce qu'elle établit une sorte d'algèbre sensible décollant, au sein de la toile, d'un « rythme entre des rapports<sup>56</sup> ». Cette « musicalité de

---

<sup>48</sup> Voir Yves Sarfati, *L'Anti-Origine du monde. Comment Whistler a tué Courbet*, Dijon, Les Presses du réel, 2017.

<sup>49</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Wapping*, 1860-1864. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°35.

<sup>50</sup> Voir Courbet, *Le Bord de mer à Palavas*, 1854 (permalien RMN : <https://www.photo.rmn.fr/archive/77-001260-2C6NU0NZL8X0.html>) ; Whistler, *Harmony in Blue and Silver: Trouville*, 1865. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°64.

<sup>51</sup> Une analyse semblable est proposée par Daniel E. Sutherland, *Whistler: A Life for Art's Sake*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 93.

<sup>52</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Variations in Flesh Colour and Green: The Balcony*, 1864-1873. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°56.

<sup>53</sup> Il s'agit de Sidney Colvin (« Exhibition of Mr Whistler's pictures », *Academy*, 13 juin 1874, p. 673), cité par John Siewert, « Art, musique et esthétique du lieu dans les *Nocturnes* de Whistler », dans *Turner, Whistler, Monet*, ouvr. cité, p. 141-147.

<sup>54</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne en bleu et argent*, 1871. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°103.

<sup>55</sup> Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture*, Paris, Dentu, 1876, p. 16.

<sup>56</sup> Mallarmé, lettre à Edmond Gosse, 10 janvier 1893, *Correspondance*, éd. citée, p. 1117.



tout<sup>57</sup> » fait tendre l'art de Whistler vers une forme d'« abstraction », que Théodore Duret voit poindre, comme aux avant-postes d'une autre modernité, encore à venir :

M. Whistler, en tirant les dernières conséquences de la combinaison harmonique de couleurs qui était apparue instinctivement dans ses premières œuvres, est donc parvenu, avec ses nocturnes, à l'extrême limite de la peinture formulée. Un pas de plus, il n'y aurait plus sur la toile qu'une tache uniforme, incapable de rien dire à l'œil et à l'esprit. Les nocturnes de M. Whistler font penser à ces morceaux de la musique wagnérienne où le son harmonique, séparé de tout dessin mélodique et de toute cadence accentuée, reste une sorte d'abstraction et ne donne qu'une impression musicale indéfinie<sup>58</sup>.

Cette abstraction naissante indique un au-delà de l'impressionnisme, par lequel Whistler, selon des voies propres à la seule peinture, rejoint l'abstraction du poème en tant que le poème compose, musicalement lui aussi, avec « l'intellectuelle parole à son apogée<sup>59</sup> ». L'objet vu se défait dans l'impression ; l'impression est transposée sur la toile dans une harmonie quasi abstraite de couleurs, où toute indication extérieure s'abolit ; et la toile, « de mystère close comme la perfection », « évoque », « dans une ombre exprès », « l'objet tu<sup>60</sup> », le « recréant » dans une « neuve atmosphère<sup>61</sup> ».

Cette « ombre exprès » est celle des *Nocturnes* de Whistler. On songe par exemple au *Nocturne en bleu et argent*, titré aussi *Battersea Reach* (1872-1875)<sup>62</sup>, au *Nocturne en noir et or*, titré aussi *La Baie de Southampton* (1876)<sup>63</sup>, et à bien d'autres captant, sur les rives de la Tamise, de la Neva ou de Venise, des impressions de Nuit devenues déjà *mémoires d'aveugle*<sup>64</sup>. Par le relais, sans doute, des noirs de Manet (ceux notamment qui illustrent la traduction par Mallarmé du *Corbeau* d'Edgar Poe) ou par le relais des noirs d'Odilon Redon (tournés quant à eux vers le Rêve<sup>65</sup>), les Nuits de Whistler rejoignent la Nuit d'*Igitur*, quand tout va disparaître. Barbara Bohac a rapproché le *Nocturne en bleu et argent*, titré aussi *Les Lumières de Crémorne* (1872)<sup>66</sup>, du « Sonnet en yx » de Mallarmé : les signaux de brume sur les rives se détachent de l'ombre, comme apparaît dans le miroir la « scintillation » d'un « septuor » au dernier vers du poème<sup>67</sup>, – quand les mots, « qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors », « se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme », écrit Mallarmé dans une lettre à Coppée<sup>68</sup>.

À la limite, l'œuvre, par un travail de négation interne, tendrait vers sa propre disparition. Huysmans le remarque chez Whistler, quand il note que son art se situe « aux confins de la peinture qui semblait s'évaporer en d'invisibles fumées de couleurs<sup>69</sup> ». Geoffroy voit dans certains

---

<sup>57</sup> *La Musique et les lettres*, OC II, p. 65.

<sup>58</sup> Théodore Duret, à propos du *Nocturne en bleu et argent – Chelsea*, dans « James Whistler », *Critique d'avant-garde*, Paris, Charpentier, 1885, p. 256-257.

<sup>59</sup> Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 212.

<sup>60</sup> Mallarmé, « Magie », *Divagations*, OC II, p. 251 : « Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchantement des lettres jusqu'à ce que, certes, scintille, quelque illusion égale au regard ».

<sup>61</sup> « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 213.

<sup>62</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver – Battersea Reach*, 1872-1875. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°119.

<sup>63</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: Entrance to Southampton Water*, 1876. *Ibid.*, catalogue en ligne, n°167.

<sup>64</sup> Je pense au livre de Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruine*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1990.

<sup>65</sup> Sur Mallarmé et Redon, voir Jean-Nicolas Illouz, « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », *Romantisme*, n°184, 2019, p. 20-31.

<sup>66</sup> James Abbot McNeill Whistler, *Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights*, 1872. *The Paintings of James McNeill Whistler. A catalogue raisonné*, catalogue en ligne, n°115.

<sup>67</sup> Barbara Bohac, « Peinture et poésie : "musiciennes du silence" », dans *Mallarmé à Tournon et au-delà*, sous la direction de Gordon Millan, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 137-154.

<sup>68</sup> Mallarmé, lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, dans *Correspondance*, éd. citée, p. 178.

<sup>69</sup> Huysmans, *Certains*, dans *Huysmans écrits sur l'art*, présentation par Jérôme Picon, Paris, GF, 2008, p. 281-282.

*Arrangements en noir* « l'apparence visible de l'ombre, le portrait prodigieux de l'obscurité<sup>70</sup> ». Courbet aveuglait le regardeur en exposant sur la toile un sexe de femme ; Whistler, poursuivant la leçon de Courbet, redouble cet aveuglement en vouant la toile à la nuit : comme Courbet, il ne rend « que ce que ses yeux peuvent voir<sup>71</sup> », mais, son regard, plus encore que celui de Courbet, questionne dans la nuit les frontières du visible ; afin que sa peinture, incluant sa propre négation, touche à ce point où s'éteindrait la possibilité de la peinture.

Un travail analogue est sensible chez Mallarmé, pour qui le langage, mis en poème, est lui-même l'objet de la négation qu'il imprime aux choses : les mots, dont chacun est un « centre de suspens vibratoire<sup>72</sup> », ne sont plus qu'un « battement aux cieux » sur l'aile légère d'un éventail ; l'écriture « se raréfie » en « signes d'abréviation mentale<sup>73</sup> » ; et le blanc du papier, pour « authentifier le silence<sup>74</sup> », absorbe jusqu'à l'encre qui avait ajouté aux choses sa « goutte de néant<sup>75</sup> », – « apparentée à la nuit sublime<sup>76</sup> ».

Ne reste alors, dans la palpitation des feuillets ou la vibration des couleurs, qu'un « papillon blanc » : celui dont Whistler signait ses toiles, en effaçant son nom ; celui aussi qui, chez Mallarmé, à la fin du texte consacré au « Livre instrument spirituel », vient distraire l'attention de la lecture, – « whistlerienement » :

Attribuons à des songes, avant la lecture, dans un parterre, l'attention que sollicite quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit ; pas sans qu'un rien d'aigu et d'ingénu, où je réduisis le sujet, tout à l'heure ait passé et repassé, avec insistance, devant l'étonnement<sup>77</sup>.

Jean-Nicolas ILLOUZ

Université Paris 8

Équipe de recherche « Fabrique du littéraire »

---

<sup>70</sup> Gustave Geoffroy, *La Vie artistique*, Paris, Floury, 1892, p. 270-271.

<sup>71</sup> Whistler avait fait sien ce précepte de Courbet (voir Théodore Duret, *Histoire de J. Mc N. Whistler et de son œuvre*, Paris, Floury, 1904, p. 146).

<sup>72</sup> Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 233.

<sup>73</sup> Mallarmé, « Bucolique », *Divagations*, OC II, p. 255.

<sup>74</sup> Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 234 : « [...] indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence ».

<sup>75</sup> Mallarmé, *Igitur*, OC I, p. 478.

<sup>76</sup> Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, OC II, p. 23.

<sup>77</sup> Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations*, OC II, p. 228.