



PROJECT MUSE®

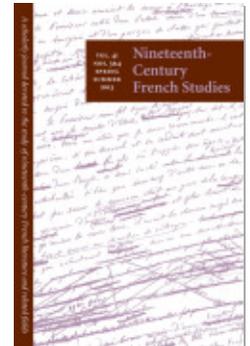
Mallarmé et l'écriture du corps

Daniel Sipe

Nineteenth-Century French Studies, Volume 35, Number 2, Winter 2007, pp. 367-383 (Article)

Published by University of Nebraska Press

DOI: [10.1353/ncf.2007.0030](https://doi.org/10.1353/ncf.2007.0030)



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/ncf/summary/v035/35.2sipe.html>

Mallarmé et l'écriture du corps

DANIEL SIPE

Jérôme Tharaud, dans son livre *Mes années chez Barrès*, raconte une anecdote sur un admirateur de Mallarmé qui demande “des éclaircissements sur un des ses poèmes”: “cherchez – répondit Mallarmé – et à la fin vous trouverez une pornographie. Ce sera votre récompense” (114). On ne peut savoir si, au fond de cette provocation, Mallarmé voulait suggérer une exégèse légitime de son œuvre. Il n'en reste pas moins que la réponse singulière qu'il aurait donnée à son interlocuteur correspond à deux impératifs de son œuvre: d'abord que la lecture est une pratique initiatique demandant un travail de recherche, et ensuite, qu'au bout de ce travail, il peut jaillir, ne serait-ce que pour un instant, des apparitions distinctes, ostensibles – souvent des corps féminins – dont les moyens de conception et de représentation ne sont pas étrangers aux usages de la pornographie.

Mais s'agit-il véritablement de la pornographie ou simplement de l'érotisme chez Mallarmé? Ce n'est pas là vouloir s'attarder dans un débat qui n'a jamais su définir son objet. Et revenir sur la controverse, ce n'est surtout pas avec la prétention d'établir une taxonomie définitive des représentations à caractère sexuel, ni même de vouloir se prononcer sur la quantité – toujours subjective – d'agrément ou de répulsion que l'on ressent devant l'intimité révélée d'autrui. Il s'agit plutôt de sonder une question que Mallarmé lui-même ne cesse de poser, c'est-à-dire celle qui s'interroge sur des *degrés de visibilité* que permet la représentation poétique. Or pour qui sait lire l'histoire cachée des mots, ceux pour qui la poésie impose un travail de *dévêtement* linguistique, le spectacle qu'offre l'écriture du corps féminin chez Mallarmé donne à contempler une problématique plus générale, touchant à la nature, à la transmissibilité et finalement à la possibilité même du lieu symbolique.

Un grand nombre de critiques, dont Bertrand Marchal, semblent rejeter l'idée même d'un langage pornographique: “Mais pour prostituer le nu sans le violer, il est normal de voir Mallarmé utiliser en dernier ressort l'instrument

qui justement nous donne les choses tout en nous les enlevant, nous les communique, mais sous la forme creuse d'abstractions et de signes, le langage" (99). Mais le langage mallarméen, quand il s'engage à représenter la femme, ne cherche-t-il pas obsessionnellement cette "visibilité maximale" (48) que postule Linda Williams dans son ouvrage sur le cinéma pornographique? Mallarmé, ne veut-il pas, dans "L'Après-midi d'un faune" et partout ailleurs où la chair apparaît, voir la "chose" même qui se dérobe à la vision? Il nous semble qu'au lieu de refuser les provocations du texte, il faut les considérer en entretenant l'idée que c'est précisément parce que le poète aurait tenté de s'exprimer dans un langage qui peut simultanément "voiler" et "dévoiler" que peuvent se juxtaposer viol et virginité, érotisme et pornographie dans son œuvre.

Cette étude remet ainsi en cause la notion d'un 'érotisme discret' chez Mallarmé dont l'esthétique se bornerait à la suggestion. Les partisans de ce point de vue citent à cet effet la phrase célèbre sur "Hérodiade" qui stipule que la poésie doit "*Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*" (cc 206).² Mais c'est là écarter cette tentative mallarméenne qui consiste précisément à vouloir arriver à la constitution d'un objet à partir de l'absence pure de cette *non-la-chose* émergeant de l'espace évacué du néant. Cela car le concept du rien chez Mallarmé tient d'une "double équivoque," que Mary Lydon décrit comme la volonté de "voir dans le *déshabillé* de la *chose*" un retrait de l'être connu, banal en faveur de l'objet idéal du désir (75-76). C'est le principe même de la pornographie, nous le verrons, appliqué aux processus du langage. Or si est érotique l'absence de l'objet désiré, le langage mallarméen, grâce à "un mirage interne des mots" (cc 392), mine cette absence en évoquant simultanément la "chose" même que l'érotisme interdit.

Il nous appartiendra donc d'interroger le sens de ces images, là où elles semblent vaciller entre l'obscurcissement du corps et sa révélation. Ces corps que le poète expose et qu'il agite sont comme accaparés par un doute qui plane sur le projet poétique tout entier, et cela depuis ses débuts. Nous lirons dans cette ambiguïté la tentative que voici: dans le sonnet "Placet" le corps que le poète divulgue et qu'il sublime devient un moyen de comprendre une altérité problématique. Or quand le poète tend un miroir à autrui, comme il le fait dans le sonnet que nous examinerons à présent, c'est finalement dans l'espoir de saisir – à travers le *spectacle du plaisir* – un être, une altérité qui lui échappent. Si cela est important, c'est, à notre sens, parce que les difficultés que recèle cette altérité interviennent précisément là où la poésie hésite devant son inéluctable enracinement social et une fuite vers l'idéal d'une "presque disparition vibratoire" (oc 360).³ D'emblée, ce mouvement traduit la volonté d'un *savoir corporel* chez Mallarmé. De sorte que vouloir se saisir de la "victime lamentable" (oc 47) dans l'espoir de lui faire rendre une vérité des plus intimes, ce serait pour Mallarmé comprendre le corps féminin comme un point nodal – un "hymen"

féminin – où se rencontrent poésie et société, subjectivité et altérité, action et esthétique.⁴

Nous commencerons donc par examiner le sonnet “Placet” pour voir comment se présenterait sinon une pornographie, au moins une érotisme coercitive chez Mallarmé. Elle est violente, et doit être d’abord comprise comme un attentat contre la figure problématique de la femme. En l’absence de tout échange possible, la poésie devient une sollicitation qui ne sera pas refusée. Ensuite, c’est précisément parce que les corps ne sont pas en harmonie, mais détournés, exposés au regard voyeur à travers la poésie, qu’il existe de bonnes raisons pour les considérer comme une tentative de construire une altérité manquante. Car nous lisons la sollicitation du poème comme un rêve qui s’articule autour d’une jouissance corporelle dépossédée. À partir de là, il faudra examiner les représentations du corps féminin chez Mallarmé à la lumière des thèses psychanalytiques; ce chemin, le plus souvent emprunté pour expliquer l’évocation érotique chez Mallarmé, s’avérera insuffisant à nos besoins. Dans les pages qui suivent ce préambule, nous allons suggérer un autre modèle qui nous permettra de mieux cerner l’écriture du corps chez Mallarmé.

LE CORPS AU MIROIR

Là où l’érotisme prétend à une harmonisation des sujets désirants au moyen d’une sorte de libre-échange libidinal, la pornographie postule des corps à disposition et impose à ses figurants le drame du plaisir. Le moins que l’on puisse dire, c’est que l’érotisme chez Mallarmé relève souvent d’un discours de pouvoir coercitif et que ce discours est fondé sur une violence commise envers la femme. Bien des critiques, pourtant, dont Émilie Noulet, J.-P. Richard et Charles Chassé, se sont contentés de classer de telles images sous la rubrique de l’érotisme raffiné. On aime noter, par exemple, la grande “discrétion” du poète (Richard 99), ses “substitutions” délicates (Noulet 323), ainsi que l’aspect “initiatique” de son œuvre (Chassé 15). Qu’elles s’appuient sur le goût mallarméen des étymologies obscures ou de la syntaxe inhabituelle de ses vers, les justifications présentées n’examinent que trop rarement la “chose” représentée, préférant plutôt y voir le génie des moyens d’obscurcissement. Prenons, par exemple, ce passage de *L’Univers imaginaire de Mallarmé*: “Comme l’écran protège, le mot transpose donc. Le pouvoir de suggestion se lie de toutes façons à une certaine obscurité de l’intervalle. Le corps le plus “suggestif,” ce n’est pas forcément le plus déshabillé. Pour bien montrer, il faudra savoir dissimuler ce que l’on montre” (Richard 99). Notre objection ne consiste pas à contredire l’essentiel de ces analyses, mais à considérer qu’une fois résolu le ‘puzzle’ linguistique, elles persistent à écarter l’inquiétante production d’un désir charnel dérobé.

Cette production est sensible depuis les tout premiers poèmes du poète.

C'est pour cette raison que nous croyons à propos d'étudier un morceau de la première période. Mélangeant des vers de circonstance avec une proclamation sincère quant à ses intentions littéraires, le sonnet "Placet," connu aujourd'hui sous le titre de "Placet futile," servira d'excellente introduction à la conception mallarméenne du corps. Le titre du poème, son style Louis xv, tout comme sa date postiche de 1762 qui "recul[e] d'un siècle exactement celle de sa composition" (OC, notice, 1415) rappellent l'atmosphère des fêtes galantes des tableaux de Boucher et de Watteau.⁵ Dans ce sens, du moins, le poème est un pastiche, énoncé selon les règles de l'amour galant. Mais s'agissant d'énoncer les termes de cette séduction sur le mode du pastiche, le poème est en train de se prononcer sur les ruses de son jeu de séduction – une séduction dont l'histoire de la publication, la première, peut nous éclairer les enjeux.

Ce sonnet, qui paraît pour la première fois dans le numéro du 25 février 1862 de la revue *Le Papillon*, mérite une attention particulière pour deux raisons: d'une part, parce que ce sont les premiers vers que publie Mallarmé et que les circonstances de cette publication ont un rapport avec le contenu du sonnet, et d'autre part, parce qu'il révèle en quoi l'altérité représente pour Mallarmé une problématique – et dès l'entrée en poésie – à laquelle un érotisme coercitif apportera une solution des plus approximatives.

Dans sa *Vie de Mallarmé*, Henri Mondor nous rappelle que la fameuse allusion à la blonde déesse du huitième vers:

Blonde dont les coiffeurs divins sont les orfèvres!

renvoie à la directrice de la revue en question, Olympe Audouard (35).⁶ Ce "sonnet de boudoir" serait donc pour Mondor "un double remerciement" de l'auteur, d'abord, à qui Audouard accorde l'incalculable bienveillance de faciliter la première parution, et de l'homme, ensuite, avec lequel elle aurait eu une brève liaison (36).

Une première lecture du poème semble confirmer l'hypothèse de Mondor. Le "Placet" se présente comme une demande flatteuse qu'un poète soupirant offre à un personnage important, dans l'espérance d'obtenir quelque faveur. Certes, il s'agit d'une reconnaissance ritualiste qui, en annonçant les termes d'une soumission, anticipe sur la réciprocité double; car le rêve d'une complaisance amoureuse, que le narrateur du poème vit comme une prise de possession corporelle au niveau de la figuration poétique, exprime simultanément les termes d'une sollicitation quant aux possibilités réelles de la publication du sonnet. L'histoire du texte est donc mêlée à l'histoire que le texte raconte. Le poète dans le sonnet rêve d'une séduction que le vrai poème doit accomplir auprès de la blonde directrice du *Papillon*. "Placet" veut provoquer l'entrée en poésie qu'il postule comme une éventualité de l'indulgence requise.

Pour des raisons de simplicité et de précision historique, nous allons don-

ner la préférence à la première version du poème que le poète confiera ensuite aux éditeurs à trois autres reprises pendant les années quatre-vingts, sans y apporter de modification importante.⁷ En 1887, “Placet” devient alors *futile*, mais ne fait en cela, nous le verrons par la suite, que confirmer les orientations présentes depuis sa conception vingt-cinq ans auparavant.⁸ Voici le poème dans son état originel:

Placet

À M. Arsène Houssaye.

J'ai longtemps rêvé d'être, ô duchesse, l'Hébé
Qui rit sur votre tasse au baiser de tes lèvres;
Mais je suis un poète, un peu moins qu'un abbé,
Et n'ai point, jusqu'ici, figuré sur le Sèvres.

Puisque je ne suis pas ton bichon emparbé,
Ni ton bonbon, ni ton carmin, ni tes jeux mièvres,
Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé,
Blonde dont les coiffeurs divins sont les orfèvres,

Nommez-nous . . . – vous de qui les souris framboisés
Sont un troupeau poudré d'agneaux apprivoisés
Qui vont, broutant les cœurs et bêlant aux délires,

Nommez-nous . . . – et Boucher sur un rose éventail
Me peindra, flûte aux mains, endormant ce bercaïl,
Duchesse, nommez-nous berger de vos sourires. (1415)

Si nous voulons comprendre ce que le poète nous invite à contempler dans ces vers, il faut d'abord convenir que l'image centrale du sonnet met en branle un puissant jeu de miroirs et que ce jeu est fondé sur une ambiguïté qui est à la fois étymologique, syntaxique et lexicale. L'image en question consiste en ceci: il y a une femme (une duchesse et, dans les versions antérieures, une princesse) qui tend une tasse en porcelaine vers sa bouche et y boit. Ce geste inspire, chez le poète-narrateur qui observe la scène, une rêverie extravagante. À l'image du sonnet que prononce la directrice du *Papillon*, la tasse que la duchesse porte à sa bouche se transforme en reflet dès qu'elle la reconnaît comme une projection de sa propre beauté. Le poème est donc un miroir tendu à autrui. Car pour celle à qui le poète en fait le don, le placet est *a priori* l'occasion d'un exercice narcissique. Or du point de vue de la femme, il n'y a ici aucun écart

entre le sujet désirant et le sujet désiré.

Mais la contemplation de soi est ici compliquée par un troisième terme qui vient s'introduire entre l'image de la femme et sa projection métaphorique dans la tasse. Il s'agit de la figure du poète, pour qui posséder la femme et devenir l'objet de son regard désirant sont deux étapes d'un même événement. C'est là le sens du rêve de l'Hébé. Voulant s'introduire dans ce système de renvois, le narrateur se refuse (et bien sûr, en se refusant, s'ouvre à la possibilité) d'être "figuré sur le Sèvres" sous la forme du personnage mythologique.⁹ De même dans le deuxième quatrain, où l'ambiguïté du propos se présente d'abord comme une négation et ensuite comme une affirmation de la séduction rêvée.¹⁰ Tout en niant les possibilités qu'il énumère dans une série de négatives, à commencer par l'Hébé dans la strophe précédente, mais comprenant aussi bichon, bonbon, carmin, et jeux mièvres, le poète arrive subitement devant le fait accompli du septième vers:

Et qu'avec moi pourtant vous avez succombé.

Du coup, il s'insinue, dans le désir narcissique de la femme, les aspirations littéraires et galantes du poète. En désaltérant la duchesse-directrice de ses vers, et puis en recueillant au retour son baiser symbolique, Mallarmé s'inscrit sur le corps métaphorique de la femme et le marque de son empreinte comme pour signifier la jouissance d'un désir dont il est devenu subrepticement le détenteur et l'objet.

En effet, pour la duchesse qui s'attend à se contempler dans le miroir flatteur des vers, porter la tasse en porcelaine à ses lèvres et en boire recèlent un spectacle insoupçonné – celui de la consommation érotisée de son essence la plus intime. Ici, le plaisir qu'expérimente la femme est habilement détourné et exposé au regard voyeur par la figure érotisée. Car dès que l'on se rappelle que le Sèvres est le modèle par excellence de la porcelaine, et ensuite, que l'étymologie de ce mot revoie à l'aspect brillant et lisse de la vulve de truie, le geste de boire que souligne le rapprochement à la rime des mots "lèvres" et "Sèvres" fait subitement tomber le voile de la suggestion. Or qu'est-ce que l'acte de boire désormais, dans la symbolique mallarméenne, sinon de se consommer? Et qu'est-ce que se consommer, sinon se livrer à un onanisme spectaculaire qui est rendu possible par l'union imaginaire de la bouche et du vagin?¹¹ Après tout, ce n'est pas parce que le vagin de la Duchesse s'appelle tasse ou éventail, et le pénis, flûte que les images de "Placet" sont pour autant moins explicites.

Ce qui est frappant donc dans "Placet," c'est la façon dont le narrateur s'attarde sur les attraits de l'oralité féminine¹²; mise à part la référence à la chevelure du huitième vers, le sonnet ne s'intéresse qu'aux éléments de la bouche: lèvres (v2), sourires (v9, 14), et dents (v10, 13) et plus généralement sur à ce qui concerne l'oralité: la consommation (v2, 6, 11), le baiser (v2) et

la voix (v9, 11, 12). Tout l'intérêt du poème revient donc à cette effusion buccale qui se déclenche dès que le poète imagine l'acte de boire. Après la tasse du premier quatrain, le bonbon et le carmin du deuxième, cette obsession se poursuit dans les tercets, au neuvième vers, par exemple, où "les souris framboisés" désignent les lèvres peintes de la duchesse et ensuite au vers suivant où le "troupeau poudré d'agneaux apprivoisés" fait référence aux dents. Mais ce n'est pas ici, comme le contexte galant du poème pourrait le laisser supposer, un apprivoisement qui consisterait à habituer la femme à entendre qu'on lui parle d'amour; ici, c'est la bouche féminine que l'on fait agir. Car lorsque les organes de la parole et du sexe féminin se rencontrent, lorsque enfin ces lèvres se touchent et s'entremêlent dans le poème, la bouche-vagin obtient du coup la possibilité de jouir et d'exprimer cette jouissance dans la parole. Soudain, le plaisir féminin prend les couleurs d'une confession involontaire. Or ce qui est littéralement rendu privé, apprivoisé, est l'organe buccal érotisé – avec son "troupeau" de dents et ses lèvres peintes – et qui est chargé ensuite par le poète-berger d'accomplir ces trois actions qui sont celles de nommer, de brouter et de bêler.

Laissons de côté pour l'instant l'importance de l'acte de nommer, pour nous concentrer momentanément sur les deux autres verbes. Dans le cas du premier, la nuance grossière du mot "brouter," désignant l'acte de fellation, apparaît encore aujourd'hui dans les dictionnaires. Se dédoublent ainsi les relations bucco-génitales qu'établit le premier quatrain et avec elles, la violence coercitive qui sous-tend la représentation de la femme. À la place du personnage d'Hébé, qui en vertu de sa féminité avait tacitement participé aux ébats saphiques, s'introduit la figure du berger, peint, phallus en main, sur cet objet des plus suggestifs, le "rose éventail."¹³ Si ces substitutions ne modifient pas la structure du désir mise en place par le jeu de miroirs dans les premiers vers du sonnet, elles complètent la disjonction du genre et de l'objet du plaisir que suscite ce jeu.

Quant à l'action de "bêler aux délires," c'est ici une continuation sur le mode confessionnel du plaisir féminin. L'organe hybride exprime ce plaisir en donnant voix à une extase bestiale qui est à entendre non pas seulement comme le cri de l'orgasme, mais comme celui même de la mort. En réalité, bêler à la mort n'a finalement rien à voir avec l'euphémisme shakespearien qui donne à entendre qu'à son paroxysme, l'intensité de l'expérience sexuelle touche au néant; au contraire, ce cri trouve son sens profond dans la violence implicite au treizième vers: or "endormir le bercaïl," c'est infliger à la femme une mise à mort symbolique au moyen de la jouissance phallique. Si le plaisir avoué de la femme est donc des plus incertains (ou littéralement, des plus insignifiants) – une fellation qu'elle pratique mais qu'elle subit comme une violence proche de la mort –, cette violence est celle qu'elle réclame et qu'elle prononce quand elle est prise dans l'engrenage des vers.

Ainsi le poème ne reflète-t-il pas la vérité d'un spectacle entrevu, mais la produit-il comme le principe violent de son discours. Et en la produisant – cette vérité –, il la postule à travers un *savoir corporel* que le poète-narrateur pense employer pour se *produire* dans les vers. C'est pour cela que le spectacle de la mort voluptueuse est d'abord à comprendre comme l'aboutissement symbolique d'une prise de possession corporelle que le poète s'offre à travers un langage à multiples facettes. C'est aussi pour cette raison que la nomination qui est à l'origine de la demande du poète – ce besoin urgent d'être nommé –, Mallarmé ne veut pas la laisser aux aléas de l'esprit capricieux de sa lectrice, mais pense la fabriquer lui-même à travers le poème-leurre. "La poésie force l'admiration," avait-il écrit à la même époque dans les "Hérésies artistiques" (257), ou encore ceci dans une lettre à Cazalis de 1864: "et l'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît" (*Corr.* 1: 104). Devant la prise de possession despotique du corps, le privilège de la nomination féminine n'est qu'une ironie de plus. Voilà enfin pourquoi ces exhortations qui se renouvellent à trois reprises dans les tercets, et qui sonnent comme des coups de massue depuis la violence du treizième vers, rappellent que la poésie n'est devenue ici qu'une façon de se faire mettre en bouche.

Si nous voulons insister sur la nature ostensible de la représentation mallarméenne, là où les autres ont préféré l'édulcoration, ce n'est pas seulement parce que tout dans le poème, de ses étymologies audacieuses à son voyeurisme avoué, de la polysémie libidineuse de ses images en passant par l'histoire de sa publication – tout donc nous invite à retirer le voile d'un prétendu érotisme pour révéler la 'chose' même que la préciosité extérieure du poème semble rejeter. Mais ce n'est pas là l'essentiel de nos convictions. "Placet" présente pour nous un intérêt particulier en raison de la façon dont il identifie – très consciencieusement et dès l'entrée en poésie – le processus par lequel le langage construit et domine une altérité féminine.

Mais il n'en reste pas moins que le jeu mallarméen consiste à proposer un message que le poème ne doit pas transmettre à tout moment ou à tout le monde. Il serait même injuste de conclure que le sonnet ne peut se lire en dehors de son contenu obscène. Car il y a cette rêverie persistante dont l'ingénuité, pour anachronique qu'elle apparaisse, ne saurait être écartée. C'est pour cela que l'emploi que fait Mallarmé de "Placet" semble parfaitement correspondre aux usages du genre. Et non seulement au genre, mais à une ambiguïté troublante que ressent le poète dans les représentations du corps à son époque.¹⁴ Cela est évident, par exemple, dans l'analyse qu'Émilie Noulet propose du sonnet. Selon l'auteur, le placet se range sous la rubrique de la "littérature libertine." La caractéristique la plus saillante de cette littérature serait sa capacité à effacer l'indécence du fond en faveur de l'agrément de la forme: "l'on passe sur l'indécence la plus osée," écrit Noulet, "si l'aisance et la finesse du langage l'enveloppent sans la cacher" (26).¹⁵ Si nous hésitons, donc, devant

l'obscénité pressentie du fond, c'est parce que la préciosité de la forme sème le doute. Mais céder à ce doute, vouloir nous en "passer," c'est refuser toute la difficulté de la pensée mallarméenne quand celle-ci interroge le corps – tant réel que textuel – dans ce qu'il a de plus urgent et de plus incertain: le désir de se posséder en sujet agissant, en être jouissant, tantôt en harmonie avec autrui comme le dépeint le placet galant, tantôt aux dépens d'autrui dans la violence du discours pornographique que ce dernier recèle.

Quand nous parlons d'un langage qui "enveloppe sans cacher," nous négligeons de montrer en quoi ce processus d'enrobage sert tout de même à transformer la nature de ses représentations. L'image gracieuse prend facilement ce semblant de *naturel* qui est l'apanage du style dont le sonnet fait ici le pastiche; du coup, elle risque d'occulter la vérité de ses relations. Or soumettre les rapports sexuels au régime de la Nature, c'est dissimuler les relations de force, la capacité de coercition et d'oppression sur lesquelles ces rapports sont fondés. Le regard audacieux ou indiscret, les membres qui se dévoilent et qui s'enlacent, rien n'est laissé au hasard dans la chorégraphie sensuelle; car la sexualité est un discours – Foucault l'a longuement démontré – avec sa grammaire et son histoire, ses pratiques et pathologies, c'est-à-dire une construction culturelle qui a trop souvent tendance à se représenter sous la lumière imprécise d'une profusion de jouissances. C'est précisément à ce point de contact entre le pouvoir et le partage, le transparent et le caché, l'utopie et la pornographie que se situe la problématique du corps dans "Placet."

UN MALLARMÉ POUR LES ANALYSTES?

Le processus par lequel la dominance du signe phallique s'interpose devant une figure féminine qui va s'effaçant, est pour Linda Williams un des aspects les plus caractéristiques de la pornographie contemporaine. Dans son livre sur le cinéma pornographique, *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible,"* Williams trace l'émergence d'un principe de "visibilité maximale" qui régit l'esthétique du genre. Selon cette hypothèse, la pornographie "cherche obsessionnellement le savoir de la 'chose' elle-même, à travers la trace voyeuse et confessionnelle du paroxysme" (49). Cela veut dire, un savoir corporel qui se dévoile au cours du spectacle de plaisir. Pour Williams, l'obsession de la jouissance masculine vient combler un vide épistémologique que produit le mystère de l'orgasme féminin qui est alors invisible (46). Devant son incapacité à produire la preuve visuelle de la jouissance de la femme, le pornographe ne peut, selon Williams, qu'insister sur une "économie visuelle phallique" (113). De même, semble-t-il, chez Mallarmé où les difficultés associées à la "production" linguistique d'autrui sont un thème fréquent de son œuvre. Là donc, où la duchesse est contrainte de "bêler" son plaisir à travers une parole toujours plus confuse, le sexe masculin vient démontrer le sien, et ce faisant,

interdit une parole devenue superflue. L'évocation mallarméenne prend ici un tournant supplémentaire. Or quand la parole de la femme se transforme ainsi en cri bestial, elle revient à une sorte de langage primitif du plaisir. Ce langage, qui n'a ni la forme du signifiant ni la valeur du signifié, se module selon une gamme du bonheur que le signe phallique tente de conduire vers l'ordre d'un système sémiologique nouveau.¹⁶

Ce que nous appelons un "langage primitif du plaisir" s'apparente de très près à cette "langue maternelle" que les psychanalystes associent à la découverte chez les enfants de l'altérité de la mère. Ici, l'acquisition du langage – processus qui se lie au concept d'*introjection* chez Freud – met un terme à une période de félicité innocente. Pour Nicolas Abraham, dans *L'Écorce et le noyau*, ce processus "s'opère dans la volupté orgasmique" et provoque une conscience de la différence¹⁷; il y a, écrit Abraham, un "dédoublement du pôle objet de la relation innocente en objet interne et en objet externe. C'est ainsi précisément qu'advient la duplicité et son acolyte le langage" (126). Pour les critiques, tels Mary Lydon et Octave Mannoni, Mallarmé exprime la nostalgie d'un "plaisir archaïque" (Mannoni 36) qu'ils attribuent à cette parole d'*infans* qui aurait existé avant la "cristallisation en sens" du langage formel (Lydon 95). "Parce qu'avec ses poésies il [Mallarmé] nous ramène à l'âge où il nous fallait deviner le sens de ce que nous entendions" (Mannoni 34). Il s'en suit que l'obscurité et "la duplicité" de son langage sont à comprendre comme une tentative de reproduire les conditions de ce plaisir archaïque. Le langage poétique, libéré des amarres d'un usage rigoureux de la parole, est en cela le produit d'un moment "quand la langue maternelle flottait entre le familier et l'étrange, le natif et l'inconnu" (Lydon 95).

Il s'avère que le langage, ainsi compris, occupe le même statut que le genre archaïque qu'adopte le poète en choisissant la forme-placet. De la même manière que la formule galante évoque la nostalgie d'un temps et des relations sociales révolus, le langage primitif du plaisir ne suffirait pas (ou plus) à la nomination, c'est-à-dire à l'évocation de la 'chose,' dont rêve le narrateur dans le sonnet. Paradoxe fondamental du poème, le cri du plaisir archaïque se perd dans le mystère des lettres que signale cette autre nomination prononcée par le langage coercitif et signalée par l'avènement de son "économie visuelle phallique." Quand donc nous nous contentons de lire le poème à moitié, comme le seul modèle d'une "littérature libertine," nous ignorons le paradoxe – ou plutôt la *futilité* paradoxale – que ressent le poète devant l'utopie archaïque qu'il dépeint. Ce fantasme utopique qui consiste à vouloir restituer un langage, des coutumes, un jeu d'amour – bref, une *sémiosis* primitive –, serait presque compréhensible à la lumière de l'analyse psychanalytique s'il n'y avait pas cette violence qui sous-tend le langage et qui risque à tout moment de le faire basculer vers les *révélation*s de la pornographie.¹⁸

Ainsi comprise, la jouissance du narrateur est une violence *par défaut*, comme

une retombée du désir contrarié – une violence compensatrice ou fétiche. Ce qu'il faut retenir ici, c'est la façon dont le fétichisme doit "forcer" l'apparition du corps féminin à travers la violence qui apparaît sous-jacente au langage. Or c'est précisément dans la "plénitude" de ses représentations que l'objet esthétique signale ironiquement une absence que nous voulons lire comme une réfutation de la nostalgie d'une poésie d'autrefois et les formes de sociabilité dont elle était le garant. Que le fétiche ne se fixe pas sur le corps archaïque, n'en fasse même pas le deuil, devient pensable dès que l'on se rend compte que l'évocation mallarméenne ne s'entête pas au contact du corps "succombé" du septième vers, mais fait vainement appel à un autre corps, celui qu'elle veut produire à travers le reflet du miroir.

Dans "Placet" le paradoxe revient ensuite au fait que Mallarmé aperçoit un vide qui est finalement celui de l'espace qu'il occupe. Car en voulant se regarder dans le miroir du poème, Mallarmé découvre une double absence de l'être désiré, celui que le poème tente en vain de fabriquer, et du Moi, référent vide, sans objet auquel donner le "sens" de son désir. Et voilà pourquoi Mallarmé revient, de façon obsessionnelle, au fantasme d'une disponibilité absolue du corps que lui fournit l'image explicite de la femme. Non pas donc un corps connu qui résiste à la vision, ni un corps perdu dans l'*infans*, mais celui qui reste à construire à travers un savoir que produit le langage. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas amoindrir l'importance de la violence qui travaille au sein du poème; car celle-ci intervient pour imposer une mort symbolique à un corps et un langage archaïques, quand ces derniers encombrant l'espace poétique.¹⁹

Si Mallarmé recourt, dans "Placet" et ailleurs, à l'étalage du corps, ce n'est peut-être pas, comme Freud le postulerait, pour tirer de la femme le seul secret de sa différence génitale. La velléité mallarméenne viendrait d'une absence plus intégrale et plus complexe. Or quand l'échange rêvé tarde à se produire, quand le corps archaïque donne à entendre une satisfaction retenue, c'est précisément à ce moment qu'interviennent les *révélations* violentes du langage pornographique. S'il y a donc une absence que l'objet fétiche tente de compenser chez Mallarmé, ce serait celle de ce corps à venir. Et s'il y a une tâche que le poète confie au langage, c'est celle de son incarnation. Du sonnet ci-présent à "Quelle soie aux baumes de temps," en passant par "L'Après-midi d'un faune," Mallarmé veut sans cesse se saisir d'un corps qui lui échappe, le mordre pour en goûter l'essence et finalement le montrer, comme pour s'assurer, par le reflet, de sa possibilité *d'être*.²⁰ Car autant le langage impose cette jouissance comme violence, autant il révèle en quoi Mallarmé rêve d'un échange de désirs dont l'économie se maintient dans l'équilibre de son rendement – c'est-à-dire dans l'égalité de ses dispositions. C'est une pensée de type utopique qui s'esquisse à travers une transparence dans les échanges, et que chacun peut confirmer, comme dirait le poète dans son journal de mode, en calculant "sa somme de plaisir" (718). C'est donc comme si, sur un premier plan et tels

ces contemporains utopistes, “Placet” recelait un rêve qui consiste à avancer la jouissance comme le principe fondamental des relations sociales, relations qu’ensuite la violence de la pornographie vient signaler négativement, comme par carence. Est-ce que cela expliquerait l’insistance sur le choix de la forme-placet, Mallarmé faisant ici du genre l’objet fétiche d’un langage – voire d’un monde – à construire? Ce qui est certain, c’est que le poème signale la *futilité* profonde de cette forme de compensation vis-à-vis de la corporalité rêvée.

DU CORPS À L’UTOPIE

S’attarder devant la possibilité d’une jouissance procurée par le corps d’autrui, c’est révéler en quoi, nous venons de le suggérer, elle est en rapport avec une certaine conception utopique chez Mallarmé. Or le plaisir dont l’érotomane veut faire étalage jusque dans ses moindres remous mécaniques, n’est pas sans affinité avec les projets d’ingénierie sociale qui foisonnent tout au long du XIX^e siècle. On peut constater une orientation semblable chez les utopistes qui donnent à contempler le fonctionnement social à travers un savoir-faire des corps en harmonie. C’est la notion d’un plaisir que de nouveaux “moyens de jouissance” (Fourier 83) ont enfin rendus accessibles à tout un chacun. Et qu’il s’agisse de l’artisan libre de Proudhon ou du Phalanstérien libertin de Fourier, il y a toujours cette lourde insistance sur la disponibilité absolue du corps – le sien, certes, mais finalement celui des autres dans l’esprit d’un libre-échange (mais on sait désormais les abus du marché libre), un échange, en tout cas, qui se produit à travers une sorte de “libéralisme amoureux” (Fourier 258).

La tentative utopique est évidente dans la façon même dont le jeune poète conçoit le fonctionnement et la circulation du langage. Il apparaît au sein de l’activité littéraire un besoin double du plaisir et de son spectacle, que Mallarmé pose en ces termes dans les premières lignes de son article sur des Essarts, paru d’abord dans le *Papillon* et datant, comme “Placet,” de cette année 1862. Remarquons, au passage, les similarités frappantes entre l’article et le sonnet – même désir persistant, même insistance sur l’oralité, même recours au spectacle, même jouissance bruyante, mais appliqués maintenant au social:

Comme notre vie n’est qu’un désir permanent de tremper curieusement les lèvres dans la coupe de toutes les sensations, après m’être enivré de cette volupté de proclamer des vers amis la veille de leur naissance, je veux savourer celle de les applaudir au milieu de leur marche rayonnante. (254)

Il y a deux observations importantes à faire à la suite de cette déclaration: dans un premier temps, il faut noter que la conception mallarméenne du désir postule une permanence dont la volupté des vers n’est qu’une consolation momentanée. L’avantage, en revanche, c’est que le plaisir du texte peut se re-

nouveler *ad infinitum*. Dans un second temps, il faut noter la façon dont la jouissance se dédouble et se prolonge quand elle se transforme en spectacle “rayonnant” que le poète veut apprécier en spectateur. Lors de cette transformation que le poète contemple et qu’il applaudit, le langage est en train de représenter d’une manière idéale la satisfaction qui vient de l’acte de la parole. Le fantasme mallarméen se constitue donc autour d’un vers qui *se voit* idéalement; il brille dans sa “marche rayonnante.” Se déploient ainsi au niveau du langage une sorte de visibilité maximale, une transparence absolue de la parole se donnant pleinement au regard. Ici ce que propose Mallarmé est beaucoup plus proche d’une conception sociale du plaisir. Son article sur l’œuvre de son ami des Essarts peut se lire, en cela, comme le pendant antithétique de “Placet.”²¹ Car il se produit avec la naissance de la parole néologique, une situation dans laquelle le langage établit une parfaite harmonie entre le poète, resté en retrait, et son lecteur. J.-P. Richard reconnaît ce même rêve de limpidité linguistique et de communion publique – toujours autour de la représentation de la femme – quand il écrit ceci, du poème en prose “La Déclaration foraine”:

Devant l’œil collectif Mallarmé exposera le *vrai* comme il exhibe ici la femme. L’idée se créera et se dévoilera en une sorte d’épiphanie publique, d’échange amoureux entre la foule et le concept. [...] C’est en tout cas dans le regard du peuple que devra naître, selon lui une vérité idéale de l’Homme. (98)

“Épiphanie publique,” “échange amoureux,” qui pour Mallarmé jaillissent de ce spectacle du corps féminin.

Finalement, le problème que rencontre le jeune poète, qui marque avec “Placet” son entrée en poésie, est de savoir comment évincer le jeu de sublimation – personnel, renfermé – en faveur d’une sorte de “sublimation pure,” – rayonnante, partagée –, celle que postule Gaston Bachelard dans sa *Poétique de l’espace*.²² Selon Bachelard, la sublimation pure crée une rupture d’avec le passé et ses antécédents, l’image poétique existant ici comme un “être nouveau” (7). C’est là la différence fondamentale entre une psychanalyse de l’image poétique et une phénoménologie de l’image que veut postuler Bachelard. Car la psychanalyse voit l’image comme une sublimation du désir, “une fuite vers la hauteur” (12), et donc l’expression d’un manque; à son tour, la phénoménologie la conçoit comme une entité unique, détachée de la contingence passionnelle et donc joie unique. Il doit donc s’opérer, au niveau du langage poétique, une rupture dont l’entrée en poésie chez Mallarmé aurait dû marquer le seuil. Ou mieux, l’apparition d’une altérité radicale – cet autrement de l’espace et de l’être vécus qui est l’apanage de l’utopiste. Or ce dont rêve le poète dans “Placet,” ce ne sont sans doute pas les poncifs d’un style démodé, ni même les excès de la coercition pornographique, mais la jouissance d’une altérité enfin

saisie. L'évocation utopique du corps chez Mallarmé est donc très proche de ce phénomène que Bachelard appelle *ontologie par le logos*, car l'image poétique nouvelle, comme l'être nouveau auquel il fait appel, "devient," écrit Bachelard, "un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression crée de l'être" (7). Il s'avère que le corps féminin chez Mallarmé, qui représente à la fois une présence physique et une métaphore pour la communion universelle des formes, se rapproche de cette ontologie par le logos que postule Bachelard. C'est là toute la différence entre une "porno-topie" et une utopie, entre une jouissance qui reste dans le virtuel et la violence d'un langage impuissant et une jouissance par l'union 'composée' des sujets. Ainsi l'être, "lisant au livre de lui-même" l'harmonie entrevue, est-il désormais destiné à devenir un reflet de l'écriture vivante du grand Livre à venir.

Department of World Languages & Cultures
Iowa State University
Ames, IA 50011

NOTES

- 1 Pour les textes en anglais, c'est nous qui traduisons.
- 2 Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864. En ce qui concerne la notation des œuvres et ouvrages du poète, nous désignerons, quant à la correspondance, l'édition de Bertrand Marchal, *Correspondance complète 1862–1871 suivie de Lettres sur la poésie 1872–1898*, avec le sigle "CC." L'édition de la *Correspondance* en 11 volumes préparée par L. J. Austin, H. Mondor et J.-P. Richard sera désignée avec l'abréviation "Corr." Pour les *Œuvres complètes* (portant désormais le sigle "OC"), nous employons l'édition de H. Mondor de la Bibliothèque de la Pléiade.
- 3 John Jackson signale, par exemple, la liaison entre "la quête de l'infini et le corps de la prostituée" chez Mallarmé (125).
- 4 Dans "Mimique," l'hymen représente "cette région du caprice," la scène. Cet espace féminin (dont le symbolisme intime résume toute la portée) est le lieu d'un "vice sacré." Ce dernier sera pour nous à l'origine d'une violence qu'il s'agira de comprendre dans son lien à l'image érotisée. Le titre de la pièce en question, il faut le rappeler, est "Pierrot Assassin de sa Femme" ("Mimique" 310).
- 5 Voir aussi, sur l'inspiration qu'auraient pu fournir ces peintres, la notice de Mondor sur la première livraison de la *Dernière Mode* (1416).
- 6 "Olympe Audouard à qui l'on doit ce livre au titre hardi: *Comment aiment les hommes?*" (Corr., note 3, 1: 28).
- 7 Après vingt ans passés aux oubliettes, le sonnet connaît une renaissance inouïe à

cette époque. En 1883, Verlaine le fera connaître à deux reprises, dans le recueil des *Poètes Maudits* et ensuite dans la revue *Lutèce*. “Placet” apparaît pour la dernière fois sous cette forme dans le numéro du 9 octobre 1886 de *La Décadence*. Voir l’histoire du poème que Mondor reproduit en plus grand détail dans les notes des *Œuvres complètes* (1414–1416).

8 La seule modification majeure se trouve au septième vers où:

Et qu’avec moi pourtant vous avez succombé,
devient:
Et que je sais sur moi ton regard clos tombé,

À la manière du poète, le vers va s’obscurcissant mais retient, selon E. Noulet, son sens premier: “sur le sens de ce vers, on ne peut souhaiter être mieux renseigné que par son équivalent indiscret: “Et qu’avec moi . . .” et l’on surprend sur le vif le travail mental qui conduit à la litote: substitution de l’attitude à l’action, de l’effet plastique à la cause physique” (Noulet 323).

9 L’Hébé, figure féminine de la mythologie grecque, est la déesse de la jeunesse chargée de verser le nectar à la table de Jupiter. On pourrait s’interroger sur le choix de la figure mythologique. Quand le narrateur masculin se transforme en Hébé, est-ce que Mallarmé est en train d’avouer une certaine complicité au saphisme que recèle l’acte de boire? ou bien serait-il un leurre qui prépare l’avènement du Berger?

10 Cette ambiguïté s’opère également dans la confusion des registres formels “vous” et “tu.” Tel le “nous” des quatrains (signifiant d’abord le couple narrateur-Hébé et ensuite le narrateur-berger), il s’agit ici d’un dédoublement que produit le miroir. Il se juxtapose ainsi la femme “succombée” et “hautaine.”

11 Voir aussi le sonnet “Surgi de la croupe et du bond.”

12 Il y a ici une lecture intéressante à faire à partir du concept freudien de l’introjection. Celui-là peut expliquer la naissance, chez Mallarmé, de quelque chose d’analogue à une *subjectivité poétique*.

13 Charles Fourier, dans son *Nouveau monde amoureux*, postule le goût croissant pour le saphisme parmi les femmes de Paris comme une preuve de “leur état de liberté et de perfectibilité,” état harmonique, qui sera généralisé dans le nouvel ordre par “le mécanisme des séries des ralliements et autres équilibres passionnels” (270).

14 Nous pensons par exemple à “Mimique” et ses observations sur le théâtre. Nous citerons également les livraisons de *La Dernière Mode*.

15 Pour nous, ce n’est pas là une preuve de la seule préciosité du poète; ce serait enjoliver un des aspects les plus difficiles de son imaginaire poétique. Au contraire, chez Mallarmé ce que l’image érotisée de la femme propose de résoudre est autant un problème de langage que celui de l’altérité.

16 On se souviendra ici de la conception barthienne du mythe; or le mythe est compris comme un “système sémiologique second” (187) qui vient s’imposer sur un signe déjà constitué. Si le langage primitif chez Mallarmé est ici utopique, c’est parce qu’il

résiste à cette prise de possession par le simple fait qu'il ne s'est pas encore constitué en signe. En revanche, la pornographie – tel le mythe –, ne veut rien cacher; elle déforme; elle “ne fait pas disparaître” (194) et, en cela, nous l'avons déjà vu, est comprise comme une tentative de “forcer” l'apparition d'un signe idéalement visible.

17 De même, la définition que Ferenczi donne de l'introjection pourrait être appliquée à l'auto-érotisme de “Placet.” “J'ai décrit l'introjection,” écrit Ferenczi, “comme un mécanisme permettant d'étendre au monde extérieur les intérêts primitivement auto-érotiques, en incluant les objets du monde extérieur dans le Moi.” Quand donc le narrateur rêve de s'inscrire sur le corps féminin comme “un objet du monde extérieur,” il penserait à une sorte d'incorporation littérale d'autrui (Abraham 235).

18 Mannoni emploie un exemple de Molière pour faire remarquer qu'à l'âge classique on voulait concevoir le langage comme étant “soumis”; si “on ne mettait pas en doute sa transparence et sa fidélité,” c'est parce qu'on croyait, à l'instar de Philaminte dans *Les Femmes Savantes*, qu'il était possible d'évincer:

. . . ces syllabes sales
Qui dans les plus beaux mots produisent des scandales
.
.
.
et qui sont . . .
les sources d'un amas d'équivoques infâmes
Dont on vient faire insulte à la pudeur des femmes.

Si cela est important à notre propos, c'est parce que Mannoni y reconnaît en passant les possibilités coercitives du langage: “(En réalité il ne s'agit pas toujours d'obscénité, mais quelquefois d'agressivité)” (Mannoni 23–24).

19 La violence peut naître de l'absence de l'objet du désir. Pensons à “L'Après-midi d'un faune.” Confronté à l'absence persistante de l'autre désiré, le Faune se replie sur un imaginaire violent. Si, donc, “L'Après-midi d'un faune” est bel et bien l'histoire d'un viol, cette violence intervient comme le succédané d'une jouissance confondue – et cela même (et peut-être surtout) quand la possession d'autrui n'est pas comprise comme une possibilité réelle. À notre sens, ce dont rêve le narrateur est un système d'échange libidinal libéré d'une économie de privation. “Tout s'offre ici: de la grenade / Ouverte, à l'eau qui va nue en sa promenade,” suggérait le Faune dans une version antérieure du poème (OC 1450).

20 Revenons rapidement à la problématique de la corporalité dans “L'Après-midi d'un faune”: ce que le Faune met en lumière est une situation par laquelle le refus du plaisir corporel mine les bases même de la réalité, ou du moins la conception de celle-ci, ici c'est tout un. La contingence du réel découle directement de l'absence perçue d'autrui.

21 Or l'amitié tient pour Mallarmé la promesse d'une harmonie quasi-utopique. Sur ce sujet voir l'excellent ouvrage de Rosemary Lloyd: *Mallarmé: The Poet and His Circle*.

22 Les images de “l'imagination pure” n'ont qu'une signification poétique pour Bachelard.

WORKS CITED

- Abraham, Nicolas et Torok, Marie. *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1987.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1970.
- Chassé, Charles. *Les Clefs de Mallarmé*. Paris: Éditions Montaigne 1954.
- Fourier, Charles. *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales suivie du Nouveau monde amoureux*. Ed. Simone Debout-Oleszkiewicz. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- Jackson, John E. *Le Corps Amoureux: Essai sur la représentation poétique de l'éros de Chénier à Mallarmé*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1986.
- Lloyd, Rosemary. *Mallarmé: The Poet and His Circle*. Ithaca: Cornell Paperbacks, 2005.
- Lydon, Mary. *Skirting the Issue: Essays in Literary Theory*. Madison, Wis.: U of Wisconsin P, 1995.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.
- . *Correspondance*. Ed. L. J. Austin, H. Mondor, and J.-P. Richard. 11 vols. Paris: Gallimard, 1959–1985.
- . *Correspondance complète 1862–1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872–1898*. Ed. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1995.
- Mannoni, Octave. "Un Mallarmé pour les Analystes," *Travail de la Métaphore*. Paris: Éditions Denoël, 1984.
- Marchal, Bertrand. *La Religion de Mallarmé*. Paris: Corti, 1988.
- Mondor, Henri. *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1941.
- Noulet, E[milie]. *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*. Bruxelles: Éditions Jacques Antoine, 1974.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- Tharaud, Jérôme et Jean. *Mes années chez Barrès*. Paris: Plon, 1928.
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible."* Berkeley: U of California P, 1989.