

## Le point sur le i

### Une forme de la jouissance dans le texte de Mallarmé

Au risque de faire s'enfuir la nymphe la plus chaste, je pose à brûle-pourpoint la question qui va m'occuper : comment traduire la jouissance, ce qui s'appelle dans la langue du faune « la frayeur secrète de la chair » ? Existe-t-il, en d'autres termes, une *forme* pour ce faire et peut-on, subsidiairement, l'importer, la transposer dans une autre langue ? Loin de moi l'idée de résoudre ici ce délicat problème de traduction : je présume seulement, en pesant bien mes mots, que la forme dont je vais parler est *littéralement intraduisible*. Roland Barthes en témoigne qui cherchait précisément de quoi exprimer l'« union totale » dans les *Fragments d'un discours amoureux* : ce n'est pas sans avoir essayé les langues rigoureuses d'Aristote et de Musil que Barthes trouve finalement sa pointure chez Littré dont la formule lui sied. Comme s'il y avait quelque chose de profondément idiomatique, quelque chose d'intraduisible dans l'expression de la jubilation :

C'est l'union fruitive, la *fruition* de l'amour (ce mot est pédant ? Avec son frottis initial et son ruissellement de voyelles aiguës, la jouissance dont [Littré] parle s'augmente d'une volupté orale ; le disant, je jouis de cette union *dans la bouche*)<sup>1</sup>.

Retenez ceci que la jouissance procède *littéralement* d'un « frottis », suivi d'une sorte d'effusion vocalique, quelque chose comme une *fonte*. Le mot *fonte* se dit en effet tout à la fois de la fusion des éléments, de l'émotion mallarméenne des glaciers, et, dans le lexique du typographe, d'un style de graphèmes, d'une forme calligraphique. C'est précisément leur « infusibilité » que Mallarmé reprochait aux langues, « imparfaites – proclamait-il – en cela que plusieurs ». Ce n'est pas pour autant le moindre de leurs défauts : le poète sourcilieux considéra souvent la sienne comme une langue étrangère, une langue, je cite sa *Négresse...*, « inhabile au plaisir ». Il faut en effet qu'un démon la secoue ou qu'un poète la mette sens-dessus-dessous, pour la délivrer de sa frigidité, pour qu'elle se fonde, comme celle de Méry, « En du rire de fleurir ivre »<sup>2</sup>. Il n'est donc pas aisé, pour qui s'y frotte, de traduire à la lettre l'idiome « vicieux mais sacré » de Mallarmé, « Sans qu'il y perde ou le viole », sans perdre au change la *fruition* des voyelles, cette « volupté orale » qui procède de leur *fonte*.

Pardonnez-moi de m'attarder un moment à des divagations, mais il faut d'abord rendre à Baudelaire la monnaie de son or : car Mallarmé n'est pas l'inventeur de la forme dont nous allons parler, mais à la fois le légataire et le travailleur. Le légataire, en effet, puisqu'il s'agit initialement d'un *hoir*, de la rime en *-oir* que Baudelaire lui passa comme le flambeau de sa mélancolie. Cette rime vespérale, on la retrouve intacte dans l'*Hommage* à Wagner, *Tout orgueil fume-t-il du soir...* et, bien sûr, *M'introduire dans ton histoire...* ; ou changée en *OR*, dans le *Sonnet en X* où le soleil s'exténue dans ses feux qui se fixent. Mallarmé s'inspire

<sup>1</sup> *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977, p. 267.

<sup>2</sup> *Éventail* de Méry Laurent, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade (pour l'ensemble des références), p. 59.

notamment d'*Harmonie du soir*, mais aussi de *La Chevelure* dont il m'amuse d'élire ce vers en refermant Baudelaire :

Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire<sup>3</sup>

Ce qui m'intéresse dans cet alexandrin, c'est l'impression de luxe et de convergence qu'il délivre confusément, une impression de volupté analogue à celle que l'on ressent à lire *L'Invitation au voyage*. Cette sensation résulte de l'*or*, de la *moire* et de la belle figure qui s'organise : au lieu de rapporter l'*or* et la *myrrhe* de leurs divers vagabondages, les vaisseaux de Baudelaire glissent dans de la « moire », tissu synthétique, étoffe caressante et odorante d'ornement. La rayonne qui miroite ici est non seulement une métaphore et un paronyme de la « mer », elle procure encore une hypallage, dans la mesure où le mot **MOIRE** contient littéralement l'**OR** et la **MYRRHE**, tandis qu'à tout prendre, les « vaissEAUX » ne contiennent plus que de l'**EAU**. Cette invagination réciproque est du plus bel effet, mais elle ne suffit pas à justifier la voluptueuse impression dont nous parlons. Celle-ci relève également de la symbolique des « vaisseaux » dont la « vergue » phallique finit invariablement par plonger dans l'eau, je cite *Le Serpent qui danse* :

Et ton corps se penche et s'allonge  
Comme un fin vaisseau  
Qui roule bord sur bord et plonge  
Ses vergues dans l'eau<sup>4</sup>.

Mallarmé déclinera cette symbolique « vasculaire » dans toutes ses marines, en même temps que les thèmes de la navigation érotique et du « mât dévêtu » : je songe ici à toutes les mâtures qui donnent de la bande, à toutes les *vergues* des *Poésies* qui s'affaissent dans un « flot de foudres » et d'écume<sup>5</sup>, *suprêmes* comme l'esper du capitaine Vasco...

Tandis que nous cherchons à éteindre son or sous la pelletée d'un commentaire improvisé, le vers de Baudelaire persiste encore à scintiller, gardant celé le secret de sa *fruition*. Pour percer celui-ci, à l'aide de Mallarmé, il faut revenir au pied de la lettre, à la couche élémentaire de lisibilité. L'euphonie des consonnes, liquides et sifflantes, donne en effet à cette ligne une texture si lisse que la lecture s'accompagne volontiers de la caresse limpide d'une main :

Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire...

Ce phénomène consonantique se double d'une harmonie vocalique, savant mélange, dirait Mallarmé, de « timbres obscur ici, là clair »<sup>6</sup> : voyez comme s'opposent les sons /i/ de « glissant » et /o/ de « l'or » ; comme ils s'atténuent mutuellement, tamisant l'éclairage, installant cette atmosphère crépusculaire qui est l'ambiance favorite des alcôves baudelairiennes. Cette dialectique des sonorités se résout ici en le son /wa/, synthèse phonique des lettres O et I, phonème hybride qui n'est plus une voyelle et pas encore une consonne, mais

---

<sup>3</sup> *La Chevelure, Les Fleurs du mal, O. C.*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 26. « Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire / D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur ». Aussi bien, nous aurions pu élire ce vers d'*Harmonie du soir* : « Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ».

<sup>4</sup> *Le Serpent qui danse, Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 30.

<sup>5</sup> Du latin *spuma*.

<sup>6</sup> *Crise de vers*, p. 364.

l'expression parfaite de ce moment transitoire où l'on confond chiens et loups, de cet instant suprême où la lumière regimbe avant de se noyer dans les ténèbres éployées.

Expert en matière d'atmosphère et d'éclairage, Mallarmé en sait long sur les feux parfois contradictoires qu'allument à leur insu les mots de la tribu : je pense à *Crise de vers* où le poète déplorait précisément le dysfonctionnement sonore du « jour », sombre, et de la « nuit », claire. L'arbitraire de cette langue avec laquelle il faut bien composer lui donne en effet des nuits blanches et du fil à retordre, dès lors que Mallarmé cherche par exemple à évoquer le lever du jour : dans le cas précis du *sonnet en I*, le poète devra substantiver l'adverbe « aujourd'hui » dont les trois timbres, /o/, /u/, /ui/, s'échelonnant du plus sombre au plus clair composent une belle variation crépusculaire. C'est paradoxalement contre l'obscurité et la frigidité de sa propre langue que Mallarmé s'est battu, rémunérant le défaut de celle-ci grâce à l'instrument *supérieur* du Vers : supérieur, en effet, parce qu'une périphrase ou une métaphore, parce qu'une figure permet toujours de contourner l'obstacle en remédiant à la défaillance regrettable d'un son ou à la défection aléatoire d'un timbre. Mais échanger l'affligeante obscurité du mot « jour » contre l'atmosphère inouïe de l'adverbe « aujourd'hui », n'est-ce pas remettre à l'infini cette partie de furet qu'on appelle la poésie ? On imagine à cet égard l'impossible volume, l'improbable grimoire qu'il faudrait pour corriger tout Littré : l'éternité la changerait-elle, qu'en elle même la langue déverserait toujours, comme le dit le *Tombeau d'Edgar Poe*, « le flot sans honneur de quelque noir mélange »<sup>7</sup>...

Comme si la gestion conjugulée du sens et des sonorités – j'oublie le rythme par commodité –, comme si cette gestion n'était pas suffisamment problématique, Mallarmé hérita d'une contrainte supplémentaire : il ne manquait en effet à la quadrature utopique du poème que de tenir le compte des graphèmes, de la forme inflexible des vingt-six lettres du zodiaque. On sait comment le poète parvint à inclure ce paramètre inédit dans l'écriture du *Sonnet en I* dont le vers éponyme, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...*, ressemble aussi à l'envolée stylisée d'une escadrille de cygnes. La même consonne volatile revient à l'entame de *Victorieusement fui...*, de *La chevelure vol d'une flamme...* et, naturellement, au pli de tous ses *Éventails* : « Avec pour tout langage... », « O rêveuse, pour que je plonge... », « De frigides roses pour vivre... »<sup>8</sup>. Au tableau de tous ces oiseaux, semblables à ceux des encres de Michaux, Mallarmé ajoute parfois de belles paires d'« ailes » sonores, des **L** inexplicables :

Que vêt parmi L'exiL inutiLe Le Cygne.

La lettre est donc la plus petite unité sémantique, le sémème élémentaire d'un texte qui rêve d'en gérer la forme et le bruissement ; qui tient scrupuleusement les comptes de son absence, de son excédent et de ses moindres déplacements. Une seule lettre vous manque, ou se déplace en effet, et le sens est transformé : comme le « givre » se change en « guivre » dans *Mes bouquins refermés...* ou le « fils » en « sylphe », dans l'improbable union de *Surgi de la croupe et du bond...* Une « verge » et une « croupe » disparaissent encore de concert à la rime de *Salut*, tandis que surgissent de « **RIEN** » quelques « **SIRÈNES** » callipyges :

<sup>7</sup> *Le Tombeau d'Edgar Poe*, p. 70.

<sup>8</sup> Respectivement pp. 57-58 et 58.

**Rien, cette écume, vierge vers**  
 À ne désigner que la **coupe** ;  
 Telle loin se noie une **troupe**  
 De **sirènes** maintes à l'**envers**<sup>9</sup>.

Graphique ou phonique, l'activité littérale du texte mallarméen est si fortement impliquée dans l'économie générale de la signification, qu'elle peut même, à l'occasion, inverser tout à fait ou transgresser le sens du texte. C'est le cas dans le *Tombeau de Charles Baudelaire* où la permutation de quelques lettres retourne le frac uniforme du deuil sur sa provocante doublure satirique : le « marbre vainement » contre quoi la putain va se rasseoir rend ainsi un hommage amusant au « *membre veinard* de Baudelaire »<sup>10</sup>...

Revenons aux voyelles, à la *fonte* dont je m'efforçais de préparer l'installation par cette longue digression : la rime en *-OIR* qui tamisait tout à l'heure l'éclairage du boudoir est donc le fruit de leur copulation, le fruit d'une double opération d'addition et de soustraction qui les ajoute l'une à l'autre en les défalquant simultanément de leurs timbres respectifs. Prenant Baudelaire au pied de la lettre, Mallarmé n'a pas manqué d'opérer le même glissement dans le vers éponyme de *M'IntrOduire dans tOn hIstOIre*...<sup>11</sup> : tandis que la consonne R organise une sorte de frottis ou d'« arrière vibration », les graphèmes vocaliques se répartissent visiblement selon le schéma d'une rigoureuse alternance :

[I ; O ; I ; O ; I ; O ; I]

oscillant autour d'un **O** central qui est précisément celui de « ton », avant de fusionner dans le glide ou la demi-voyelle<sup>12</sup> finale. Élégante manière, n'est-ce pas, d'introduire I dans l'histoire d'O ! Mais n'en déplaise au « héros effarouché », rien d'attentatoire n'aura en fait eu lieu : tout se passe à la fois « en l'air que ce feu troue » et en dessous, alternativement, comme si de rien n'était, dans la couche ordinaire de lisibilité ; comme si le talon du héros n'avait fait que frôler l'impassible surface du glacier. Autant dire que rien ne se sera vraiment passé, tout se déroulant sous les apparences fausses du présent et de l'accomplissement. Jamais en effet le texte de Mallarmé ne déroge à ce « coup prisonnier », préférant toujours l'abstinence à la perpétration, la rétention à la réplétion et la contingence à l'existence. Même phénomène inaccompli dans le *Sonnet en X* où s'organise en dessous la rencontre virtuelle, le croisement improbable des « licornes » et d'une « nixe » :

Mais prOche la crOIsée au nOrd vacante, un Or  
 AgOnlse selOn peut-être le décOr  
 Des llcOrnes ruant du feu contre une nlxe,

Elle, défunte nue en le mirOIr [...] <sup>13</sup>

<sup>9</sup> *Salut*, p. 27.

<sup>10</sup> *O. C.*, p. 70. Allusion, sans doute, au célèbre gisant du Père Lachaise. Je n'ai pas le temps, et ce n'est pas mon objet, de montrer les autres contrepèteries de ce sonnet que le dernier vers (« *ToujourZ-à ReSPirer si nouZ-en PÉRiSSons* ») nous invite à reprendre au pied de la lettre.

<sup>11</sup> *O. C.*, p. 75.

<sup>12</sup> Je conserve volontairement cette appellation inexacte pour me conformer à la terminologie mallarméenne des *Mots anglais* qui considère le *yod* comme une « demi-voyelle » (cf. p. 924).

<sup>13</sup> *O. C.*, p. 69.

Dans la première version du sonnet, cette union hypothétique n'est pas moins démentie : « Faite d'un dieu **que croit** emporter une nixe »<sup>14</sup>. Mais les voyelles alternées par la rime, celles que sépare le fameux « AbOII bIbelOt d'InanIté sOnOre »<sup>15</sup> finissent par converger et se réconcilier symboliquement « en le mirOIr » où s'opère pour ainsi dire la « confusion fausse entre elles-mêmes »<sup>16</sup>. Rien n'aura donc eu lieu qu'un mirage lumineux, un *mimodrame* en quelque sorte. Ainsi procède le mime, selon Mallarmé :

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction<sup>17</sup>.

Pas plus de femme dans *À la nue...* que d'envol ou de glace brisée dans le sonnet en « V » ; ni de *rixé* érotique dans le sonnet en « OR ». À la performance de l'action Mallarmé substitue la tentation ou l'intention : la « perpétration » inchoative que le texte s'efforce de dénier s'opère au pied de la lettre, dans le frottement ruisselant de consonnes et le croisement étincelant des voyelles. « Naïf péché », la jouissance perverse de Mallarmé consiste simultanément à suggérer et interdire, à suspendre et accomplir la réalisation du désir à quoi la lettre subversive sert discrètement d'exutoire. Transgressant en dessous le sens du dessus, celle-ci se retourne subrepticement contre le mot ou le vers, aussi bien que le poème tout entier. L'activité littérale du texte mallarméen met ainsi un terme à cette tyrannie littéraire qui inféodait phonèmes et graphèmes à la production euphonique du sens poétique ; elle met fin, comme l'a dit Philippe Bonnefis au « règne du mot comme unité du discours »<sup>18</sup>.

Posons à présent, à la manière du linguiste des *Mots anglais*, ce double axiome poétique :

– **I** : voyelle claire, lettre phallique, « tison de gloire » : rien de tel pour exprimer un flot éblouissant de lumière que cette voyelle pointée, cette chose capitale qui dessine en filigrane tous les mâts décimés, tous les « soleil[s] cou[s] coupé[s] » de Mallarmé. Lettre décollée, elle perd la tête dans les crépuscules de Munch autant qu'à la rime extatique du *Cantique de saint Jean* :

Et ma tête surgie  
Solitaire vigie  
Dans les vols triomphaux  
De cette faux<sup>19</sup>

– **O** : lettre hystérique, voyelle ronde, tantôt « pâle et rose comme un coquillage marin »<sup>20</sup>, tantôt « sombre et rouge comme une grenade ouverte ». Non content d'en annoncer la couleur, comme le fit arbitrairement Rimbaud dans son célèbre sonnet, ou d'en fixer la forme comme le fera Gustave Herbin, Mallarmé définit donc le sexe des voyelles, distinguant diamétralement la « rose » cruelle et vespérale, l'indéflorable rose d'Hérodiade : « Celle qu'un sang farouche et

<sup>14</sup> O. C., p. 1488.

<sup>15</sup> [O ; I ; I ; O / I ; I ; O ; O] en l'occurrence.

<sup>16</sup> *L'Après-midi d'un faune*, p. 51.

<sup>17</sup> *Mimique*, p. 310 (Il souligne).

<sup>18</sup> Philippe Bonnefis, « L'Activité littérale », *Revue des Sciences Humaines*, n° 142, avril-juin 1971, p. 183.

<sup>19</sup> *Le Cantique de Saint Jean*, p. 49.

<sup>20</sup> *Une négresse...*, p. 32.

radieux arrose »<sup>21</sup> ; et la tige virile et solitaire du lis : « Droit et seul, sous un flot antique de lumière »<sup>22</sup>.

Hésitant, sans jamais en découdre, entre la performance du viol et la résistance du voile, le calligramme érotique de Mallarmé ne cesse d'opposer ces deux voyelles antagonistes de façon tantôt symbolique, tantôt phonique ou chromatique ; avant de les réconcilier magistralement dans les poèmes de la maturité où le son /wa/, chargé de leur potentiel sémantique respectif, devient la synthèse dialectique du clair et de l'obscur, l'accouplement mystérieux du tison phallique et des ténèbres hystériques. J'en veux accessoirement pour preuve *Quelle soie aux baumes de temps...* où Mallarmé proclame tout bas sa victoire :

Non la bouche ne sera sûre  
De rien goûter à sa morsure  
S'il ne fait, ton princier amant

Dans la considérable touffe  
Expirer comme un diamant  
Le cri des Gloires qu'il étouffe.

Si l'amant n'expire que timidement ses « Gloires », c'est que rien n'est moins sûr que cette morsure dont le sein « vierge de preuve »<sup>23</sup> du chèvre-pied attestait déjà l'improbabilité : comme tous les glaciers, ceux de Mallarmé ne fondent qu'en dessous, sauvegardant en surface les apparences de la virginité et l'imprescriptible frigidité du diamant. À le relire au pied de la lettre, ses glaciers ne fondent même qu'à moitié, puisque l'effusion des deux lettres ne produit à tout prendre qu'une demi-voyelle... Quelle déception, n'est-ce pas, devant la perversité qui permet au typographe d'inscrire E dans l'O tandis que la lettre I est condamnée à tourner autour du pot : /o/ + /i/ n'égale effectivement que le son /wa/, un demi-timbre à peine, pas de quoi pavoiser ou « rire très haut sa victoire ». Il faudra attendre les tercets de *M'introduire dans ton histoire...* pour que Mallarmé, ne laissant au hasard le moindre gazon de territoire, rémunère le défaut de son or par une rime de meilleur aloi. Pour prendre tout à fait son pied, il suffisait simplement au « héros effarouché » de redoubler les sonorités :

Dis si je ne suis pas **joyeux**  
Tonnerre et rubis aux **moyeux**  
De voir en l'air que ce feu troue

Avec des **royaumes** épars  
Comme mourir pourpre la roue  
Du seul vespéral de mes chars.

Dans les mots « joyeux », « moyeux » et « royaumes », Mallarmé multiplie les voyelles, il redouble les glides et proclame la victoire du héros en ajoutant un *yod* au son /wa/ : « salut exact, de part et d'autre ». Voilà en effet la forme suprême de la *fruition* mallarméenne, la fonte qui préserve et dépense à la fois les voyelles, qui réunit leurs deux moitiés dans l'expression totale de l'unité : tandis que la lettre O se change en /wa/, I s'entrouvre comme tout à l'heure la grenade d'*Hérodiade*. Ce n'est plus à proprement parler la voyelle désappointée du *Cantique de Saint-Jean*, mais un I grec, fendu en deux, épaté au milieu, signe (« Tu le sais, écume, mais y

---

<sup>21</sup> *Les Fleurs*, p. 34.

<sup>22</sup> *L'Après-midi d'un faune*, p. 51.

<sup>23</sup> *L'Après-midi d'un faune*, p. 51.

baves) »<sup>24</sup> d'une introduction, à l'instar du plus petit pronom français. Nous pourrions ainsi refermer son bouquin sur l'ébriété retrouvée du « héros effarouché », mais ce serait oublier *La Chevelure* de Mallarmé dont je ne citerai, pour abrégé, que ces rimes interne et finales : « déployer / foyer », « doigt / exploite » et « joyau / joyeuse ». Tandis que l'œil de notre « héros tendre » s'allume à la torche échevelée de sa compagne, soulevant dans *La Déclaration foraine* la salve unanime des applaudissements, Mallarmé remarque dans la foule un spectateur différent des autres parce que son semblable<sup>25</sup> ou le seul à le comprendre à la lettre : un jeune soudard en gants blancs, « enfantin tourlourou qui les rêvait dégourdir à l'estimation d'une jarretière hautaine »<sup>26</sup>. Ouverte à la « compréhension multiple »<sup>27</sup>, l'oreille naïve du soldat a bien saisi que « vol d'une flamme » et « viol d'une femme » ne font qu'un, comme un gant qu'on retourne ou deux mots que sépare un cheveu sur la langue. À défaut d'être levé, le « doute » n'est qu'« écorché », car rien n'aura eu lieu sinon dans cette couche élémentaire d'intelligibilité où s'activent les *fontes* et miroitent les « ors ignorés »<sup>28</sup> de Mallarmé.

Voilà, à bon entendeur, l'« idiome vicieux, mais sacré », docte et naïf de Mallarmé : ôtez le plus petit fragment de lisibilité et le sens est limité ou la jouissance compromise ; échangez-y la moindre lettre et il est augmenté... Parce que cette œuvre, comme l'affirmait sommairement son auteur, est « à la fois si bien préparée et hiérarchisée » que lui-même n'aurait su, « sans endommager quelques unes de ses *impressions étagées*, rien en enlever »<sup>29</sup>.

JEAN-PIERRE RAMET

Lille

---

<sup>24</sup> *À la nue accablante tu...*, p. 76.

<sup>25</sup> Mallarmé s'étonnait en effet, dans *Un Spectacle interrompu*, de ne pas partager la même « façon de voir » que les autres badauds (*O. C.*, p. 278).

<sup>26</sup> *La Déclaration foraine*, p. 283.

<sup>27</sup> *La Déclaration foraine*, p. 283.

<sup>28</sup> *Scène*, p. 47.

<sup>29</sup> *O. C.*, p. 1490 (Je souligne).