

# De la déchéance de la langue à la déchéance du corps : métaphore, métonymie et syllepse dans l'érotique mallarméen

Sandra POUJAT  
(EA STIH - Sorbonne Université)

Mallarmé serait un poète grave, tourmenté par les limites du langage. Sa poésie serait pleinement inscrite du côté du Néant et signerait l'inexistence de tout Absolu poétique. Impossible de rire avec Mallarmé, impossible de lire du profane dans ses vers : Paul Bénichou, dans *Selon Mallarmé*, affirme d'emblée qu'il n'y a pas d'allusion sexuelle dans le poème « M'introduire dans ton histoire » – qui est sans doute l'un de ses poèmes les plus explicitement érotiques – et si le lecteur y trouve malgré tout quelque allusion licencieuse, cela serait en raison de ses bien basses « arrière-pensées<sup>1</sup> ». Pourtant, les réalités prosaïques<sup>2</sup> et charnelles traversent l'œuvre du poète qui pratique un érotisme « précieux, ambigu ou caricatural<sup>3</sup> » : érotisme qui met en péril l'image convenue d'un poète préoccupé par l'Idéal poétique en faisant surgir l'image d'un poète plutôt grivois et inquiet des choses d'ici-bas. Il est possible d'étudier la tension entre ces deux images conflictuelles du poète en s'intéressant aux représentations du sexe féminin dans l'écriture mallarméenne qui, en tant que partie basse et intime du corps, relève d'une prose obscène selon l'imaginaire social et littéraire. Dans quelques écrits érotiques retranchés de son grand recueil des *Poésies* (1899), Mallarmé propose un traitement ludique et trivial du corps féminin par l'emploi constant de figures de double sens qui voilent le référent sexuel. Le poète s'inscrit alors pleinement dans les imaginaires langagiers de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans la mesure où l'écriture du corps intime permet une actualisation rieuse et enjouée des conceptions du langage de l'époque auxquelles Mallarmé souscrit : s'il est commun de considérer que le langage réfère mal, échouant toujours à désigner les choses du monde réel, le poète, avec l'ambiguïté des figures de double sens, fait au contraire le pari de jouer de ce défaut linguistique pour décrire l'intimité féminine.

Nous rappellerons succinctement les imaginaires langagiers qui nimbent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle afin de montrer comment Mallarmé peut en jouer dans ses écrits érotiques ; nous étudierons ensuite la propre pensée mallarméenne du langage, et notamment sa conceptualisation de la syllepse et des figures de double sens, figures reines qui tressent son écriture du corps ; enfin, en analysant quelques écrits en prose et en vers, nous insisterons sur la dimension ludique du style du poète qui n'hésite pas à destituer le corps féminin du piédestal des Muses.

## *Les imaginaires linguistiques du XIX<sup>e</sup> siècle : une conscience malheureuse du langage*

L'une des grandes hantises des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle est la peur du commun et du vulgaire que le symboliste Remy de Gourmont résume très bien au déclin du siècle :

Écrire, mais alors au sens de Flaubert et de Goncourt, c'est exister, c'est se différencier. Avoir un style, c'est parler au milieu de la langue commune un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul<sup>4</sup>.

La problématique à laquelle se confrontent les écrivains est la suivante : comment se forger un style individuel alors que le langage est inapte à atteindre le réel et qu'il est un bien commun dans lequel circulent des expressions déjà construites, des sens déjà fixés, des mots déjà formés ? Cette haine du

---

1 Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995, p. 252.

2 Concernant la place du prosaïque et du quotidien chez Mallarmé, nous renvoyons à la thèse de Barbara Bohac, *Jour partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, 2012 ; à l'article d'Annick Ettlén, « Mallarmé, poète comique ? Les "Chansons bas" et la question de la valeur littéraire », *Poétique*, n. 179, 2016, p. 109-124.

3 Samir Marzouki, « Érotisme et poésie dans les *Poésies* de Mallarmé », Samir Marzouki & Kamel Gaha (dir.), *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris-Tunis, Maisonneuve et Larose – Alif – Les éditions de la Méditerranée, 2001, p. 28.

4 Remy de Gourmont, « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1964 [1900], p. 17.

lieu commun naît au XIX<sup>e</sup> siècle, qui est marqué par le sentiment d'une « décadence linguistique » qui « renvoie à la conviction d'une décadence historique<sup>5</sup> » : la dégradation de la croyance religieuse signe la perte d'une origine divine du langage et la Révolution est sentie comme une souillure qui a dégradé la langue française<sup>6</sup>. Si « l'âge classique ne désespère jamais du langage », à rebours « le XIX<sup>e</sup> siècle vit [le mal des mots]<sup>7</sup> » : c'est le temps « d'une parole malheureuse<sup>8</sup> » où « l'entreprise de dire et d'écrire s'assimile à une destruction, à une mort dans le langage<sup>9</sup> ». Le langage est perçu comme gâté et érodé par des siècles d'emploi ; cette usure apparaît dès lors comme un défaut : douleur qu'ignorait pourtant l'âge classique qui « voyait dans le lieu commun le point de rassemblement et d'entente des honnêtes gens<sup>10</sup> ». Le lieu commun est d'abord une notion rhétorique qui n'a rien de négatif et qui permet l'émergence de genres formulaires sous l'Ancien Régime, tels que les répertoires de lieux communs, d'adages ou de maximes. Ces genres seront pervertis par l'ironie mordante de Flaubert avec son *Dictionnaire des idées reçues* ou de Bloy avec son *Exégèse des lieux communs*, signalant ainsi le changement de paradigme qui s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle : siècle qui ne supporte pas l'idée que l'on puisse employer les mêmes vocables, les mêmes structures et les mêmes idées, car « la terreur de l'âge bourgeois est la perte de l'individu dans la foule, la perte de la parole dans la rumeur<sup>11</sup> ».

Mallarmé s'inscrit pleinement dans cet imaginaire stylistique à la lumière duquel on peut relire brièvement son célèbre texte de « Crise de vers » :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.  
[...]

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais un tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère<sup>12</sup>.

Sans commenter plus avant l'extrait et en explorer toutes les possibilités de sens, on se bornera à souligner que ce texte peut se lire en partie à l'aune de cet imaginaire langagier commun. Mallarmé atteste d'une certaine méfiance – si ce n'est d'une désespérance – vis-à-vis du langage en rappelant que celui-ci n'effleure jamais le réel : les mots n'atteignent pas le référent, mais simplement un concept général ; ainsi, en disant le mot *fleur*, je ne saisis jamais le référent (« l'absente de tous bouquets »), je n'éveille jamais les fleurs connues dans la vraie vie (« les calices sus ») mais seulement le signifié, c'est-à-dire le concept abstrait, la définition du terme telle qu'elle apparaît dans le dictionnaire. Pour autant, malgré le divorce entre le mot et la chose, Mallarmé perçoit une issue : si le vers est ce qui « achève l'isolement de la parole », c'est parce que le poète, dans son utilisation méta-critique du langage<sup>13</sup>, peut créer « cette surprise de n'avoir ouï jamais un tel fragment ordinaire d'élocution ». On retrouve là cette hantise qui essime dans toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle déclinant : la phraséologie et le figement du langage en expressions clichées qui sont autant de prêts-à-penser. Ce refus du lieu commun et de l'expression dont on ne perçoit plus le sens littéral se trouvait déjà exprimée très tôt, lorsque Mallarmé avait entrepris une thèse de linguistique en Sorbonne : dans ses notes préparatoires, il écrit en une

5 Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 7-14.

7 *Ibid.*, p. 305.

8 *Ibid.*, p. 307.

9 Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994, p. 49.

10 *Ibid.*, p. 49.

11 *Ibid.*, p. 50.

12 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » [1895], *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, II, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Coll. « Pléiade », 2003, p. 213.

13 Nous reprenons la lecture de Bertrand Marchal, pour qui l'entreprise poétique de Mallarmé est de débusquer les mythes par un emploi critique et conscient du langage : *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.

formule lapidaire qu'il faut « rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa mobilité<sup>14</sup> ».

### ***Tricher avec la langue : le poète comme fraudeur du langage***

Mais dès lors, comment donner « cette surprise de n'avoir ouï jamais un tel fragment ordinaire d'élocution », comment « rendre au mot sa mobilité » ? Les moyens sont multiples, et parmi ceux-ci il est possible de s'intéresser aux figures de double sens, et notamment à la syllepse, que Mallarmé aborde dans ses propos théoriques et qu'il pratique dans sa prose et sa poésie. La syllepse, selon le poète, est ce qui permet de sortir de l'emploi élémentaire du discours : en donnant une épaisseur aux mots, elle permet un jeu avec le langage qui atténue le figement sémantique. Ainsi Mallarmé aborde-t-il de façon voilée cette figure dans « Le Mystère dans les Lettres », article paru en 1896 en réponse à Proust qui avait publié dans *La Revue blanche* son article « Contre l'obscurité<sup>15</sup> ». « Le Mystère dans les Lettres » n'est pas tant une réponse à la problématique de l'obscurité qu'un appel à la liberté linguistique de l'écrivain en promouvant un « ébat<sup>16</sup> » de la langue. Cette revendication d'un droit de pouvoir jouer avec la langue a sans doute des résonances idéologiques que nous ne développerons pas ici<sup>17</sup>. Contre ceux qui réclament une clarté inaliénable pour permettre l'échange et la compréhension entre les locuteurs, Mallarmé revendique le droit à l'expression première du sujet qui peut jouer avec la langue :

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue.

Salut, exact, de part et d'autre.

Si, tout de même, n'inquiétait je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine – il attire le soupçon : les malins, entre le public, réclamant de couper court, opinent, avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible<sup>18</sup>.

Le poète reconnaît, par l'idée d'emprunt, que la langue est un bien commun (« par égard envers ceux dont il emprunte [...] le langage ») et c'est pour cette raison qu'il faut employer les mots dans leur sens usuel (« présenter, avec les mots, un sens même indifférent »). Pour paraphraser le premier paragraphe, le poète dit que tout écrit doit, par égard aux autres locuteurs, utiliser les mots avec un sens attendu en langue, ce qui a pour conséquence de détourner celui qui se borne à une lecture univoque : croyant que rien ne le concerne, il ne se demande pas si le mot peut avoir un autre sens que celui attendu. Mais ce ne sont que des apparences : si le langage est un bien commun, si le mot est « exact, de part et d'autre », si le mot semble avoir le même sens chez l'énonciateur et le destinataire, cela n'est qu'effleurer la surface de la langue. Le poète suppose qu'il y aurait un en-deçà des mots, que ces derniers pourraient porter simultanément plusieurs sens (« je ne sais quel miroitement, en dessous »), exposant ainsi l'idée de syllepse. Le mot peut excéder ce que l'on croit lire à première vue (« la surface concédée à la rétine ») et c'est cet excès que certains jugent obscur (« les malins [...] opinent [...] que [...] la teneur est

---

14 Stéphane Mallarmé, « Notes sur le langage », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 2003, p. 74.

15 Nous ne reviendrons pas sur la « querelle » entre Proust, Muhlfield et Mallarmé, épisode bien traité par la critique. Voir notamment Pascal Durand, « De l'obscurité comme censure : Proust, Muhlfield, Mallarmé », dans Laurence Macé, Claudine Poulouin & Yvan Leclerc (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 431-447 ; Bertrand Marchal, « Proust et Mallarmé », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 40, 2010, p. 58 ; Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, PUV, 2005 p. 17-36 ; Jean Roudaut, « Mallarmé et Proust », *Les Trois Anges. Essai sur quelques citations de À la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 17-31.

16 Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres » [1896], *Œuvres complètes*, II, p. 233.

17 Dans les années 1890, la langue tend à devenir de plus en plus un enjeu de définition de la nation : en ce sens, un certain nombre d'intellectuels et d'écrivains souhaitent imposer une seule façon d'écrire, appelée *a posteriori* style néoclassique, ce qui serait le seul style conforme au génie national. Ce purisme linguistique, issu d'un imaginaire fantasmé du classicisme du Grand Siècle, est déjà bien présent dans les années 1890 avec des écrivains de large audience comme Alphonse Daudet ou Anatole France ainsi qu'avec la fondation de l'École romane par Charles Maurras et Jean Moréas, symboliste repenté, en 1891.

18 *Ibid.*, p. 229.

inintelligible »). Dès lors, si l'ambiguïté sémantique est possible par la syllepse et autres figures de sens, c'est parce que le langage réfère mal : il échoue dans sa désignation du référent et dans la portée même de son signifié. Mais le revers de la médaille est justement de pouvoir jouer avec les mots en raison de cette référence boiteuse : c'est parce que le langage est défaillant que peut surgir un emploi ludique des mots. C'est ainsi que les premiers vers du poème « M'introduire dans ton histoire » peuvent se lire tout à la fois comme une conquête guerrière et sexuelle :

M'introduire dans ton histoire  
C'est en héros effarouché  
S'il a du talon nu touché  
Quelque gazon de territoire<sup>19</sup>

Si le *gazon* peut désigner, selon son sens littéral, l'étendue d'herbe du territoire conquis par le héros du poème, il n'en demeure pas moins que son sens figuré et argotique, où le *gazon* désigne alors le sexe féminin, est motivé par le sens sexuel de verbe *introduire* et du nom *histoire* dans l'expression *avoir une histoire avec quelqu'un*<sup>20</sup>. Tout l'intérêt de la syllepse est de maintenir les deux sens du mot actifs en se fondant sur un contexte ambigu, de sorte qu'aucun des deux sens n'est plus légitime que l'autre – ce qui permet à Mallarmé de conserver une tension entre son image de poète sérieux et celle de poète grivois.

### ***Un en-deçà érotique des mots : une poétique du voilage***

Loin de prétendre procéder à une étude exhaustive, nous aborderons seulement quelques extraits en vers et en prose. Il peut être intéressant d'étudier la prose de Mallarmé, et qui plus est, une prose *a priori* sans vocation littéraire particulière, puisqu'il s'agit d'une réponse du poète à une enquête journalistique qui portait sur les chats. Le texte qu'il livre, assez court, n'est pas dénué d'ambiguïté :

Le chat va de la divinité au lapin ; poursuivi, hors les portes, par le rustre brutalement, il redevient, à l'intérieur, dans des recoins d'ombre, quelque chose comme nos lares, l'idole de l'appartement. J'ajoute et souvent ai dit qu'il satisfait, pour cela doux aux solitaires, le besoin de la caresse, en offrant, sur lui, la place exacte ; y compris, si on parle philosophiquement, l'au-delà, indispensable, par le déroulement ou la fuite de sa queue<sup>21</sup>.

Il est possible que ce texte, constitué de deux phrases, ne nous parle pas simplement du chat en tant qu'animal domestique, si on entend une syllepse dans le substantif *chat*, qui peut être corroborée par d'autres éléments du texte. Car au-delà de désigner le félin, le mot a un sens argotique déjà bien présent au XIX<sup>e</sup> : il désigne, aussi bien au masculin qu'au féminin, le sexe de la femme ; ce n'est qu'en français contemporain que le mot conserve ce sens uniquement dans son emploi féminin<sup>22</sup>. La possibilité de ce second sens peut être appuyée en considérant le prédicat qui affecte le substantif *chat* : « Le chat *va de la divinité au lapin* ». Le verbe *aller* n'a peut-être pas tant son sens courant de déplacement que celui d'essence, presque synonyme du verbe *être*<sup>23</sup>, l'expression *aller de... à...* signalant un changement d'état. Le chat relève donc de la « divinité » et du « lapin ». On peut comprendre que le chat soit assimilé au divin quand on sait qu'au XIX<sup>e</sup> siècle notamment, le chat était associé à une certaine mystique, puisqu'il était

19 Stéphane Mallarmé, « M'introduire dans ton histoire », *Poésies*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992, p. 70.

20 Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 250.

21 Stéphane Mallarmé, « Sur les chats », *op. cit.*, p. 671-672.

22 On pourra consulter deux dictionnaires spécialisés de l'époque : Lucien Rigaud, *Dictionnaire de l'argot moderne*, Paris, Paul Ollendorf, 1881, p. 89, dans lequel il précise que *chat* correspond aux « *pu'denda mulierum* » ; Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Freetown (Bruxelles), Imprimerie de la Bibliomaniac Society (J. Gay), 1864, p. 68, qui y propose la définition suivante : « Chat : Nom que les femmes donnent à la divine cicatrice qu'elles ont au bas du ventre, – à cause de son épaisse fourrure, et aussi, parfois, à cause des griffes avec lesquelles elles déchirent la pine des honnêtes gens qui s'y frottent ».

23 À titre d'exemples, on peut penser aux cas très courants de formules phatiques ou d'interlocution du type : *Comment vas-tu ? Ça va ?*

un animal de culte durant l'Antiquité égyptienne pour laquelle émerge une certaine ferveur au XIX<sup>e</sup> siècle. Mais comment comprendre l'association au lapin ? Certes, le chat est un animal chasseur ; mais si l'on part du principe que le verbe de la phrase est presque synonyme du verbe *être*, cela suppose un rapport d'attribution : *lapin* serait attribut du sujet *chat*, et non pas objet grammatical. Si *lapin* n'est pas objet, on ne peut donc pas comprendre une relation de chasse puisque le chat ne court pas après le lapin. Le rapport d'équivalence sémantique entre *chat* et *lapin* s'opère à partir du sens figuré et argotique de *lapin*, qui désigne également le sexe féminin. Le substantif *con* en est un synonyme dès le français médiéval, issu du latin classique *cunnius*, dont le sens littéral était « lapin », désignant figurément le sexe féminin. Sans recourir nécessairement au latin, le substantif *lapin* seul en serait aussi un synonyme en français, et ce encore au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Sans doute grâce à une réminiscence baudelairienne<sup>25</sup>, le chat serait « l'idole de l'appartement », un peu comme « nos lares », ces divinités protectrices du foyer chez les Romains. Le chat est d'emblée du côté de la vénération dans le cadre domestique, ce qui ne serait pas sans analogie avec le statut de la femme, largement cantonnée à l'espace intérieur dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'une des dernières motivations possibles pour lire une syllepse d'ordre sexuel avec le mot *chat* est sans doute la mention de la « caresse » qui clôt le texte : le chat, selon le poète, est un animal d'autant plus agréable pour les personnes seules (« doux aux solitaires ») parce qu'il assouvit le besoin de rapports tactiles de l'être humain (« il satisfait [...] le besoin de la caresse »). On pourra toujours dire que ce faisceau de sens relève d'un concours de circonstances ; néanmoins, sans l'ambiguïté du sens, le texte ne nous dit pas grand-chose de l'animal si l'on en fait une lecture littérale univoque. Il ne faut pas oublier que ce texte est destiné à la presse, en tant que réponse à une enquête : Mallarmé joue de son image publique ici comme dans la plupart des autres réponses<sup>26</sup>. Il n'hésite pas à prendre tour à tour le visage du pseudo-anarchiste littéraire qui « ne [connaît] pas d'autre bombe qu'un livre<sup>27</sup> » en réponse aux attentats du Parlement, à prendre le ton grivois de celui qui se complait à regarder les jambes des dames à vélo, préférant de loin « une jupe relevée » qui le « darde<sup>28</sup> » ou à revêtir le masque du poète outré et « meurtri » ne pouvant que « balbutier<sup>29</sup> » quand on exige de lui une définition de la poésie. Cette réponse sur les chats participerait de ce jeu de Mallarmé avec l'image qu'il donne de lui.

Si la réduction de la femme à son entrejambe, et qui plus est, à travers une image animale, déchoit le cliché de l'égrégie féminine, Mallarmé intensifie cette désacralisation du corps féminin dans un de ses poèmes non repris pour l'édition Deman des *Poésies* de 1899 :

Une négresse par le démon secouée  
 Veut goûter une enfant triste de fruits nouveaux  
 Et criminels aussi sous leur robe trouée,  
 Cette goinfre s'apprête à de rusés travaux :

À son ventre compare heureuses deux tétines  
 Et, si haut que la main ne le saura saisir,  
 Elle darde le choc obscur de ses bottines  
 Ainsi que quelque langue inhabile au plaisir.

Contre la nudité peureuse de gazelle  
 Qui tremble, sur le dos tel un fol éléphant  
 Renversée elle attend et s'admire avec zèle,  
 En riant de ses dents naïves à l'enfant ;  
 Et, dans ses jambes où la victime se couche,

24 « Petit lapin : La nature de la femme, à laquelle nous faisons une chasse passionnée, armés du fusil à deux ou trois coups fabriqué par le Devisme céleste. », Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, éd. cit., p. 231.

25 Charles Baudelaire disait que le chat était « l'orgueil de la maison », voir « Les chats », *Les Fleurs du mal*, éd. de Claude Pichois, Paris, Gallimard (Poésie), 1996, p. 104.

26 L'idée que l'œuvre mallarméenne serait traversée par un double discours ironique et railleur constitue le cœur de la thèse d'Annick Ettlin, *Le Double Discours de Mallarmé. Une initiation à la fiction*, Paris, Ithaque, 2017.

27 Stéphane Mallarmé, « Sur l'explosion à la chambre des députés », *Œuvres complètes*, II, p. 660.

28 Stéphane Mallarmé, « Sur le costume féminin à bicyclette », *Ibid.*, p. 661.

29 Stéphane Mallarmé, « Sur la poésie », *Ibid.*, p. 657.

Levant une peau noire ouverte sous le crin,  
Avance le palais de cette étrange bouche  
Pâle et rose comme un coquillage marin<sup>30</sup>.

Outre la dimension très stéréotypée de ce poème, dont le propos se fonde sur l'idée raciale et essentialiste selon laquelle les personnes noires auraient une sexualité plus débridée que les autres, on retrouve dans ce texte une poétique du voilage où la syllepse permet d'écrire à mots couverts en jouant de l'ambiguïté sémantique. Ici c'est le dernier quatrain qui nous intéresse, car alors que la femme est « renversée sur le dos », une « enfant » s'allonge « dans ses jambes ». Mais que rencontre la victime couchée entre les jambes de la femme ? L'enfant croise « le palais » d'une « étrange bouche » qui « avance », « pâle et rose comme un coquillage marin », « levant une peau noire ouverte sous le crin ». Toute l'ambiguïté se joue avec l'« étrange bouche » de la femme, le nom *bouche* recouvrant sans doute un sens double, ainsi que pourrait le signaler l'épithète *étrange*, qui ne qualifierait pas tant la bouche de « bizarre » que pour dire qu'il ne s'agit pas de la bouche que l'on croit. Dans un feuilleté de déplacements de sens, l'« étrange bouche » de la femme pourrait désigner métaphoriquement son sexe ; métaphore dont le fondement serait métonymique, jouant du lien de contiguïté entre *bouche* et *lèvres* ; *lèvres* qui, dans un double sens, désignent tout autant celles de la bouche que de la vulve, et ce, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. Par ce double sens du substantif *lèvres*, qui n'est pas nécessairement stéréotypé<sup>32</sup>, il semble que *bouche* soit aussi en emploi de syllepse. Il peut s'agir de l'organe buccal dans la mesure où une isotopie de la bouche irradie le poème, ce qui permet de maintenir l'ambiguïté : la femme darde sa « langue », rit en montrant « ses dents naïves » et c'est par « le palais » que cette étrange bouche avance. Mais dans ce dernier quatrain le doute n'est plus permis : car cette bouche bien étrange se situe « dans ses jambes », et surtout, parce que celle-ci est « pâle et rose comme un coquillage marin ». La comparaison au coquillage entérine la possibilité d'une syllepse avec *bouche*, car le coquillage – et tout ce qui s'y rapproche – a donné lieu, en français, à de nombreuses dénominations figurées du sexe féminin : au premier chef, le substantif *coquille*, attesté dès le français médiéval<sup>33</sup> qui est encore en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>, suivi d'un cortège de coquillages, moules et autres fruits de mer qui essaime dans l'argot et dont Proust se jouera dans *La Recherche du temps perdu*<sup>35</sup>.

Mallarmé est un poète plus rieur qu'on ne le pense, qui s'amuse des mots : le titre d'un poème jamais retrouvé, « Six Phyllis<sup>36</sup> », en atteste explicitement, en proposant un calembour à partir d'une maladie vénérienne et du nom de la mythique princesse thrace couramment utilisé dans la tradition onomastique élégiaque<sup>37</sup> et bucolique<sup>38</sup>. Mais si, parmi les deux voies possibles de la littérature érotique

---

30 Stéphane Mallarmé, « Une négresse par le démon secouée », *Poésies*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992, p. 157-158.

31 L'attestation la plus ancienne dans un dictionnaire se trouve chez Pierre Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, J. H. Widerhold, 1680, p. 462. Pour le sens sexuel du mot *bouche*, il est répertorié au XIX<sup>e</sup> par Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, éd. cit., p. 47.

32 Le jeu de mot avec *lèvres* n'est sans doute ni complètement original, ni complètement stéréotypé, dans la mesure où le terme de *nymphes* en est un bon concurrent dans la littérature érotique et pornographique, encore attesté au XIX<sup>e</sup> siècle, avec Pierre Louÿs notamment.

33 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t. II, Paris, F. Vieweg, 1883, p. 295.

34 Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, éd. cit., p. 86.

35 Voir Marcel Proust, *La Prisonnière*, éd. Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard (Folio), 2013, p. 117 : lors de la fameuse scène des « cris de Paris », où Marcel et Albertine sont au marché, celle-ci a envie de « manger des moules » ; la soupçonnant d'avoir des liaisons homosexuelles, le Narrateur rappelle à Albertine l'avertissement du docteur Cottard qui défend aux femmes d'en manger.

36 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, op. cit., p. 144.

37 Voir notamment Ovide, « Phyllis à Démophon », *Héroïdes*, éd. de Henri Bornecque & Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 7-12 ; on retrouve, entre autres réminiscences élégiaques, le nom de Phyllis en tant qu'héroïne éplorée d'un monde déchu chez Théophile de Viau, « Sonnet » [1623], *Après m'avoir fait tant mourir. Œuvres choisies*, éd. de Jean-Pierre Chauveau, Paris, Gallimard (Poésie), 2002, p. 121 ; Pierre Louÿs, *Aphrodite. Mœurs antiques*, éd. de Jean-Paul Goujon, Paris, Gallimard (Folio), 1992 [1896], p. 85.

38 Voir notamment l'églogue X des *Bucoliques* et le livre IV des *Géorgiques* : Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, trad. de Paul Valéry & Jacques Delille, Paris, Gallimard (Folio), 1997, p. 128 et 276 ; on peut retrouver cette variante pastorale de l'héroïne chez Victor Hugo, « Le Poète bat aux champs », *Les Chansons des rues et des bois*, éd. de Jean Gaudon, Paris, Gallimard (Poésie),

et pornographique pour décrire les réalités charnelles, Mallarmé fait le choix du détour et du voilage plutôt que de la crudité, il peut néanmoins rejoindre les auteurs les plus sulfureux tels que Sade ou Louÿs en infusant une veine blasphématoire dans son écriture du corps, ainsi qu'il le propose dans son poème jamais publié, « *Mysticis umbraculis* » :

Elle dormait : son doigt tremblait, sans améthyste  
Et nu, sous sa chemise : après un soupir triste,  
Il s'arrêta, levant au nombril la batiste.

Et son ventre sembla de la neige où serait,  
Cependant qu'un rayon redore la forêt,  
Tombé le nid moussu d'un gai chardonneret<sup>39</sup>.

Comme dans le poème précédent, Mallarmé n'hésite pas à amonceler plusieurs strates sémantiques pour s'éloigner du référent sexuel, et ce, dès le titre même : après la première barrière de la langue, le lecteur se trouve confronté à une périphrase métaphorique, que l'on peut traduire approximativement « parmi les ombrages mystérieux ». C'est l'adjectif *mysticis* qui, en connotation autonymique, suggère que ces ombrages ne seront pas ceux d'un *locus amoenus* digne de la poésie bucolique. En effet, le poème met en scène un couple où l'homme relève la chemise de nuit de la femme (« levant au nombril la batiste »), ce qui lui permet d'entrevoir son sexe. La description du corps est irriguée par une métaphore sylvestre incongrue où le sexe féminin devient, dans un geste blasphématoire, « le nid moussu d'un gai chardonneret ». Si l'image sylvestre est courante pour désigner le sexe féminin<sup>40</sup>, Mallarmé en fait une image impie en la nouant à des *topoi* religieux. En effet, le chardonneret, dans l'iconographie européenne, est un symbole de la passion du Christ, que l'on retrouve notamment dans le motif de la Vierge au chardonneret, variante du thème de la Madone<sup>41</sup>. Le *topos* apparaît dans une métaphore *in absentia* puisque le comparé (le sexe féminin) est absent, ce qui permet certes à Mallarmé d'éviter le mot cru et de participer à une poétique du voilage, mais cela contribue surtout à délivrer une vision déjà métamorphosée du réel : vision sans médiation qui installe un autre *topos*, celui du corps comme paysage ou comme microcosme dans lequel il est possible de déambuler, ainsi que l'on peut le retrouver chez Baudelaire<sup>42</sup> ou Rabelais<sup>43</sup>. Ce paysage que serait le corps de la femme endormie glisse vers un *topos* religieux plus précis : l'*hortus conclusus*, ou motif du jardin clos associé à la Vierge Marie, qui semble tout à la fois convoqué par le cadre sylvestre que par le chardonneret, attribut de la Vierge. Mais le motif de l'*hortus conclusus* est renversé : certes, il y a bien clôture dans la mesure où cet espace ne déborde pas des limites de la chemise, mais le jardin, qui suppose un état d'artifice et de culture où la nature serait maîtrisée par l'homme, est remplacé par une forêt, terrain plus libre et sauvage.

### ***Conclusion : une esthétique profane***

Les figures de sens, en tant que figures duelles qui jouent avec le littéral et le figuré, autorisent un emploi ludique du langage : elles permettent d'écrire le corps tout en en taisant le nom, elles permettent de dire tout en restant dans la suggestion. Mallarmé n'emploie que rarement le mot propre : plutôt partisan d'une poétique du voilage, qui drapait les réalités corporelles sous l'épaisseur des mots et où le corps demeure corseté dans une langue *a priori* bienséante, il use des défaillances du langage pour créer une ambiguïté sémantique qui donne la couleur érotique aux textes. Ces déficiences langagières révèlent

---

1982 [1865], p. 51 ; Leconte de Lisle, « Études latines », *Poèmes antiques*, éd. de Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard (Poésie), 1994 [1852], p. 244.

39 Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *op. cit.*, p. 155.

40 Voir, entre autres, les entrées « buisson », « con bien boisé », « forêt humide » et « jardin » dans Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, éd. cit., respectivement p. 76, 107, 191, 226.

41 Lucia Impelluso, « Le chardonneret », *La Nature et ses symboles*, trad. de Dominique Férault, Paris, Hazan, 2004, p. 318.

42 Charles Baudelaire, « Un hémisphère dans une chevelure, poème exotique », *Le Spleen de Paris*, éd. de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2003, p. 106-107.

43 François Rabelais, « Comment Pantagruel de sa langue couvrit toute une armée, et de ce que l'auteur veit dans sa bouche » (ch. XXII), *Les Horribles et Epouvantables Faicts et Prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua, composez nouvellement par Maistre Alcofrybas Nasier*, Lyon, C. Nourry, 1532, p. 130-134.

un en-deçà des mots et appellent le lecteur à ne pas s'en tenir à la surface. Néanmoins, la spécificité des occurrences que nous avons traitées réside dans leur dimension ludique où la figure de sens avoisine avec le jeu de mots, quand bien même ces plaisanteries lexicales charrient une conscience malheureuse du langage : oscillant entre la tonalité grivoise et érotique, elles frôlent le référent sexuel considéré comme obscène sans jamais l'atteindre non plus. Le poète installe une esthétique profane et la représentation morcelée et ambiguë qui se dessine déchoit le corps féminin du rang éthéré des Muses et des madones, car le corps en est réduit au sexe, qui n'est qu'à peine nommé : la partie devient le tout alors même que cette partie est sans nom, car relevant de l'obscène – et c'est bien parce qu'il est convenu d'en taire le nom que le poète se permet tous les jeux de double sens pour le désigner, contribuant ainsi à la désacralisation du corps féminin.

## Bibliographie

- Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. de Claude, Pichois, Paris, Gallimard (Poésie), 1996.
- Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. de Jean-Luc, Steinmetz, Paris, Le Livre de poche, 2003.
- Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1995.
- Barbara Bohac, *Jour partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Alfred Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, Freetown (Bruxelles), Imprimerie de la Bibliomaniac Society (J. Gay), 1864.
- Pascal Durand, « De l'obscurité comme censure : Proust, Muhlfeld, Mallarmé », in Laurence, Macé, Claudine, Poulouin & Yvan, Leclerc (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 431-447.
- Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Annick Ettlin, « Mallarmé, poète comique ? Les “Chansons bas” et la question de la valeur littéraire », *Poétique*, n. 179, 2016, p. 109-124.
- Annick Ettlin, *Le Double Discours de Mallarmé. Une initiation à la fiction*, Paris, Ithaque, 2017.
- Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, t. ii, Paris, F. Vieweg, 1883.
- Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1964 [1900].
- Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, éd. de Jean, Gaudon, Paris, Gallimard (Poésie), 1982 [1865].
- Lucia Impelluso, *La Nature et ses symboles*, trad. de Dominique, Férault, Paris, Hazan, 2004.
- Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, éd. de Claudine, Gothot-Mersch, Paris, Gallimard (Poésie), 1994 [1852].
- Pierre Louÿs, *Aphrodite. Mœurs antiques*, éd. de Jean-Pierre, Goujon, Paris, Gallimard (Folio), 1992 [1896].
- Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. de Bertrand, Marchal, Paris, Gallimard (Pléiade), 2003.
- Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. de Bertrand, Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 2003.
- Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éd. de Bertrand, Marchal, Paris, Gallimard (Poésie), 1992.
- Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985.
- Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.
- Bertrand, Marchal, « Proust et Mallarmé », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 40, 2010, p. 57-75.
- Samir Marzouki, « Érotisme et poésie dans les *Poésies* de Mallarmé », in Samir, Marzouki & Kamel Gaha (dir.), *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, Paris-Tunis, Maisonneuve et Larose – Alif – Les éditions de la Méditerranée, 2001, p. 25-43.
- Ovide *Héroïdes*, éd. de Henri, Bornecque & Marcel, Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 2005.
- Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, puv, 2005.
- Marcel Proust, *La Prisonnière*, éd. de Pierre-Edmond, Robert, Paris, Gallimard (Folio), 2013.
- François Rabelais, *Les Horribles et Eloquentes Faicts et Prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, filz du grand géant Gargantua, composez nouvellement par Maistre Alcofrybas Nasier*, Lyon, C. Nourry, 1532.



Pierre Richelet, *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, J. H. Widerhold, 1680.

Lucien Rigaud, *Dictionnaire de l'argot moderne*, Paris, Paul Ollendorf, 1881.

Jean Roudaut, *Les Trois Anges. Essai sur quelques citations de À la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2008.

Théophile de Viau, *Après m'avoir fait tant mourir. Œuvres choisies*, éd. de Jean-Pierre, Chauveau, Paris, Gallimard (Poésie), 2002.

Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

Virgile, *Bucoliques. Géorgiques*, trad. de Paul, Valéry & Jacques, Delille, Paris, Gallimard (Folio), 1997.

### **Notice bio-bibliographique**

Agrégée de lettres modernes, Sandra Poujat prépare une thèse de doctorat sur les imaginaires nationaux et nationalistes de la langue littéraire sous la Troisième République. Elle est chercheuse associée de la Bibliothèque nationale de France pour une recherche en histoire des idées linguistiques, intitulée *Des grammaires de la Révolution aux grammaires de la Troisième République : l'invention d'une langue nationale (1789-1916)*. Ses travaux portent sur les rapports entre langue, idéologie et politique.