



Mallarmé, la femme, l'amour, la poésie*

COMMUNICATION DE MICHEL BRIX

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 14 SEPTEMBRE 2024

Pour décrire et commenter les caractères de la poétique qui fut celle de Mallarmé, les historiens de la littérature et les critiques tirent parti du contenu des lettres à Henri Cazalis (confident privilégié de l'auteur jeune) datant de la période où le poète occupait, à Tournon puis à Besançon, ses deux premiers postes de professeur d'anglais, de 1864 à 1867. En ces années dites de « crise » par les biographes, apparaissent effectivement, dans la correspondance de l'auteur, les linéaments de son esthétique, tendant tout entière vers l'abstraction et la pureté. Ainsi, en 1867, Mallarmé explique à Cazalis avoir presque perdu la raison en essayant d'arriver à la conception d'une Œuvre poétique « pure », où serait destinée à s'abolir la langue quotidienne :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps¹.

Qu'est-ce donc que cette « pureté », souvent dotée d'une majuscule initiale, à laquelle le jeune poète fait tout le temps référence ? Et dans quelle mesure peut-elle constituer le caractère majeur d'une œuvre littéraire ? Quelles sont les réalités que le lecteur est invité à voir sous ce terme ? La récurrence de celui-ci, dans les discours de Mallarmé exposant ses conceptions esthétiques, n'est pas sans évoquer – en tout cas si l'on veut

* Je remercie, pour leurs informations, leurs conseils et leurs encouragements, mes amis Luc Dellisse, Jean-Paul Goujon et Philippe Lekeuche.

¹ Stéphane MALLARMÉ, *Correspondance. 1854-1898*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 185-186 [abr. : *Corr.*] (lettre à Henri Cazalis du 14 ou du 17 mai 1867). Voir aussi la lettre à François Coppée du 20 avril 1868 (« Et maintenant arrivé à la vision horrible d'une Œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières » ; *Corr.*, p. 205).

bien prendre en compte la pluralité des significations du mot – un événement antérieur de la vie du poète, remontant au début des années 1860, et que certains critiques ont nommé le « drame de Londres ». En 1862, à Sens, Mallarmé, qui est alors âgé de 20 ans, fait la rencontre de Maria (ou Marie) Gerhard, d'origine allemande, et qui a quelques années de plus que lui. La jeune fille (qui porte le même prénom, Maria, que la sœur défunte du poète, morte à 13 ans en 1857) remplit les fonctions de gouvernante dans une famille de Sens. Stéphane devient amoureux d'elle, la séduit, et ils deviennent amants. Au mois de novembre 1862, Marie quitte son emploi et suit son amant à Londres, où ils établissent leur ménage. Stéphane escompte que ses études anglicistes, qu'il entend poursuivre sur place, lui permettront de trouver rapidement un emploi, ou en tout cas des tâches rémunérées, qui assureront la subsistance du foyer. Mais ces espoirs sont déçus et les jeunes gens se mettent à douter de l'avenir et à perdre confiance. Marie, en particulier, – qui n'ignore pas que la famille du poète répugnerait à voir celui-ci épouser une jeune fille de condition inférieure – se persuade qu'elle gêne dans ses projets le futur écrivain et décide de rentrer en France. Elle quitte Londres le 9 janvier 1863 pour gagner Paris, et non Sens, puisqu'elle doit trouver un nouveau poste de gouvernante.

Dans les lettres à Cazalis qui suivent le départ de sa compagne, Mallarmé se met alors à exprimer une culpabilité écrasante, démesurée : il se reproche surtout d'avoir pris la virginité de Marie et d'avoir ainsi « empoisonné [l]a limpide existence² » de la jeune femme ; cet événement ne peut en effet, au dire de l'auteur, qu'interdire à Marie de trouver un homme acceptant d'épouser une femme ainsi « flétrie », voire de continuer à exercer des emplois de gouvernante ; Marie est à présent morte (le poète semble d'ailleurs la confondre avec sa sœur disparue), il l'a lui-même tuée, sinon de corps, en tout cas « de cœur », il l'a transformée pour toujours en un objet de calomnie, elle n'est plus que le « spectre » de ce qu'elle était avant de se donner à lui³. Le souvenir de leurs relations charnelles anéantit – le mot ne semble pas excessif – Mallarmé sous les remords : « Je pensais cette nuit à la mère de Marie. Comme cette morte, si les morts nous voient, doit me maudire d'avoir *défloré* son enfant et de la jeter avec les vieux bouquets⁴. » Pour se délivrer du poids de cette culpabilité, le jeune homme se met alors à tempêter dans sa correspondance pour que Marie revienne à Londres et que le couple scelle son union par un mariage (« Il serait *malbonnête, criminel*, de ne pas l'épouser [Marie]⁵ »). D'abord rétive, Marie se laisse finalement convaincre et retourne en

² *Corr.*, p. 78 (lettre à Cazalis du 27 avril 1863).

³ Voir *Corr.*, p. 63 (lettre à Cazalis du 14 janvier 1863).

⁴ *Corr.*, p. 65 (lettre à Cazalis du 29 ou du 30 janvier 1863).

⁵ *Ibid.*

Angleterre, où – passant outre les hésitations et la défiance de la jeune fille – ils se marient le 10 août 1863.

Au cours de cette même année 1863, la honte qu’inspire à Mallarmé la sexualité masculine se trouve aussi évoquée dans le poème « Les Fenêtres », qui stigmatise en particulier le « rite » du devoir conjugal – que les hommes imposent aux femmes – et témoigne de la volonté affichée par le poète d’échapper, pour ce qui le concerne, à pareil déshonneur :

[...], pris du dégoût de l’homme à l’âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s’entête à chercher cette ordure
Pour l’offrir à la femme allaitant ses petits,

Je fuis et je m’accroche à toutes les croisées
D’où l’on tourne l’épaule à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d’éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l’Infini

Je me mire et me vois ange ! [...]⁶.

Ces haut-le-cœur vis-à-vis de la sexualité masculine ne disparaîtront jamais. Mettant en scène deux amants après l’amour, le sonnet « Tristesse d’été » (publié pour la première fois en 1866) évoque l’aspiration du poète à connaître enfin, au lieu du désir de la chair qui toujours reparaît et le tenaille, « [l]’insensibilité de l’azur et des pierres⁷ ». Ce poème n’est pas sans lien avec le contenu d’une lettre de 1888 ; après avoir reçu un exemplaire du roman *L’Abbé Jules*, où Octave Mirbeau dépeint un personnage torturé par ses convoitises érotiques, Mallarmé remercie l’auteur en ces termes : « [...] [votre héros] a remué en moi une tristesse éprouvée seulement devant ce qui est. Fait de chair et d’un mal individuels [*sic*], le geste, dans lequel il se débat, le héros, a cela pour nous de

⁶ Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard / « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, 2 tomes [abr. : OC I, OC II] (t. I, p. 9-10, pour la présente citation). Le poème « Les Fenêtres » a été envoyé le 3 juin 1863 à Cazalis (voir *Corr.*, p. 79). Un sonnet de jeunesse annonce cette thématique, « Parce que de la viande était à point rôtie, / [...] » (OC I, p. 65) : Mallarmé adolescent y décrit en termes crus le « devoir conjugal » et s’indigne notamment que de telles étreintes entre un « niais » et son épouse « froide et sèche », « il peut naître un poète ! ».

⁷ OC I, p. 14. Voir aussi la version manuscrite initiale, où le deuxième quatrain dit que l’« accalmie » (après l’amour) « [m]e fait haïr la vie et notre amour fiévreux, / Et tout mon être implore un sommeil de momie / Morne comme le sable et les palmiers poudreux ! » (OC I, p. 124.)

toucher aussi et point abstraitement à toutes les généralités. / [...] vous avez créé là ! un douloureux camarade, que personne ne saura oublier⁸. »

Parallèlement, le poète n'est pas resté non plus sans évoquer la possibilité d'échapper, par l'auto-érotisme, à la fatalité des obsessions sexuelles masculines et à la déchéance que celles-ci entraînent lorsqu'on leur laisse libre cours. Le poème en prose « L'Ecclésiastique⁹ » décrit la « chaste frénésie » d'un homme d'Église surpris en train de se rouler dans l'herbe et, en proie au désir, de se livrer à un « solitaire exercice ». Revêtu de sa soutane, cet ecclésiastique, dit le texte, « est pour soi tout même sa femme » : l'auto-érotisme permet aux individus masculins d'assouvir leurs désirs sans avoir ensuite à endosser la culpabilité liée à l'activité sexuelle, lorsque celle-ci « empoisonn[e] [l]a limpide existence » des femmes¹⁰. Mallarmé lui-même, au reste, pourrait avoir été familier des pratiques solitaires, si l'on en juge par une lettre curieuse adressée en 1898 à Charles Guérin. Ce dernier, poète également, s'était avisé de demander à l'auteur d'*Hérodiade* de le conseiller relativement au titre de son prochain recueil de vers : en l'occurrence, Guérin craignait que l'intitulé qu'il voulait choisir, « Le Jardinier solitaire », donne à penser à certains lecteurs que le recueil s'identifiait à un traité sur l'onanisme. À quoi Mallarmé répliqua : « Bien sûr, on sourira ; [...] : on en est arrivé, aujourd'hui, à ne pas séparer du mot sublime en question [« solitaire »], le dessein de se toucher secrètement, *faute que reste autre chose à faire quand on est seul*¹¹. » On peut légitimement s'interroger sur le sens à donner à la dernière partie de la phrase qui précède : l'auteur s'inclut-il dans l'ensemble de ceux qui estiment qu'il n'existe pas « autre chose à faire quand on est seul » ? On peut en tout cas en formuler l'hypothèse¹². Il faut se demander également si Mallarmé ne s'est pas placé lui-même « à l'abri » des sollicitations de nature sexuelle, c'est-à-dire dans une situation où tout commerce charnel ne pouvait lui être que refusé. On sait que le poète a voué un véritable culte à Méry Laurent, une courtisane, ou une demi-mondaine, célèbre dans le Paris de la fin

⁸ *Corr.*, p. 689 (lettre à Octave Mirbeau du 16 avril 1888).

⁹ Voir *OC I*, p. 431-433.

¹⁰ On note aussi la présence de plusieurs allusions imagées à l'auto-érotisme masculin dans les divers états rédactionnels de *L'Après-midi d'un Faune*, où il est notamment question, concernant le protagoniste, de son « triomphe » solitaire, et où on lit également ces vers, prononcés par le Faune : « [...], j'offrais / À la fleur entrouverte un solo que le frais / Vent de la nuit jetait en transparente pluie » (*OC I*, p. 158).

¹¹ *Corr.*, p. 1730 (lettre à Charles Guérin, 12 avril 1898 ; c'est moi qui souligne). [Cité par Alain GIRARD, « Le Miroir et la nuit : figures de la dépense dans "L'Ecclésiastique" de Mallarmé », in *Revue d'Études françaises* (Budapest), n° 5, 2000, p. 221-234 (p. 227 pour la citation).]

¹² Il est difficile de ne pas penser ici à la réponse formulée par Mallarmé à la question : « Quelle est votre occupation favorite ? », dans le questionnaire dit « de Proust ». À cette question, Mallarmé s'abstint de répondre, ou tout au moins fournit, pour toute réponse, le commentaire suivant : « [c]eci est indiscret » (*OC II*, p. XVIII-XIX ; document conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet et publié pour la première fois en 1968).

du XIX^e siècle. Méry était une « conquête » du richissime dentiste américain Thomas Wiltberger Evans (il avait soigné Napoléon III) qui l'entretenait somptueusement et la laissait très libre d'agir à sa guise, de se produire dénudée dans les théâtres parisiens, et même de prendre autant d'amants qu'elle le voulait (c'est en signe de reconnaissance vis-à-vis de ce généreux mécène que « Marie¹³ » faisait prononcer son prénom à l'anglo-saxonne et avait fini par l'écrire « Méry »). Personne à Paris n'ignorait que Mallarmé était confit en dévotion pour cette jolie femme : il lui a dédié des poèmes et d'innombrables « vers de circonstance », il lui a écrit des centaines de lettres, il la voyait plusieurs fois par semaine, il allait dîner régulièrement chez elle, il l'a invitée à Valvins, sa maison de campagne au bord de la Seine, il s'est fait lui-même inviter deux fois par Méry à Royat, un des lieux de villégiature de la courtisane¹⁴, etc. Mieux encore : quand il séjournait à Valvins, l'auteur d'*Hérodiade* quittait sa maison de campagne pour se rendre à la gare de Fontainebleau, quand il savait que Méry, en route pour une de ses destinations habituelles, en Auvergne (Royat, ou Châtel-Guyon, où elle allait prendre les eaux), se trouverait dans le train et qu'il lui serait peut-être possible de l'apercevoir par la vitre et de lui faire signe. Bref, il était difficile d'imaginer que le poète et la courtisane n'étaient pas amants, d'autant que Méry était connue pour apprécier de coucher avec des gens de lettres (l'écrivain irlandais George Moore lui avait d'ailleurs trouvé un surnom, qui était aussi un clin d'œil à un recueil poétique de Hugo, « Toute la lyre », et qui suggérait qu'on aurait cherché en vain un poète, à Paris, qui ne se serait jamais retrouvé dans le lit de la jeune femme). Pourtant, alors que celle-ci ne faisait pas mystère que Mallarmé était l'écrivain qu'elle appréciait le plus, il semble que l'auteur d'*Hérodiade* n'a jamais couché avec elle. C'est ce qui ressort de confidences que la jeune femme fit à Joris-Karl Huysmans, un jour qu'elle avait invité le romancier à dîner (le 14 septembre 1892, d'après les biographes), lequel Huysmans s'est ensuite empressé de consigner les propos de son hôtesse dans un sien recueil intime, le « Carnet vert », où on lit :

Dîner, ce soir avec M[ér]y en tête à tête, dans son nouvel hôtel. Elle dit entre 2 cigarettes sa vie. [...]. Me parle de M[allarm]é, combien elle eût voulu être sa maîtresse, mais il la dégoûte par sa saleté. Parle de ses chemises de flanelle rongées, de ses plastrons. Il a couché là dans une chambre, les draps étaient noirs. La f[emm]e de chambre lève les bras au ciel. Eh bien, non, non ! jamais. – Et il se

¹³ Méry avait donc, en fait, le même prénom que l'épouse et que la sœur cadette de l'auteur, morte adolescente.

¹⁴ En 1888 et en 1889 ; la présence de Méry à Valvins est plus tardive (mai 1897). – Mallarmé avait fait la connaissance de Méry Laurent à la fin de 1883 ou au début de 1884 (voir Stéphane MALLARMÉ, *Lettres à Méry Laurent*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1996, p. 18).

croit propre ! – je l’aime beaucoup et ce qu’il me dégoûte [!] – je me mettrai au feu pour lui, mais quant à ça, jamais ! – il en souffre – et il ne comprend pas [...]. Oui, dit-elle, mon petit amant de trente ans le docteur F[ournie]r¹⁵ je l’adore, mais ce qu’il est propre ! – il se mariera, je souffrirai, M[allarm]é j’en avais pour la vie et c’est impossible – [...]. / [...] M[allarm]é qui a assisté au début de sa liaison avec F[ournie]r subit le supplice de Tantale, car il l’adore et est engueulé chez lui par sa femme qui ne doute pas qu’il ne la trompe¹⁶ !

Cette absence de soins apportés à sa personne était-elle une stratégie, plus ou moins consciente chez notre auteur, pour obliger les femmes, même les plus adorées, à ne pouvoir envisager de devenir ses maîtresses ? En tout cas, le poète avait prévenu qu’à Méry, « si chère de loin et proche et blanche », ne convient que le « dernier mot [...] le plus tendre / [...] celui rien que chuchoté de sœur¹⁷ ».

*

Si on entend bien Mallarmé, il n’est pas question de condamner le désir sexuel masculin en soi. Ni l’activité fantasmatique ni l’auto-érotisme ne suscitent l’indignation du poète. L’écrivain ne jette pas non plus l’opprobre sur le voyeur, ou le voyeurisme, évoqués par exemple dans le poème « Petit air. I », qui met en scène un homme contemplant la « jubilation nue¹⁸ » d’une femme se déshabillant, entrant dans l’eau et nageant (le texte parut en 1894, illustré d’une lithographie de Maurice Denis représentant effectivement une femme qui vient d’ôter ses vêtements et s’apprête à se baigner). La ressource du voyeurisme, conclu ou non par une séance d’auto-érotisme, constitue d’ailleurs pour les hommes la seule voie légitime permettant à ceux-ci d’assouvir leurs désirs et les obsessions qui les habitent : les textes de Mallarmé évoquent à plusieurs reprises le poète voyeur, qu’on devine notamment dans « Quelle soie aux baumes de temps » (« Moi, j’ai ta chevelure nue / Pour enfouir mes yeux contents » [OC I, p. 43]¹⁹), dans « Petit Air. I » (on vient de mentionner ce texte) ou encore dans le poème en prose du « Nénuphar blanc » (OC I, p. 428-431, et OC II, p. 98-101)²⁰. Par contre, et toujours à

¹⁵ Edmond Fournier, médecin.

¹⁶ Joris-Karl HUYSMANS, « Carnet vert », copie Pierre Lambert, Bibliothèque de l’Arsenal (Paris) ; voir la « Préface » par Bertrand Marchal des *Lettres à Méry Laurent*, ouvr. cité, p. 20-21, et Jean-Luc STEINMETZ, *Stéphane Mallarmé. L’Absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 354-355.

¹⁷ Voir le sonnet « Ô si chère de loin et proche et blanche, si / [...] » (OC I, p. 67).

¹⁸ OC I, p. 35.

¹⁹ À noter la variante « des yeux contents ».

²⁰ Cet intérêt obsessionnel pour le corps féminin, pour ce que les femmes en montrent tout comme pour ce qu’elles cachent, se manifeste aussi dans les écrits de Mallarmé sur la danse et l’art du ballet,

suivre le poète, il faut condamner et rejeter fermement le désir des hommes quand les femmes se trouvent, par ceux-ci, forcées de participer à l'assouvissement de leurs pulsions à eux.

On constate, en outre, que Mallarmé supporte mal l'idée que les femmes acceptent de s'offrir aux hommes, se laissant de la sorte « flétrir » et « salir ». À Cazalis (qui semble avoir sur la question des préjugés identiques aux siens), il mande : « Oui, je comprends ta belle pudeur qui ne veut pas de la femme qui reste après la vierge²¹. » Mallarmé réproouve également le fait que les femmes se trouvent biologiquement constituées pour recevoir les assauts masculins et pour les faire aboutir à la maternité. Dans une lettre à Eugène Lefébure, autre confident, il parle en ces termes de la « misère [sic] » des règles :

[...] : la femme, ignoble, et vulgaire, trouve le *summum* de sa préoccupation dans ce qui est l'abjection de l'état féminin, passif et malade, destruction passive comme activement elle l'est pour nous, ses *règles* – qu'elle appelle « affaires » – [...]²²

Mais le poète peut échapper à toutes les « misères » qui constituent le funeste cortège du désir sexuel. Au demeurant, un écrivain est de toute façon contraint de prendre vis-à-vis de ces « misères » le plus de distance possible, puisque, toujours à lire Mallarmé, l'amour physique est incompatible avec la création littéraire, et avec la poésie en particulier. Une lettre de 1864, à Cazalis encore, évoque l'absence d'inspiration qui accablait, à l'époque, le scripteur, et explique ce phénomène comme suit : « J'expie cruellement, par un réel abrutissement, toi seul le sais, mon ami, le priapisme de ma jeunesse. Oui, je me regarde avec frayeur, comme une ruine : [...]²³. » Quelques années plus tôt – âgé de 17 ans seulement ! – il avait formulé la même idée dans un de ses premiers poèmes : « [...] La débauche aux seins nus / Qui vend au prix de pleurs, hélas ! son fatal charme, / [...] / Fit de moi, me glaçant avant la fin du jour, / Une fleur sans parfum, un cœur sans poésie²⁴ ! » On rapprochera de ce poème de jeunesse le sonnet « Angoisse », qui fait le lien entre la stérilité de la prostituée et l'impuissance créatrice du poète (« Car le Vice, rongant ma native noblesse, / M'a comme toi [*i. e.*

repris dans le recueil des *Divagations* (1897), ainsi que dans les textes dont il a nourri son périodique *La Dernière Mode*.

²¹ *Corr.*, p. 165 (lettre du [21 mai 1866]). Il répond ainsi à Cazalis, qui lui avait écrit, à propos de sa jeune fiancée Harriet Yapp, dite Ettie : « [...] je ne puis chez elle aimer la femme, ayant trop aimé la *vierge* ! Ce n'est pas la vierge qui me désire et me veut, c'est la femme que tourmentent ses ovaires, et tout cela dans le langage humain a beau s'appeler un grand amour, cela ne m'émeut pas [...]. » (*Ibid.*)

²² *Corr.*, p. 190 (lettre à Lefébure du 27 mai 1867).

²³ *Corr.*, p. 117 (lettre à Cazalis du 26 décembre 1864).

²⁴ *OC I*, p. 219 (poème intitulé « Donnez !... » et daté de « Mai 1859 »).

la prostituée] marqué de sa stérilité, / [...] » ; OC I, p. 12), les vers de « Brise marine », où les mots formant *l'incipit* (« La chair est triste, hélas ! ») trouvent un écho dans l'évocation, non moins navrante, de « la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend, / [...] » (OC I, p. 15), et enfin le sonnet commençant par « Quelle soie aux baumes de temps / [...] », où le « princier amant » fait expirer, dans la chevelure de sa maîtresse, « [l]e cri des Gloires qu'il étouffe²⁵ ». Comme le suggère un autre sonnet sans titre, commençant celui-là par le vers « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », il est impératif, pour qui ambitionne de devenir poète, de préférer, aux seins réels des femmes de son temps, le « sein brûlé d'une antique amazone » (OC I, p. 45)²⁶.

*

Les thématiques de la honte (éprouvée par les hommes) et de la flétrissure (infligée aux femmes) constituent la toile de fond des poèmes de Mallarmé et interviennent aussi dans certains présupposés des ambitions esthétiques formulées par l'auteur (où l'exigence de « pureté », inlassablement répétée, semble bien devoir s'entendre avant tout au sens de « chasteté »). Inspirés par ces thématiques s'élaborent par exemple les poèmes *Hérodiade* et *L'Après-Midi d'un faune*, auxquels l'auteur a travaillé tout au long de sa carrière littéraire, qu'il n'est pas parvenu à achever, mais dont il a publié des fragments. La teneur de *Hérodiade* mallarméenne a peu de rapport avec l'histoire traditionnelle de Salomé (le poète a d'ailleurs désigné son héroïne par le nom de la mère de celle-ci). On devine – plus qu'on ne comprend – qu'il est question, dans le texte de Mallarmé, d'une part d'une jeune femme sensuelle qui danse (le poème évoque ses parures, la nudité de certaines parties de son corps, les parfums dont elle est environnée, etc.), et d'autre part d'un homme, agité par la concupiscence, qui la regarde. Même si elle semble éprouver un amour narcissique pour sa propre nudité, Hérodiade, vierge encore, et amoureuse aussi de sa virginité, refuse d'être une « victime lamentable à son destin offerte » (OC I, p. 20), c'est-à-dire de se voir livrée à un

²⁵ OC I, p. 43.

²⁶ Il est difficile, ici, de ne pas évoquer également (surtout après avoir fait mention de la confidence de Méry Laurent à Huysmans) la version autographe initiale (1864) du « Pitre châtié » (OC I, p. 128-129). Le pitre (un comédien, semble-t-il) habite, dans la compagnie imaginaire de sa « Muse », une baraque où fument des quinquets de suie, et où il se consacre à son art. Il quitte pourtant cette baraque pour se mettre à la poursuite d'une femme dont les « yeux » l'attirent. Et – afin de plaire à cette femme – il se plonge dans l'eau pour laver « [l]e suif de [s]es cheveux et le fard de [s]a peau », délaissant par surcroît « [s]on habit de pitre au tronc d'un chêne ». Il est « châtié » dans la mesure où il se retrouve ainsi sans plus aucune disposition artistique : « Ne sachant pas, hélas ! [...] / [...], que cette crasse était tout le génie ! »

homme ; hantée par « la frayeur secrète de la chair » (OC I, p. 25), elle vit dans l'angoisse d'être aperçue nue, ou d'être l'objet d'un baiser, ou bien plus encore de se trouver déflorée :

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé, sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté,
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ! (OC I, p. 21.)

Un baiser « tuerait » Hérodiade ; tout contact avec un homme serait sacrilège et appellerait un châtement. En conséquence, la danseuse veut se retirer, à jamais vierge, dans une chambre aux volets fermés, aveugle même aux étoiles du ciel nocturne, puisque parmi elles brille Vénus²⁷. Pour conserver sa beauté, Hérodiade doit rester hors d'atteinte des assauts masculins.

Les poèmes de Mallarmé sont peuplés de jeunes femmes (naiades, sirènes, nymphes...) – on les devine également sous les allégories de fleurs, de cygnes, ou même de vases²⁸ – qui veulent à tout prix rester vierges (ou blanches, ou qui veulent garder leur « fleur ») et échapper aux hommes. *Hérodiade* (le « poème des hivers » et de la froidure éternelle, fait observer à plusieurs reprises l'auteur) développe, dans cette perspective, un scénario qu'on peut dire « glacé », et qui revient aussi ailleurs : les jeunes femmes sont plongées dans un lac gelé, on peut les y contempler mais elles s'y trouvent à jamais intouchables (c'est la situation que l'on devine dans le fameux sonnet sans titre commençant par « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / [...] », où la femme – « [f]antôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne » – apparaît sous la forme du cygne

²⁷ « [S]ais-tu pas un pays / Où le sinistre ciel ait les regards haïs / De Vénus qui, le soir, brûle dans le feuillage ? » (OC I, p. 22.)

²⁸ Chez Mallarmé, la femme désirable est souvent blanche (voir Méry décrite comme « si chère de loin et proche et blanche », ainsi que le « blanc calice » évoqué dans l'« Éventail / de Méry Laurent » : d'où l'allégorisation de la femme, sur l'eau, sous la forme du cygne ; voir « Petit Air. I »). Dans un poème de jeunesse intitulé « À une petite laveuse blonde », le poète prédit à une jeune fille qu'elle doit se préparer à être poursuivie par les hommes, et ajoute que « Boucher [le peintre François] jusqu'aux seins t'eût noyée / Dans l'argent du cygne onduleux, / Cachant sous l'aile déployée / Ton ris de pourpre et tes yeux bleus. » (OC I, p. 236.) Le motif des femmes-cygnes, ou des jeunes filles-cygnes, se rencontre dans de nombreux récits folkloriques, en particulier ceux qui appartiennent à la tradition russe (d'où procède *Le Lac des cygnes*, ballet créé en 1877 à Moscou, sur une musique de Tchaïkovski, et dont la protagoniste est Odette, la princesse-cygne) ; ce motif a également inspiré des peintres et illustrateurs liés au préraphaélisme, comme Walter Crane.

prisonnier d'un glacier) ; d'où, pour prendre un autre exemple, la mention, à propos de Méry Laurent l'inaccessible, du « souffle devenu givre²⁹ » qui s'échappe de la bouche de la courtisane. Dans *Le Voyage d'Urien* (1893), satire – gentille – de la littérature symboliste, André Gide a évoqué cette « image trop pure d'un idéal confondu avec un cadavre congelé³⁰ », en l'occurrence un personnage pris tout vivant dans une espèce de grand parallélépipède de glace, et se laissant admirer sans qu'il soit possible de le toucher³¹.

On échappe aussi à la flétrissure de l'amour physique en se laissant engloutir dans les eaux. La version finale du « Pitre châtié » contient ce distique : « [...] ! c'est comme si dans l'onde j'innovais / Mille sépulcres pour y vierge disparaître³². » De même, à la fin du premier état de *L'Après-midi d'un faune*, le protagoniste masculin veut fuir les femmes, se faire cristal pur par la grâce de sa flûte, renaître dans l'eau glacée d'une piscine « lustrale » à sa part non plus animale, mais divine³³. Mais ce sont les femmes, bien sûr, ou les allégories féminines, qui sont concernées avant tout par cette volonté de fuir, et de préférer la disparition dans les eaux à la perspective de devenir une « victime lamentable à son destin offerte³⁴ ». « Brise marine », dont on a déjà rappelé l'*incipit* fameux (« La chair est triste, hélas ! »), évoque le désir de prendre la mer, sur un

²⁹ OC I, p. 68 (« Éventail de Méry Laurent »).

³⁰ Voir l'article de Pascal DURAND, « Modèles d'influence. Valéry – Gide – Mallarmé – Baudelaire », in *Sous influence avec Jean-Pierre Bertrand*, textes rassemblés par Laurent Demoulin, Justine Huppe, Denis Saint-Amand et François Provenzano, Presses universitaires de Liège, 2024, p. 351.

³¹ Étant entendu que le mot « glace » est polysémique (ce terme peut renvoyer aussi à un miroir), la femme peut se trouver également à l'abri des hommes en se laissant engloutir dans le miroir où elle se regarde et en n'apparaissant plus que là. C'est ainsi, sans doute, qu'il faut comprendre les lignes suivantes, qui appartiennent au texte en prose « Frisson d'hiver » : « Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré ? Ah ! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté ; et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps. » (OC II, p. 85.) Voir en outre, dans le sonnet en « -yx », l'allusion à une « défunte nue en le miroir », les paroles d'Hérodiade prononcées devant son miroir, où précisément le lien est fait entre un miroir et de l'eau « gelée » (« [...] Tiens devant moi ce miroir. / Ô miroir ! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée, / Que de fois, et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine. / Mais horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! » ; OC I, p. 140-141 et p. 143) ou encore l'évocation, dans « Quelle soie aux baumes de temps », d'une chevelure, assimilée à un nuage (« la torse et native nue »), « [q]ue, hors de ton miroir, tu tends » (OC I, p. 43). À noter enfin que le reflet de la femme peut apparaître aussi dans une fenêtre, sans que son corps « réel » ne se trouve dans la pièce.

³² OC I, p. 8.

³³ Voir OC I, p. 159.

³⁴ Sur cette thématique, voir aussi la fiction écrite par Mallarmé à l'adolescence et restée de son vivant à l'état de manuscrit, « Ce que disaient les trois cigognes » (il est question d'une jeune fille morte, rendue inaltérable par son séjour dans un cercueil, et qui peut de la sorte revenir parmi les vivants ; voir OC I, p. 452-465).

bateau devenant – dans « l'écume inconnue » et loin des « fertiles îlots » – la proie d'un naufrage, que le bateau lui-même, voire ses passagers, auront provoqué (« Et, peut-être, les mâts, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots³⁵... »). Le « Salut » qui ouvre l'édition Deman (1899) des *Poésies* de Mallarmé fait allusion à une « troupe / De sirènes » qui « se noie » et trouve son « [s]alut », précisément, dans cet engloutissement³⁶. Et si on s'avise de rappeler que Mallarmé aimait à être considéré comme un nouvel Hamlet, on observera dans la foulée qu'Hamlet est le fiancé d'Ophélie, qui a choisi aussi la fuite dans les eaux (Ophélie à qui l'on peut alors dire, comme l'auteur de « Petit Air. I » : « Dans l'onde toi devenue³⁷ »). On note enfin que le manuscrit d'un poème de jeunesse inachevé, « Billet du matin », compare la lune « terne et blanche », qu'« [o]n voit fuir dans l'azur », à une « vierge en l'eau³⁸ ».

*

Le protagoniste de *L'Après-midi d'un Faune* – cet autre cycle inachevé de l'auteur – se décrit comme « la proie / De [s]on désir torride » (OC I, p. 154) : on le voit écartelé entre la poursuite des nymphes et la construction de productions fantasmatiques. Le

³⁵ OC I, p. 15.

³⁶ Voir OC I, p. 4. Il est aussi question de naufrage, ou d'engloutissement, dans le sonnet commençant par : « À la nue accablante tu », où quelqu'un paraît s'interroger sur l'origine d'une trace d'écume apparue à la surface de l'eau : un bateau vient-il de connaître un « sépulcral naufrage » ou faut-il croire que « [d]ans le si blanc cheveu qui traîne / [l'abîme] [a]varement aura noyé / Le flanc enfant d'une sirène » (OC I, p. 44) ?

³⁷ On relira, dans cette perspective, la lettre envoyée de Londres par Mallarmé à Cazalis, le 24 juillet 1863, et qui rappelle une promenade faite par Marie et le poète « sur les charmants bords de la Tamise, à Richmond, dans un de ces petits coins d'ombre et d'eau verte où Ophélie a dû se noyer [...] » (*Corr.*, p. 82 ; on sait bien sûr que l'action de la pièce de Shakespeare se déroule au Danemark.)

³⁸ Voir OC I, p. 188 et p. 1234. – La nuit, chez Mallarmé, correspond au monde de la chasteté, au contraire du jour qui renvoie à la séduction et à l'érotisme. Dans « Victorieusement fui le suicide beau / [...] », le coucher du soleil évoque une chevelure féminine se répandant sur des coussins pendant l'acte, et dans le cadre de ce qui pourrait s'apparenter à un viol. Le coucher du soleil donne en effet à voir aussi la « nuit future violée », selon l'idée mallarméenne que les derniers rayons de lumière violeraient la nuit qui s'installe dans le ciel (voir OC I, p. 150 [« Les Noces d'Hérodiade »] et la note de Bertrand Marchal, p. 1228). En lien avec cette association, on peut citer, dans « Le Guignon », la mention d'« un ange très puissant / Debout à l'horizon dans le nu de son glaive » (version antérieure : « un ange très puissant / Qui rougit l'horizon des éclairs de son glaive ») [OC I, p. 5 et p. 112], le « [t]ison de gloire », au v. 2 de « Victorieusement fui [...] », ou encore ces vers d'*Hérodiade* : « À l'ongle qui parmi le vitrage s'élève / Selon le souvenir des trompettes, le vieux / Ciel brûle, et change un doigt en un cierge envieux. / Et bientôt sa rougeur de triste crépuscule / Pénétrera du corps la cire qui recule ! » (OC I, p. 137.) Le viol semble également représenté, chez notre auteur, par une lampe allumée dans la nuit, ou dans les ténèbres d'une maison ; ainsi doit sans doute se comprendre le « pur crime lampadophore » évoqué au deuxième vers de la première version connue du sonnet « en -yx ».

viol qu'il a cru commettre sur deux nymphes a-t-il vraiment abouti (« J'avais des nymphes ! / Est-ce un songe ? » [OC I, p. 153]) ? Son espoir d'« enlever [...] des ceintures » (OC I, p. 24) a-t-il été couronné de succès ? Dans le premier état du texte (1865), la possession semble avoir bien eu lieu : « Ô Pan, vois les témoins / De l'ébat ! À ces doigts admire la morsure / Féminine, qui dit les dents et qui mesure / Le bonheur de la bouche où fleurissent les dents³⁹ » (« Mon crime fut d'avoir [...] / [...] divisé la touffe échevelée / De baisers que les dieux avaient si bien mêlée ; / [...] »⁴⁰). Par contre, dans la version plus avancée du poème, le faune paraît rester sur un doute, son état de perplexité se prolonge, les preuves que la première version retenait se défont.

Pour les nymphes, sans voile⁴¹, l'homme, comme aux yeux d'Hérodiade, est l'ennemi : « Ma sœur, l'ennemi s'éveille, [...] » Le texte de *L'Après-midi* est traversé par l'évocation de l'histoire de Pan qui, poursuivant la nymphe Syrinx, coupe au bord de l'eau les roseaux où elle se cache, et s'en fait une flûte. Cet épisode devient, à entendre les nymphes mallarméennes, l'illustration de la violence qui caractérise l'homme prédateur : « [...] Vois / Cette flûte [...] les voix / Seules des grands roseaux murmuraient sous la brise / L'homme [...] / Les coups pour verser en eux ses chants sacrés. / Les femmes sont les sœurs des roseaux massacrés⁴². »

Joris-Karl Huysmans, qui parle de Mallarmé dans son roman *À rebours*, y consacre pas moins d'une page à *L'Après-midi d'un faune*. Il évoque notamment « les regrets du chèvre-pied contemplant sur le bord du marécage les touffes des roseaux gardant encore, en un moule éphémère, la forme creuse des naïades qui l'avaient empli⁴³ ». Le drame du faune, en fait, c'est de vivre dans un environnement qu'il a saturé d'allégories sexuelles, où il a tout sexualisé (même une simple trace dans le sable), et où la moindre chose se trouve associée, par la grâce de métaphores et d'allusions diverses, à l'amour physique. Ainsi le faune n'arrive plus à faire la part de ce qui s'est passé effectivement, et de ce qui a été créé par ses propres obsessions et par ses fantasmes (« [...] [et] si ce beau couple [= les nymphes] / N'était qu'illusion de mes sens fabuleux⁴⁴ ? »). A-t-il ou non fait l'amour ? Il lui est devenu impossible de répondre à une telle question.

³⁹ OC I, p. 154.

⁴⁰ OC I, p. 155. Pour un homme, et à lire Mallarmé, enfouir la tête dans une chevelure féminine est une métaphore de la « connaissance » d'une femme, au sens biblique du terme. Dans « Angoisse », le narrateur parle à la prostituée de « creuser / Dans [s]es cheveux impurs une triste tempête » (OC I, p. 11). Dans *Hérodiade*, « mes cheveux immaculés » est une image de la virginité.

⁴¹ Voir OC I, p. 157 ; la citation qui suit provient de la page suivante.

⁴² OC I, p. 157.

⁴³ *À rebours*, chapitre XIV.

⁴⁴ OC I, p. 153.

Le faune offre de la sorte une représentation assez fidèle du poète Mallarmé, dont l'œuvre est pareillement saturée – à l'instar des pensées du Faune – par une myriade d'images érotiques⁴⁵. On peut ici parler d'« allusion perpétuelle », formule utilisée par l'auteur pour décrire l'art du mime. Il est à noter que dans ces quelques lignes sur le mime, qui appartiennent au recueil paru sous le titre *Divagations*, Mallarmé a tenu à placer le mot « hymen » et à renvoyer au motif, central dans son imaginaire propre, du glacier :

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 [...]. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle, sans briser la glace [...]⁴⁶.

*

Dans l'œuvre de Mallarmé lui-même, ce parti pris d'« allusion perpétuelle » détermine des renvois systématiques au domaine de la séduction et du commerce charnel. Ainsi, nulle poésie plus préoccupée de la chair que les vers de Mallarmé. Les mots appartenant à ce registre, ou les mots à double entente, y abondent : vierge, virginité, nu, nue [nuage], nudité (la récurrence de ces termes, le plus souvent dans des contextes où on ne les attend pas, est saisissante⁴⁷), héros [Éros], viole, glaive nu, mât [à l'occasion « dévêtu »], tison [ou « tison de gloire »], baves, écume, hymen, ébat, effeuiller, dévêtir, téter, sucer, enlacer, pudeur, impudeur, extase, luxure, baiser, ébat, nubile, amant, maîtresse, putain, etc. Dans cette poésie, les images phalliques sont légion : Huysmans le fait remarquer d'ailleurs, à nouveau dans *À rebours*, à propos de *L'Après-midi d'un faune*. Mais aussi nulle poésie chantant plus que celle de Mallarmé la radicale interdiction de toute consommation du désir charnel : une poésie qui, au pied de la lettre, « [a]bolit le mât dévêtu » (OC I, p. 44). Le rapport charnel, chez Mallarmé, c'est ce qui n'a pas lieu, ce qui n'a jamais lieu, et ce qui ne peut avoir lieu. Voici comment Jean-Pierre Richard (dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*⁴⁸) a lu le sonnet « Surgi de la croupe et du

⁴⁵ Luc Deltis a fait remarquer que, plus Mallarmé avance en âge, plus son visage ressemble à celui d'un faune (voir *Le Feu central*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 158). À noter aussi ces mots de Jules Huret, décrivant Mallarmé dans l'avant-dire de son enquête « Sur l'évolution littéraire » : « Taille moyenne, barbe grisonnante, taillée en pointe, un grand nez droit, des oreilles longues et pointues de satyre, [...] » (OC II, p. 697).

⁴⁶ OC II, p. 179 (article « Mimique », in *Divagations*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 186-187).

⁴⁷ Lorsqu'il a recours à ces deux mots, Mallarmé use sans cesse d'hypallages, – ce qui renforce l'impression de la présence universelle et obsédante de l'érotisme.

⁴⁸ Paris, Seuil, 1961, p. 259.

bond / [...]»: «La rencontre de deux bouches amoureuses crée ici un parfait embrasement charnel à partir duquel éclate et s'élanche le vol aigu d'un *baiser-sylphe*... Mais dans notre poème ce baiser n'a pas été donné, et le sylphe n'est donc pas né.» Ces propos de Jean-Pierre Richard ne sont pas sans rappeler l'intérêt de Mallarmé pour les éventails, qui ont inspiré des poèmes célébrant Méry Laurent, mais aussi la fille (Geneviève) et l'épouse de l'auteur. L'éventail oppose une barrière aux baisers, et permet également aux dames d'éloigner les importuns, si on s'est avisé d'interpréter l'attitude de celles-ci comme une sollicitation. La poésie mallarméenne ne cesse, au demeurant, d'«inventer» des voies pour établir des rapprochements «éthérés» entre les femmes et les hommes. Ainsi le poème «Placet futile» voit l'auteur «jalouser le destin d'une Hébé» qui est représentée sur la tasse de café en porcelaine dans laquelle boit la femme aimée, et dont le corps nu est ainsi l'objet de baisers qui restent totalement chastes, ou «purs».

De la femme, les vers de Mallarmé mentionnent la trace, l'évanescence souvenir (on se rappelle vaguement avoir croisé une nymphe, une sirène, une nixe, un cygne...), les éléments du corps (chevelure, bouche, ongles, doigts, ventre, joue, paupières, front, pubis, toison, sein, genou, flanc, encolure, tresse, gorge, croupe, yeux, etc.), les attributs (fard, diadèmes, éventail, bracelets, dentelle, robe, soie, parfums, ceintures, etc.), les «bibelots» (vases, miroir, statuettes, lampes, rideaux, coussins, etc.), pour donner à ressentir que – ainsi disséminé et éparpillé, ne se laissant donc jamais atteindre entièrement – le corps de la femme est à l'abri de tout risque de flétrissure. La poésie mallarméenne met en scène un monde utopique de femmes désirables échappant à la matière, voire à la terre même, et qui voit toujours la main de l'homme rencontrer vainement le «voile qui la ceint absente» (OC I, p. 39), ou «le voile dernier qui toujours reste» (OC II, p. 174).

*

Exemplaires de cet effort pour établir entre les sexes – et grâce à la poésie – une sorte de chasteté essentielle, apparaissent les vers qui forment le célèbre «Don du poème», – composé au début de l'année 1865, publié pour la première fois en décembre 1866, qui connut aussi d'autres titres («Le Jour», «Le Poème nocturne», «Dédicace du poème nocturne», «Don»), et qui commence par le vers suivant: «Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!» Ces mots renvoient, dans la kabbale juive (dont l'auteur s'inspirait à l'époque, pour préparer *Hérodias*), à deux éléments en particulier: d'une part l'antériorité des rois d'Idumée (le pays d'Édom) sur les rois d'Israël (et l'appartenance de ces Iduméens primitifs à une création qui aurait été abolie pour

laisser place à celle que nous connaissons), et d'autre part l'existence, avant qu'apparaissent l'homme et la femme, d'un Adam androgyne, possédant les attributs de l'un et l'autre sexe. La fusion de ces deux données, qui est propre à Mallarmé, permet à celui-ci de suggérer l'utopie hermaphrodite d'une humanité primordiale, qui aurait vu les rois d'Idumée, êtres possédant les deux sexes, se reproduire sans qu'interviennent les femmes. Le lecteur est ainsi invité à penser que, par analogie, le poème serait un enfant conçu dans la pureté d'une sorte d'androgyne primitive, et non dans la souillure du rapport charnel. La femme peut ensuite – comme le suggère la suite du poème – jouer son rôle de mère vis-à-vis de cet enfant issu du « vierge azur », dont elle est d'ailleurs aussi la génératrice, puisque (même sans avoir été l'amante du père) sa beauté a inspiré le poète et elle a joué un rôle de muse⁴⁹. Un tel rôle vaut à la femme aimée le titre de « sœur », ce qui indique bien qu'aucun rapprochement physique n'a eu lieu en amont, ou n'est à attendre en aval ; nous avons vu que Méry Laurent s'était vu décerner l'appellation de « sœur », appellation qui désigne également l'inspiratrice de la « Prose (pour des Esseintes) », où est précisé en outre : « (Nous fûmes deux, je le maintiens)⁵⁰ ». De la sorte, Mallarmé s'attache à sceller, par la poésie, des noces spirituelles, éthérées, entre l'homme (le poète) et la femme (sa muse). Restant à l'écart de toute sollicitation charnelle, la muse inspire au poète la production de beaux poèmes, qu'ils pourront considérer tous deux comme leurs enfants. Cette utopie sexuelle, qui se passe du rapprochement des corps, et à laquelle sont réputés aspirer les esprits idéaux, est évoquée aussi dans le sonnet « Une dentelle s'abolit / [...] », qui montre le poète, rêvant d'abord à l'« absence éternelle de lit [*i. e.* de lit conjugal] », imaginer ensuite qu'il est issu, non d'un corps féminin, mais d'une mandore, dont la caisse en forme de demi-poire ressemble au ventre d'une future mère. « Chez qui du rêve se dore / Tristement dort une mandore / Au creux néant musicien » : dans la chambre de celui qui a pour

⁴⁹ Voir la note de Denis SAURAT, « La Nuit d'Idumée : Mallarmé et la Cabale » (*La Nouvelle Revue française*, 1^{er} décembre 1931, p. 920-922), reprise en 1938 dans le recueil du même auteur intitulé *Perspectives* (Paris, Stock, p. 113-116), ainsi que mon article « “Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée”. Mallarmé et l'utopie hermaphrodite » (*Studi francesi*, n° 202, janvier-avril 2024, p. 154-158). Voir aussi la lettre de Mallarmé à Valentine Le Josne-Cazalis (cousine de son ami Henri), datée du 8 février 1866, où l'auteur commente « Don du poème » en évoquant « la tristesse du poète devant l'enfant de sa Nuit, le poème de sa veillée illuminée, quand l'aube, méchante, le montre funèbre et sans vie : il le porte à la femme qui le vivifiera » (*Corr.*, p. 153). Dans le même ordre d'idées, Mallarmé renchérit, à l'adresse de Cazalis lui-même, cette fois : « [L]e Poète [a] sa femme dans sa Pensée, et son enfant dans la Poésie » (*Corr.*, p. 187 [lettre du 14 ou du 17 mai 1867]). – À noter également la mention, dans « Don du poème », de la « blancheur sibylline » de la femme (« [...] presseras-tu le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / [...] ») : dans le dossier d'*Hérodiade*, les sibylles sont des femmes vouées à la virginité, « fuyant l'époux pour des mages » et n'ayant « jamais conçu » (le lien « iduméen » / « sibyllin » est confirmé aussi, dans *Les Noces d'Hérodiade*, par le passage où la tapisserie des sibylles est dite « iduméenne »).

⁵⁰ *OCT*, p. 29.

habitude de se laisser aller à la rêverie, il y a une mandore, avec son ventre vide fait pour accueillir de la musique. D'où le fantôme d'être, non le produit d'une union charnelle, mais plutôt une chanson, un poème, ou toute œuvre musicale issu d'une mandore (« Selon nul ventre que le sien [la mandore] / Filial on aurait pu naître » ; OC I, p. 43). Ressortissant aussi de ces rêveries tournant autour d'une génération émancipée de toute concession à la sphère de la sexualité, on peut mentionner également le scénario mystérieux recueilli de la bouche de Mallarmé par George Moore, habitué des mardis de la rue de Rome : selon Moore, le poète français méditait sur une donnée « fantastique », une épopée « qui devait lui permettre de réaliser ses ambitions littéraires. [...] Un homme aime une femme et il va l'épouser ; mais le germe qui est en cet homme (l'enfant *potentiel*), révolté à la pensée que sa mère *potentielle* cessera d'être vierge, s'efforce de dissuader l'homme de ce mariage. C'est l'idée d'*Hamlet*, toujours (être ou ne pas être), exprimée dans des circonstances telles que, on peut le dire, personne n'y a jamais songé et que personne, certainement, n'en réclamera jamais la priorité ! Il regardait cela comme une épopée et comme celle de toutes où l'on pourrait faire entrer le plus de pensées subtiles⁵¹. » On imagine que, dans cet ouvrage jamais écrit, l'enfant potentiel aurait demandé finalement à se trouver incarné dans un poème, et non dans un être humain.

La thématique des noces idéales devait apparaître par surcroît, de façon symbolique encore, grâce au « Livre », jamais achevé mais sur la conception duquel l'auteur a laissé de nombreuses réflexions, recueillies notamment dans la section « Quant au Livre » de *Divagations*. On y devine que l'opération de la lecture ordinaire est assimilée par le poète à un dépuclage (il faut songer à la nécessaire utilisation, à l'époque, d'un coupe-papier, ou couteau, brandi par le lecteur dans un geste qui l'apparente au « cuisinier égorgueur de volailles ») et que le « Livre » idéal échappera – mais comment, en pratique ? – à pareil « simulacre barbare » : « Ce repliement vierge du livre, encore, prête à un sacrifice dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession⁵². » Si le Livre doit être « replo[yé] vierge », c'est qu'il aura été lu sans être coupé.

*

⁵¹ George MOORE, « Mes souvenirs sur Mallarmé », in *Supplément littéraire du « Figaro »*, 13 octobre 1923 (lignes partiellement citées par Jean-Luc STEINMETZ, *Mallarmé. L'Absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 1998, p. 446). À noter encore que, selon Moore, cet ouvrage était destiné à devenir une pièce de théâtre, de « mille vers au plus ».

⁵² OC II, p. 226-227. Voir aussi les commentaires de Bertrand Marchal, qui a trouvé à plusieurs reprises les mots « pucelage » et « dépuclage » dans les notes autographes de Mallarmé sur le « Livre » (voir Bertrand MARCHAL, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005).

Mallarmé cherche, dans la poésie, et par la poésie, les voies et moyens pour protéger la virginité première et essentielle des femmes. Dans l'article « Symphonie littéraire », Mallarmé imagine un poète (Théodore de Banville, en l'occurrence) « marche[r] en roi à travers l'enchantement de l'âge d'or, célébrant à jamais la noblesse des rayons et la rougeur des roses, les cygnes et les colombes, et l'éclatante blancheur du lis enfant, – la terre heureuse⁵³ ! » Ce qui importe, dans ce contexte, c'est de faire de la femme une divinité, c'est-à-dire, selon la définition mallarméenne de ce terme, une entité qui est sa propre idée, qui « n'est que soi » (on reconnaît ce qu'Hérodiade dit d'elle-même⁵⁴). Ce chemin est tracé dans le célèbre « Avant-dire » de Mallarmé au *Traité du verbe* de René Ghil, en 1886. L'auteur suggère d'abord que la poésie ne sert à rien si le langage utilisé dans les vers est celui qui est constitué par ce qu'il appelle ailleurs les « mots de la tribu », ou les mots de « l'universel reportage » : « Un désir indéniable à l'époque est de séparer, comme en vue d'attributions différentes, le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel⁵⁵. » Mais que faire ensuite de cette parole « essentiel[le] » ?

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ?

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 rieuse ou altière, l'absente de tous bouquets⁵⁶.

Il n'est pas innocent, bien sûr, que Mallarmé ait choisi – entre tous les substantifs de la langue française – l'exemple du mot « fleur », qui lui permet de faire savoir qu'il pense ici avant tout aux femmes. Qu'arrive-t-il aux fleurs avec lesquelles on compose les bouquets ? Il leur arrive ce qui est arrivé à Marie, sa propre compagne, quand celle-ci a été « déflorée » par son futur époux, opération qui a eu pour conséquence – l'auteur le dit dans une lettre à Cazalis – de « jeter [Marie] avec les vieux bouquets⁵⁷ ». Ce que la poésie permet d'évoquer, ce sont des « vase[s] pur[s] d'aucun breuvage⁵⁸ », des fleurs/femmes à la virginité imprenable, inaltérable, qui ne se trouveront jamais dans

⁵³ « Symphonie littéraire », in *L'Artiste*, 1^{er} février 1865 (OC II, p. 284).

⁵⁴ À sa nourrice qui lui demande : « Et pour qui, dévorée / D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée / Et le mystère vain de votre être ? », Hérodiade répond : « Pour moi. / [...] / Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! » (OC I, p. 20 et 21.)

⁵⁵ OC II, p. 677.

⁵⁶ OC II, p. 678.

⁵⁷ Voir ci-dessus.

⁵⁸ OC I, p. 42 (« Surgi de la croupe et du bond »).

aucun bouquet, des « fleurs dont nulle ne se fane » (« Toast funèbre »), des fleurs qui ne risqueront jamais – en se fanant et en se voyant jetées avec les vieux bouquets – d’être traitées, précisément, comme des fleurs.

Mais plus encore : sous la plume de Mallarmé, c’est la poésie elle-même qui devient l’allégorie de la virginité. En 1868, l’auteur envoie à Cazalis le texte du célèbre sonnet en « -yx/ix/ixe » (appelé d’abord sonnet « allégorique de lui-même »), accompagné de cette remarque : « [...] le sens, s’il [le sonnet] en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu’il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes⁵⁹. » Il est bien clair que Mallarmé distingue ici le « sens » d’un texte, d’une part, et d’autre part la dose de « poésie » qu’il renferme. À partir du moment où le sens se dérobe (aucune paraphrase n’étant possible), où le texte ne réfléchit que lui-même (sans lien avec l’univers référentiel, où les fleurs se fanent) et que dans ce texte demeure seule la « dose de poésie », cette dernière est en mesure de représenter la virginité inaccessible et inattaquable de la femme. L’incompréhensibilité des poèmes mallarméens ainsi que l’impossibilité d’en reconstituer le tissu narratif ou d’en proposer une paraphrase forment la clé de voûte du projet esthétique de l’auteur⁶⁰ : si l’on admet que le texte mallarméen offre un équivalent symbolique du corps féminin, alors le sens de ce texte ne pourra pas plus être dévoilé que la femme ne pourra être possédée charnellement. Dans un même élan, poésie et femme sont réputées *pures*, c’est-à-dire immaculées et insaisissables. Les vers de Mallarmé ne sont pas obscurs, mais impénétrables et voulus tels. Toute nouvelle lecture des poésies de Mallarmé, en échouant dans la tentative sans cesse recommencée de percer leur mystère, vient ainsi témoigner de la pureté inviolée/inviolable de l’Œuvre/Femme.

Copyright © 2024 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Michel Brix, *Mallarmé, la femme, l’amour, la poésie* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2024. Disponible sur : <www.arllfb.be>

L’enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l’Académie à cette adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=YepAf50BMck>

⁵⁹ *Corr.*, p. 211 (lettre du 18 juillet 1868).

⁶⁰ Témoigne notamment de cette volonté l’habitude, chez Mallarmé, de ne pas donner de titre à ses poèmes, comme s’il s’agissait avant tout que le lecteur reçoive le moins d’indications possible pour déterminer de quoi il est question dans les vers de l’auteur. Le texte « Le Mystère dans les lettres » suggère d’ailleurs de retrouver, en lisant, l’« ingénuité », et en particulier d’oublier « [le] titre qui parlerait trop haut » (*OC II*, p. 234).