MALLARMÉ – ENTRE LA PSYCHANALYSE ET LA LINGUISTIQUE

Corina-Amelia GEORGESCU

Résumée

La complexité d'un poète comme Mallarmé dépasse de loin les possibilités d'analyse qu'un seul type de critique littéraire envisage. Pourtant la précision demande au lecteur de choisir. Cette fois-ci nous adopterons une perspective psychanalytique mais aussi une perspective linguistique pour essayer d'éclaircir la poésie extrêmement riche de Mallarmé.

Mallarmé est le nom que l'on peut associer facilement à une poésie de l'absolu. Malgré les nombreuses tentatives d'analyser ses poésies il y a encore des choses à en dire. Le texte que nous choisissons pour le soumettre à un regard critique, *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* ..., semble un texte plus facile que beaucoup d'autres ce qui ne diminue en rien sa richesse. Les questions que nous nous posons se rapportent surtout à la forme : S'agit-il d'un choix inconscient qui créerait les prémisses d'accorder la primauté au signifiant?, La forme est-elle un fait dû au hasard qui n'a rien à faire avec l'inconscient ou avec le contenu ?, Peut-on parler d'une recherche consciente de la perfection formelle?. Ces questions sont pour nous autant de pistes de recherche et autant de provocations et nous essaierons d'analyser la poésie dans le désir de tenter d'offrir non pas une réponse définitive à ces questions, mais au moins une certaine perspective.

Pour pouvoir parler de l'importance de la forme, et particulièrement du signifiant chez Mallarmé, il faudra prendre en considération certains faits d'ordre théorique, à partir de la définition que Saussure donne au signe linguistique. Pottier[1] explique les concepts qui nous intéressent, c'est-à-dire signe, signifiant, signifié.

Dans la terminologie de Saussure, **le signe linguistique** est la combinaison d'un *concept* (ou *signifié*) et d'une *image acoustique* (ou *signifiant*). Le signifiant est linéaire, ses éléments constitutifs se succédant dans le temps. Le lien qui unit le signifiant et le signifié est arbitraire, c'est-à-dire que le signifiant aurait pu s'associer à un signifié autre qu'à celui auquel le lient les habitudes d'une communauté linguistique.

Dans la conception de Saussure, le signe peut être représenté graphiquement comme étant

$Le_signe = \frac{Sé}{Sa}$ où le signifié est le concept « arbre » et le signifiant est le support acoustique \ graphique. Saussure propose comme terme essentiel le signifié. Lacan considère un rapport inversé accordant la prédominance au signifiant. « L'inconscient est chaîne de signifiants qui quelque part (sur une autre scène) se répète et insiste pour interférer dans les coupures que lui offre le discours effectif et la cogitation qu'il informe. »[2].

La représentation graphique du signe linguistique sera, selon Lacan, $Le_signe = \frac{Sa}{Se}$. Dans ce rapport il souligne la barre, c'est-à-dire la barrière qui sépare le signifiant et le signifié. Cette barrière marque la résistance entre l'un et l'autre, une

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)

résistance à la signification. Dans la vie psychique, le signifiant (que Lacan note par S, c'est-à-dire par majuscule en soulignant son importance) entre dans le signifié (que Lacan note par s, c'est-à-dire par minuscule en soulignant sa dépendance). Lacan détruit l'arbitraire du signe linguistique et la notion de linéarité. A tout moment, il y a une latence de significations qui vont ressortir à travers un signifiant. Cela devient particulièrement évident dans la poésie.

Nous essaierons de montrer en quoi l'aspect formel est très important dans la poésie de Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*….

Le présent suggéré par l'adverbe *aujourd'hui* semble caractérisé par deux attributs : *vierge* et *vivace*. Les deux, tout comme le troisième, *bel*, ont, au moins au début et traditionnellement, des connotations positives qui sont tout de suite contredites par l'intervention d'un avenir mis sous le signe du doute : *Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre ?* Le verbe suggère que le présent est dangereux et l'apparition du terme *aile* qui normalement devrait indiquer le vol, l'ascension et l'aspiration vers le haut acquiert une connotation inversée car *l'aile ivre* est le symbole du déséquilibre, de la déroute et, finalement, de l'impossibilité du vol. Au fur et à mesure que la strophe avance, l'adjectif *vierge* trouve des mots auxquels il peut se rattacher : *givre*, *transparent*, *glacier*. Tous ont en commun le sème [+blanc] faisant partie d'une même isotopie. A part la couleur, les trois termes mentionnés suggèrent la froideur, faisant le lecteur penser à l'hiver et anticipant ainsi, en quelque sorte, la deuxième strophe. L'impossibilité du vol devient plus claire grâce à la négation (*des vols qui n'ont pas fui*).

La deuxième strophe s'ouvre en quelque sorte en antithèse avec la première si l'on tient compte de l'indication temporelle *autrefois* associé au verbe *se souvient*, les deux renvoyant à des moments du passé, un passé qualifié, voire indirectement, comme heureux. Le personnage qui fait la relation entre le présent et le passé est *un cygne*, personnage placé pas du tout au hasard en début de cette deuxième strophe. A ce moment, nous soulignons, même sans donner aucune explication pour l'instant, la présence d'un article indéfini devant ce nom qui entre, lui-aussi, par la couleur de l'oiseau qu'il dénomme, dans cette isotopie de la blancheur. L'opposition entre un passé heureux et un présent *sans espoir* est rendue à l'aide de la conjonction *mais*. L'explication pour cette absence totale de l'espoir est l'absence du chant qui justifie en quelque sorte le *stérile hiver*. Cette infécondité de la saison correspond à l'infécondité du chant et facilite au lecteur le décodage du terme *cygne* qui devient l'équivalent métaphorique du poète. L'adjectif *stérile* fait partie de la même catégorie symbolique que l'adjectif *vierge* qui ouvre la poésie qui sera ainsi mise sous le signe de cette impuissance de créer qui a comme conséquence *l'agonie* du premier tercet.

L'isotopie du blanc a comme point culminant l'apparition explicite du nom de la couleur en question dans le syntagme *blanche agonie* qui suggère en quelque sorte le fait que l'agonie même est vaine. D'autre part, l'oiseau semble circonscrit à un certain espace par l'impossibilité de voler ; il est prisonnier de cet espace ce qui accentue l'idée d'impuissance de s'échapper à une situation. La négation, cette fois-ci d'ordre lexical, de l'espace qui le rend prisonnier et qui empêche son vol (*Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie*), représente le refus d'accepter une telle situation et de s'y soumettre. Le connecteur *mais* relie en fait le premier vers (*Tout son col secouera cette blanche agonie*) au troisième (*Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris*), en accentuant l'effort voué à l'échec que l'oiseau fait pour se soustraire à cette emprise de l'impuissance. Le plumage, attribut du vol tout comme l'aile, semble annulé dans sa fonction même par le fait qu'il est *pris* ce qui entraîne une vraie paralysie, ou, dans d'autres termes, qui justifie l'impuissance de voler (à lire créer), car le vol est justement la manière de se détacher du sol, de tout ce qui est figé, traditionnel, d'un

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)

espace matériel et qui correspond ainsi aux aspirations du poète. Le nom *horreur* et la négation explicite et directe *non* sont l'expression de cette haine des limites et de l'impuissance, haine si forte qu'elle déclenche une sorte de mort de l'être suggérée par le présence du mot *fantôme* en tête du deuxième tercet, position qui correspond, dans le deuxième, au terme *cygne*, ce qui les relie et les superpose.

Le blanc semble revenir dès le début de ce dernier tercet justement par le terme *fantôme* qui est si riche en connotations ; laissant de côté le blanc qu'il entraîne, il suggère également la mort et la froideur, notions qui sont exprimées d'une façon plus explicite à travers le verbe *immobiliser* et à travers l'adjectif *froid* qui renvoient tous les deux à la mort. Il nous semble que Mallarmé procède à une anticipation symbolique de certaines notions qu'il choisit de nommer explicitement chemin faisant et au fur et à mesure que la poésie avance. L'isotopie du blanc s'achève par les termes *pur éclat* où l'adjectif correspond précisément au premier adjectif de la poésie, *vierge*, s'y superposant non pas uniquement comme sens, mais aussi comme symbole de l'impuissance. Le blanc et la froideur deviennent vers la fin de la poésie les signes explicites de l'impuissance de créer ce qui provoque chez le poète une sorte de mort apparente. Celui-ci comprend finalement que tout essai d'y échapper, y inclus l'isolement, est inutile. Nous revenons pour essayer de conclure cette argumentation sur le terme *cygne* qui, à cette deuxième et dernière occurrence, se présente légèrement changé ; il s'agit de deux aspects qui ne peuvent pas être passés sous silence : il est écrit en majuscule et précédé par un article défini, ce qui souligne d'un côté sa charge symbolique et de l'autre, le fait qu'il vient d'être décodé et qu'il devient identifiable à l'intérieur d'une somme d'objets identiques à lui.

La poésie est centrée sur la crise du poète qui reste impuissant devant la page blanche et qui se sent paralysé et, en quelque sorte, mort lorsqu'il ne réussit pas à écrire. Tout cela se transpose dans la forme sonore de la poésie, forme qui traduit les choix inconscients du poète. Nous essaierons de voir si les sonorités et leurs associations correspondent à l'interprétation qui découle du sens. L'analyse de Daniel Bougnoux[3] nous semble particulièrement intéressante d'autant plus qu'elle part du mot VIERGE qui fait écho à quatre termes-clés pour la compréhension de la poésie : VERGE, VIE, AIR, HIER. Nous devons également tenir compte de deux recherches qui visent le côté formel des textes poétiques : celle de Fonagy[4] et celle de Kristeva[5].

La consonne qui s'impose dès le début de la poésie est la consonne v, consonne constrictive, fricative, labio-dentale et sonore. Paradoxalement, la poésie s'ouvre par une fermeture suggérée par une consonne constrictive qui acquiert une connotation négative, celle de la mort, de la sortie impossible. La position initiale de cette consonne en début de mot dans la première strophe indique une chance qui semble ratée dès le début. Cette position change dans la deuxième strophe ce qui pourrait montrer les essais répétés voués aux échecs, tenant compte de la reprise du v à l'intérieur des mots (*souvient, délivré, avoir, vivre, hiver*). L'absence du phonème v du premier tercet fait le passage vers le deuxième tercet où la seule occurrence en début du mot suggère une fois pour toutes l'impossibilité du vol. Kristeva[6] remarque la présence de la différentielle [livRə] à travers les mots : *ivre, délivre, givre, vivre*.

La poésie se remarque par une abondance de liquides dont les occurrences de la consonne R sont plus nombreuses que celles de la consonne l. Le phonème [R] est une consonne constrictive liquide, latérale ou alvéolaire, sonore, qui se prononce avec la vibration des cordes vocales, la pointe de la langue étant immobile en bas. Fonagy apprécie qu'il marque la pulsion orale. La constriction peut s'associer à l'image d'un présent impossible, immobile qui se traduit par l'adverbe *aujourd'hui*. Celui-ci s'oppose au moment désigné par *autrefois,* opposition accomplie par l'opposition de deux couples : Rd

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)

et tR qui s'opposent une fois par l'opposition de la liquide R (qui est au début respectivement à la fin du groupe) mais aussi par la caractéristique du phonème t qui est un phonème sourd à la différence du phonème d qui est un phonème sonore. Nous remarquons également le groupe vR présent dans la différentielle [livRə] a travers les mots *ivre, délivre, givre, vivre*. La liquide R s'associe à d'autres consonnes mais elle est toujours placée en position seconde (*autrefois, délivré, pris, froid*) comme pour annuler l'effet de l'autre consonne. La présence de la liquide [R] près des sourdes [t], [p], [f] suggère l'absence de la voix, le silence qui pour le poète désigne l'incapacité d'écrire. Les groupes tR, pR, fR créent des liens entre des termes tels que : *transparent, pris, mépris, froid* : *transparent* et *froid* se regroupent pour créer l'image de la couleur blanche et pour rendre la sensation de froideur, tandis que *pris* qui est « prisonnier » du mot *mépris* indique l'immobilité qui entraîne le sentiment de mépris que le poète éprouve par rapport à lui-même dans la situation où il se trouve (l'impuissance de créer).

L'autre liquide, [l], est constrictive, latérale ou alvéolaire et sonore et se prononce avec la vibration des cordes vocales, la pointe de la langue étant immobile en haut. Fonagy la désigne comme exprimant la pulsion orale. Il apparaît deux fois dans la poésie en position initiale en rapprochant les mots *lac* et *lieu* qui deviennent presque synonymes tenant compte du fait que le lieu assigné au cygne est le lac. Nous remarquons ses occurrences en position finale qui rappellent la constriction : *bel, aile, vol, stérile, sol, exil, inutile*. Il semble que le hasard fait que sa prononciation implique l'immobilité de la pointe de la langue en haut ce qui pourrait se traduire dans l'impossibilité de se détacher du *sol*, cet *exil inutile*, l'impuissance de *l'aile* et l'incapacité du *vol*. L'immobilité en haut (de la prononciation) correspond à l'exil en bas (au niveau sémantique), d'autant plus que le mot *s'immobilise* contient lui aussi le phonème [l]. Le phonème [l] s'associe uniquement à des consonnes occlusives ([bl], [gl], [pl], [fl], [kl]) en soulignant l'effet d'explosion, le rejet, l'essai de repousser (*oublié*) une telle expérience (*blanche, glacier*). L'association de certains groupes avec [a], [ã] (*blanche, éclat*) met en évidence les termes qui se rapportent à la couleur blanche et en même temps à cette expérience échouée.

La consonne constrictive, chuintante, palatale, sonore [ʒ], apparaît en position finale (*vierge, plumage, songe*) comme marque de la fermeture. Cette apparente contradiction entre des termes qui normalement ont des connotations positives et leur forme sonore suggère un renversement de connotation. Son association avec des voyelles fermées telles que [e], [u], [i], rend l'impression que les cris s'effacent. Le phonème [ʒ] semble marquer le dernier cri (puisqu'il est sonore) avant le silence définitif marqué par les voyelles fermées et par la constriction.

[s], consonne constrictive, sifflante, dentale et sourde, apparaît en position initiale ce qui nous fait penser particulièrement tenant compte de sa caractéristique [+ sourde] qu'elle est le signe du silence du cygne. C'est cette consonne qui fait le rapprochement entre les termes *signe* et *cygne*, posant ainsi l'équivalence ou mieux dire le rapport d'inclusion entre les deux. Le signe devient l'attribut indissociable du cygne, c'est-à-dire du poète.

Le phonème [b] marque selon Fonagy la pulsion agressive et le rejet. Il s'agit d'une consonne occlusive, bilabiale, orale, sourde. Ses caractéristiques soulignent l'essai du cygne de rejeter cette immobilité associée à l'impossibilité d'articuler (sourde). Le [b] n'apparaît jamais en position finale comme si l'explosion n'était pas possible jusqu'à la fin. Nous assistons à l'association des termes qui désignent l'oubli, la blancheur, l'immobilité à travers le phonème [b] dans un désir de dépasser cette étape de la stérilité.

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)

L'occlusive sonore [d] présente dans très peu de mots et qui apparaît surtout en position initiale rend le bruit de l'explosion, de la déchirure, qui devient un signe de la souffrance. Sa correspondante sonore [t] s'associe assez souvent avec [ã] (*transparent, hante, chanté, fantôme*), marquant selon Fonagy la pulsion agressive et le rejet. L'association de [t] et [ã] suggère que la sonorité et l'explosion sont annulées par la tristesse et par le regret ce qui justifie le rapprochement de deux mots contenant la combinaison mentionnée ([ã] et [t] : *hante* et *fantôme*). Il est à remarquer que le rapprochement des deux termes est cohérent non pas uniquement du point de vue sémantique, mais aussi du point de vue de l'aspect formel car les phonèmes [ãt] représentent l'image acoustique du signe linguistique *hante* et sont inclus dans celle du mot *fantôme*.

Les quelques occurrences de la consonne [p] qui apparaît dans le premier tercet dans une allitération (*plumage – pris*) nous intéressent à cause de l'apparition du groupe *pa*. Ce groupe (*transparent, pas, espace, parmi*) renvoie à l'idée de négation (*pas*) qui est un des moyen favoris auquel Mallarmé recourt pour rendre l'impuissance qu'il éprouve devant la feuille blanche.

La nasale occlusive [n] et ses occurrences (*nous, n', n', ennui, agonie, nie, non, inutile*) sont toujours l'expression de la négation à tous les niveaux : la présence explicite des négations telles *n'* et *non*, l'existence du verbe *nier* sous la forme *nie* (troisième personne du singulier), mais également dans le nom *ago*nie, le préfixe négatif *in-* de l'adjectif *inutile*. Le verbe *nier* contient lui aussi la négation *ni*. L'association des voyelles fermées ou nasales ([u], [i], [õ]) avec [n] suggère l'agonie qui nuit (*ennui*). Il s'agit finalement d'un non crié ou dans d'autres termes il s'agit d'affirmer l'impuissance de créer. L'autre nasale qui nous intéresse, même si elle se manifeste très peu dans la poésie, est [ɳ] : *cygne, magnifique, assigne*. A part l'homophonie déjà analysée plus haut entre *signe* et *cygne*, nous nous arrêtons sur le verbe *assigne* qui décomposé à l'oral laisse deviner deux unités : *a* et *signe*. Il s'agit d'une évocation de la signification.

Le [z] constrictif, sifflant et sonore, prononcé avec la vibration des cordes vocales et la pointe de la langue appuyée contre les dents inférieurs, se retrouve trois fois en position médiane ce qui nous fait penser qu'il marque le sifflement équivalent au seul bruit que l'oiseau puisse encore émettre ; c'est un bruit intérieur (*sans espoir, oiseau, exil*) qui vient des tréfonds de l'oiseau et qui marque sa souffrance. La douleur est accentuée par la présence de la constrictive, chuintante, sourde [ʃ]. Les mots *déchirer, chanté, blanche*, attestent sa présence au début, au milieu et respectivement à la fin comme si l'oiseau souffrait en silence (voir la caractéristique [+ sourde]). Paradoxalement le début du verbe *chanté* se fait par une consonne sourde ce qui est, au niveau phonique, une manière de nier le chant. Ce silence est rendu également par l'apparition de l'occlusive sourde [k] qui associe des termes tels que : *coup, col, secouera*. Le terme *cou*, tout comme le terme *col* suggère un des organes phonatoires, mais la caractéristique [+ sourde] renvoie à l'idée que le son même s'arrête quelque part à l'intérieur.

La voyelle [i] qui a rendu célèbre la poésie *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* ... représente le cri et se retrouve dans les termes évoqués par la différentielle [livRə] (*ivre, délivre, givre, vivre*). Nous remarquons le groupe *il* (dans les mots *exil* et *inutile*) qui rappelle son homophone *île,* suggérant ainsi l'isolement. La décomposition à l'oral du mot *inutile* nous permet d'observer à peu près deux autres mots *nu* et *île* ce qui fait penser à une île vide où on ne peut s'attendre à rien.

Apres avoir « déchiré » le cri du cygne et après avoir tenté une analyse qui porte principalement sur le rôle des consonnes dans le tissu formel de la poésie, nous pouvons dire que *Le vivace et le bel aujourd'hui* ... réunit dans uniquement quelques vers d'une beauté

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)

surprenante ce qui tient à la recherche de la perfection formelle, aux traces fines et discrètes que l'inconscient laisse sur toute production littéraire et au hasard le plus heureux.

BIBLIOGRAPHIE :

Fonagy, I., *Les Bases pulsionnelles de la phonation*, Revue française de psychanalyse, janvier 1970-juillet 1971
Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, (Le dispositif sémiotique du texte), Seuils, Paris, 1985
Lacan, J, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966
Mallarmé, S., *Poésies*, Bookking International, Paris, 1985
Pottier, B. et alii, *Le Langage*, Les Encyclopédie du savoir moderne, RETZ, 1973

NOTES :

[1] Pottier, B. et alii, *Le Langage*, Les Encyclopédie du savoir moderne, RETZ, 1973
[2] Lacan, J, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966 (voir *L'instance de la lettre dans l'inconscient*) pp.495-530
[3] Littérature II, 1974, pp83-95
[4] Fonagy, I., *Les Bases pulsionnelles de la phonation*, Revue française de psychanalyse, janvier 1970-juillet 1971
[5] Kristeva, J., *La Révolution du langage poétique*, (Le dispositif sémiotique du texte), Seuils, Paris, 1985, pp.240-246
[6] Idem

BDD-A23760 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:35 UTC)