

Title	Les Noces d'Hérodiade de Mallarmé (I)
Sub Title	
Author	立仙, 順朗(Rissen, Junro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1974
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.33, (1974. 2) ,p.140(77)- 189(28)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00330001-0189">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00330001-0189</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# Les Noces d'Hérodiade de Mallarmé (I)

JUNRO RISSEN

Un vieux joueur du Nô, bien expérimenté, trouve la *fleur* de son artifice à ne plus rien faire sur la scène.  
—Zéami.

Qui sait l'envers de ce miroir clair, où les formes s'entrelacent avec des ombres ?

—Chang Chiu-Ling.

La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là remémorant, au futur, au passé, *sous une apparence fausse de présent*. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace.  
—Mallarmé, *Mimique*.

## Avant-dire

J'avoue que les pages qui suivent ne traduisent pas le résultat de mes recherches, ni ma découverte. Mon essai n'a telle épaisseur que s'il est tissé d'une pensée qui est perpétuellement en désaccord avec soi, la mienne. Je souhaite que cette pensée soit aussi celle de Mallarmé. Car, l'objet de mon étude, *Noces d'Hérodiade*, se déployant de l'*Ouverture* à la *Scène*, du *Prélude* au *Finale*, est un ensemble qui

ne tient qu'à force de désaccords, et s'abolirait en cas de coïncidence avec soi. Pareil au « conflit d'une guirlande avec la même<sup>1)</sup> » ou aux « ronds de fumée abolis en autres ronds<sup>2)</sup> », il est aussi une dentelle verbale qui se met en lutte avec soi entre ses différentes portions fragmentées, lesquelles esquissent maints jeux d'amour en se caressant, s'épousant, se repoussant continuellement au vent (à la lecture). Ce texte-dentelle ne saurait se résumer en termes rationnels, voire se conceptualiser, qu'à un moment où l'on ait en esprit un rien dérisoire. Le processus est tout, le résultat, nul. Qui accuserait Mallarmé d'avoir pensé, non en philosophe, mais en « pur littérateur » ; il a inventé tout un système de savante dissimulation pour rendre le rien savoureux ou divin<sup>3)</sup>, et voulu montrer l'un dans l'autre les noces d'Hérodiade et les jeux verbaux.

Je m'excuse, ici même, de l'acte de grossièreté qui m'a fait mettre en tête d'analyses du poème une sorte de traduction qui apparemment s'ajuste mal au texte. Mais ce n'est pas sans connaissance de cause. Que par le moins comme par le surplus que j'ajoute au texte, celui-ci, offensé, se mette en branle, qu'il se disloque à ma touche brutale et s'approche d'autant plus près de son propre mode d'être, qui est d'être séparé de son centre, voilà ce que je souhaite. J'aurais pu répondre au « rien » de la poésie par l'absence franche de mon étude, désigner quelques feuilles de papier restées blanches en guise de « vierge » essai que j'aurais écrit :

Rien, cette écume, vierge vers

A ne désigner que la coupe

J'aurais pu aussi considérer l'œuvre de Mallarmé seulement en son principe théorique, en son néant central, répétant à tout propos que son poème est celui de l'absence, du lieu vide, etc. Mais une fois choisi un commentaire, je veux que mes erreurs nécessaires corres-

pondent quelque peu à ces errances du texte hors de soi, à ses façons de se voiler en son centre et de se présenter en maint rapport métaphorique aux confins des mondes stellaire et souterrain : étoile, or, océan, récif, fleur, oiseau, etc.

Voici donc un petit résumé que je présente d'avance de mon étude, et de l'*Hérodjade* de Mallarmé. Le poète a dit qu'il a commis le péché de voir la nudité de son Rêve, alors que, d'après lui, il aurait dû amonceler entre lui et son Rêve tout « un mystère de musique et d'oubli<sup>4)</sup>. » C'est ainsi, en ces propres termes, que Mallarmé se rappelle en avril 1868 les « deux années effroyables » de la crise métaphysique, pendant lesquelles il a voulu saisir en philosophe son œuvre en dehors de la poésie, à cet endroit central où elle s'identifie à la mort ou au néant. Mais, on ne rencontre le rêve que dans un rêve ; et celui qui se punit de l'acte imputé à l'autre moi du rêve, ne s'en punit que dans un autre rêve réflexif, qui est, dans le cas de Mallarmé, son poème. C'est donc en tant que devenu saint Jean, que Mallarmé s'attribue le « péché » ; c'est sous la forme de la décollation de cet être fictif, qu'il s'en condamne. L'outrance vis-à-vis du rêve ne se rachète que par une autre outrance devenue poème ; et *le même* s'émeut ou s'effarouche au point de se disjoindre et de se mettre en rapport métaphorique avec soi, comme avec un au-delà promis et défendu, sous double cri de supplice et d'ivresse. Je situerai mon travail entre la cécité d'un damné et la clairvoyance artistique s'exaltant contre la défense :

glace des yeux qui ne voient pas ce qu'ils ont évoqué, qu'ils ne verront jamais<sup>5)</sup>

Gloire du long désir, Idées  
Tout en moi s'exaltait de voir  
La famille des iridées

Surgir à ce nouveau devoir.

Je suivrai la construction « hyperbolique », mais tout en cachette, de l'imaginaire, comme on suit du regard, sur la page, l'épanouissement vocal de cette immense fleur, « l'absente de tous bouquets », ou comme on en poursuit par l'ouïe et par l'odorat l'image à peine esquissée visuellement. L'univers imaginaire de Mallarmé est comme cette fleur contiguë à tous les sens, mais qui ne se réalise en aucun, s'élevant dans l'ombre, au juste point neutre.

Enfin, j'aurais eu de mon essai une toute autre version, en d'autres circonstances que la mienne actuelle. Qu'importe, me dis-je, si c'est notre auteur lui-même qui formule, en tête de ses *Poésies*, ceci : Il n'y a « rien » à vous dire, « ô mes divers amis », si ce n'est cette réserve de silence (de blanc), cette vérité passagère, aussitôt évaporée comme une « écume » qu'elle se transmet dans notre amitié intime, de « moi » ivre à « vous » également ivres, « nous » étant ici réunis dans cette circonstance très spéciale d'un banquet, ouverte par mon vers (« verre ») pour fêter l'avènement de notre Poésie. Mon présent essai est donc situé dans cette communauté d'amis fictive, qu'exigent, pour se compléter, les vers de Mallarmé, tous à la vérité « de circonstance », ou dans cette « séance de lecture » idéale dont Mallarmé préparait la « mise en scène » afin d'y donner son ultime *Livre*.

## I. OUVERTURE ANCIENNE

### Traduction approximative<sup>6)</sup>

Une aurore vient de déployer ses ailes de lumière, « fustigeant des ors nus l'espace cramoy<sup>7)</sup> » ; mais ses rayons (ailes) se

trouvent entrecoupés (« abolis ») ça et là par des ombres nocturnes traînant encore sur l'eau du « bassin aboli » (« morne encore »). La scène représente la chute de l'aurore à l' « aile affreuse » (trouée de noirs), et le bassin « mire » les « alarmes », ces entrelacs néfastes de rayons et d'ombres.

Ce doit être sur « notre tour » que l'aurore, sous forme d' « un bel oiseau », venait d'abord reposer ses ailes lumineuses. Mais quand elle gagne le bâtiment mal dégagé de ténèbres, elle se déforme en oiseau sinistre, « au vain plumage noir » et saignant, comme pour en marquer le sommet d'un signe « héraldique » annonçant l'ouverture d'un fatal jour. La sensation d'une « fuite » ou d'une chute subite est causée par le contraste, dans la perception, des hauteurs éclairées et de l'ici-bas sombre : la tour encore morne reste « cinéraire et sacrificatrice », semblable à une

Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau, caprice

Solitaire d'aurore au vain plumage noir...

Ah ! des pays déchus et tristes la manoir !

Les impressions de lumières fugitives qui se dérobent aussitôt que données, suggèrent la fugacité d'un oiseau qui prend la fuite, « caprice solitaire d'aurore », et innocent déjà la sortie matinale de la « froide enfant », capricieuse (vers 72 à 73).

L'eau « morne » et « résignée » (« pas de clapotement »), s'étalant dans un étang, se trouve hantée du souvenir de l'oiseau « inoubliable » : le « cygne » qui vient de fuir, mais dont l'éclat blanc se conserve ici-bas, seulement en réminiscence, à l'égal d'un astre « antérieur ». « L'eau reflète l'abandon de l'automne éteignant en elle son brandon ». L'image du cygne qui plonge sa tête « parmi le pâle mausolé », son plumage, symbolise quelqu'un qui remonte le temps comme pour chercher, dans la nuit de sa propre tombe, des traces de sa vie antécédente, retenue au présent comme un souvenir du

(.....) diamant pur de quelque étoile, mais

Antérieure, qui ne scintilla jamais.

Une variante pour ce quinzième vers donne : « un chant (cri) d'étoile ». C'est que l'aurore née morte est visuellement équivalente à un chant du cygne, cri poussé en agonie et vite étouffé de silence sans qu'il atteigne l'apogée vitale (lumineuse). Bientôt, le ciel et l'étang s'enflamment de reflets réciproques :

Pourpre d'un ciel ! Etang de la pourpre complice !

Mais les effets de lumière, retrouvés par surcroît à travers les reflets après un bref moment de mort et d'éclipse, changent tout à fait de caractère. Les cris de douleur et d'accusation : « Crime ! bâcher ! aurore ancienne ! supplice ! », sont dominés par la combinaison néfaste, initialement donnée, du sang et des ténèbres, de la tour « sacrificatrice » et du feu rougeâtre.

Il se peut qu'il y ait une chambre vitrée au bord de l'étang, car il se trouve « sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail ». Mais, qui saurait à la vérité si c'est le reflet d'une fenêtre ou bien simplement le reflet du ciel bariolé rendant sur l'eau des effets analogues à ceux d'un vitrail ?

« Une chambre singulière » s'ouvre devant nous par cette fausse fenêtre qui la met « en cadre » sur l'eau de l'étang. Tout à l'heure, on a observé les aspects du ciel et du jardin, d'un point de vue voilé dans l'intérieur. Mais cette fois, comme le signale Michaud, c'est pour « un œil d'abord étranger<sup>8)</sup> », dissimulé au dehors, que cette « chambre singulière » se décrit toute entière jusqu'à ses derniers recoins voilés, se réduisant à une visibilité cruelle de surface : « attirail de siècles belliqueux », « orfèvrerie éteinte », « tapisserie » usée, autant d'objets fanés ou déchus, qui ne sont plus que les spectres d'un lumineux jadis.

Sur la tapisserie déteinte, se trouvent, brodées avec leurs « yeux ensevelis », un groupe de « sibylles offrant leur ongle vieil aux Mages ». Une d'elles s'évade du tissu décousu, gardant sur sa robe des motifs de « ramages » mal éteints. Est-ce cette sibylle sortant de l'étoffe, qui devient narratrice de l'*Ouverture*, parce qu'elle dit « je » (« ma robe ») dans cette incantation attribuée à

la nourrice ? Peut-être. Seulement, les odeurs de roses fanées et d'os refroidis émanant d'un sachet, les flottements d'une dentelle auprès de la fenêtre et les fleurs flétries évoquées par les odeurs funèbres ne font que suggérer la présence latente d'une servante, voilée de « guipures », munie d'un sachet et portant les fleurs (parfums) à quelqu'une absente. Le lieu et le geste de son travail ménager s'esquisse ainsi dans l'ombre.

Les entrelacs vaporeux tissés de formes vagues, de mouvements indécis et de sons diffus forment une « ombre magique aux symboliques charmes ». Et « une Voix s'élève » en faisant écho si indistinctement à celle de la nourrice (sibylle), que celle-ci se demande : « Est-ce la mienne prête à l'incantation ? » Cette « voix languissant, nulle, sans acolyte », sortant d'un passé irrévoquable, s'attarde « encore dans les plis jaunes de la pensée » ou parmi les dentelles à l'allure funèbre. Elle murmure quelque sort mortel de quelqu'un, à cette « heure d'agonie et de luttes funèbres », mais ne peut manifester son contenu latent (« ô quel lointain en ces appels célé ! »), ni expliciter « le vieil éclat voilé du vermeil ensolite », étant aux prises avec les « noires ténèbres » qui l'engloutissent tout de suite.

Pas de signe de vie dans la chambre : fleurs effeuillées, cierge soufflé, lit désert « inutile et si claustral », « dais sépulcral à la déserte moire ». L'hôtesse (« froide enfant ») est sortie en promenades à cette heure trop tôt du matin, où s'attardent de funestes ténèbres. Le « croissant » qui reste au ciel sombre (« au cadran de fer<sup>9</sup> »), ayant pour contrepoids Lucifer, semble former dans la sphère céleste un horloge invisible, dont les heures pourtant se mesurent par les gouttes de la « clepsydre » (pièce d'eau) du jardin où notre enfant solitaire « erre » sur son ombre.

Son père ne sait pas cet état d'abandon « désolé » ; car lui-même est cet abandon même. Il est parti dans un temps aussi loin que « les pays cisalpins », temps constitué par son décor « de siècles belliqueux » et y poursuit insatiablement son exploit parmi des motifs épars, devenus ses armoiries : épée, trompette,

cadavre, coffre, etc.

Seule la nourrice, ou bien son ombre, restant auprès de la fenêtre, lève son doigt dans le vitrage, « selon le souvenir des trompettes » offertes par le père et aussi selon celui de l'ongle offert aux mages. Il s'agit d'une heure si confuse, que l'on ne saurait, surtout la vieille oublieuse, si c'est un « triste crépuscule » ou un « rouge lever »,

Lever du jour dernier qui vient tout achever.

« La rougeur de ce temps prophétique », traversant la vitre, transfigure le doigt offert « en cierge envieux » et en fait reculer le corps de cire jusqu'à ce que la vieille ne se distingue plus des motifs du vitrail.

L'enfant, désolée de son abandon, cherche refuge

(.....)        en son cœur précieux  
Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux,  
Comme les mit le vieux cygne en sa plume, allée  
De la plume détresse, en l'éternelle allée  
De ses espoirs, pour voir les diamants élus  
D'une étoile, mourante, et qui ne brille plus !

A travers cette traduction grossière, j'ai toujours eu l'impression d'avoir trop substantivé ce qu'un esprit de réserve se garderait de dénommer, ne ferait que suggérer. On sait que Malarmé, en travaillant à son *Hérodiade*, a trouvé une « poétique très nouvelle » qui peut se résumer en ces termes : « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit<sup>10)</sup> ». Entendons par là qu'il voulait arranger certains traits allusifs, disparates, de façon que leur ensemble, reconstitué dans l'imagination, soit un équivalent muet de l'objet non-décrit. L'*Ouverture*, qui a pour sous-titre *Incantation*, est écrite déjà selon le procédé de l'âge mûr :

Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs. jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte

tentative proche de créer<sup>11)</sup>.

La traduction même sommaire de notre poème nous laisse soupçonner que quelque chose d'abscon y est tenu sous silence, « dans une ombre exprès », et que c'est ce quelque chose d'innommé qui doit en faire le seul drame.

## RENCONTRES PRÉALABLES

L'*Ouverture Ancienne*, bien qu'elle soit conçue à la suite de la *Scène*, celle-ci datée d'octobre 1864, occupe une place antérieure à la dernière, dans la chronologie interne de l'œuvre.

Alors qu'en mars 1866, comme le dit Mallarmé, son *Ouverture* restait « presque encore à l'état d'ébauche<sup>12)</sup> », la majeure partie de son drame d'écrivain, comme vécue d'avance au sein de « la magnifique intérieure foudre<sup>13)</sup> » (c'est-à-dire, du trajectoire de sa pensée anticipatrice), s'était jouée entre lui et son poème à venir. En avril 1868, il se rappelait que depuis deux ans, il avait « commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale<sup>14)</sup> » et qu'il était « arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure<sup>15)</sup> ». Tout se passe comme si cette complétude de l'incomplet, cette « vision horrible » qu'il avait eue de son œuvre à l'état d'ébauche, l'empêchât de la porter à la réalisation, sa poésie étant celle qui en effet « s'est élevée sur ses débris<sup>16)</sup> ».

Certes, Mallarmé avait rencontré son Hérodiade sous divers noms et diverses formes, dont je ne signalerais ici que l'exemple des apparitions : Azur, « fée au chapeau de clarté<sup>17)</sup> », « grandes fleurs (enveloppant) la balsamique Mort<sup>18)</sup> », etc. Il avait ainsi fixé, en mars 1864, ces apparitions multiformes en une image cruciale, épanouie « rouge et sombre », enivrante et sinistre, qui porte le nom d'« Hérodiade (.....), Celle qu'un sang farouche et radieux arrose<sup>19)</sup> ». En décembre 1865, il avait « rêvé admirablement son poème entier

d'Hérodiade<sup>20)</sup> » et connu en janvier 1866 la joie de « revoir son Poème dans la nudité<sup>21)</sup> ». Joie qui, comme on le sait, s'est assombrie vite d'une culpabilité irrécusable : « le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale ». Enfin, à la date où l'*Ouverture* restait inachevée, Mallarmé avait trouvé « le fin mot » de son poème, après « s'y être mis tout entier sans le savoir<sup>22)</sup> » : tout entier, c'est-à-dire sa vie et sa mort. Cette ignorance (« sans le savoir ») de la « fin » cachée au début du travail, permettait à l'auteur de continuer son poème, comme s'il eût encore à dire au-delà de ce « tout » qu'il y avait mis.

En avril 1866, Mallarmé a rencontré, « en creusant le vers », les « deux abîmes<sup>23)</sup> », qui étaient l'un sa propre mort, l'autre le néant des choses extérieures, « vaines formes de la matière<sup>24)</sup> ». Et il a vu ce néant universel, de lui et du monde, venir s'incarner en une Figure féminine, dont la beauté s'apparentait à la mort ignorée. Le *Cantique de Saint Jean*, vers la fin de la vie, tire à jour sous forme d'un martyr la vérité de cette rencontre préalable avec la mort ou la beauté. Mais, il semble que déjà, dans ses poèmes de 1862 à 1864, Mallarmé eût mis ses efforts artistiques à camoufler sa propre mort par des images fascinantes, que l'on a appelées « apparitions ». Tout souriantes qu'elles fussent sous les dehors d'une « fée », d'une « fleur » ou d'un « ciel », les apparitions se retirent dans la nuit du remords et de la culpabilité, en laissant le goût du néant et de la mort. Témoins : décollation du *Pauvre Enfant Pâle*, fin tragique des « mendiants d'azur » (*Guignon*), déplumage de l'oiseau (*Les Fenêtres*), dénudation du *Pitre Châtié*, etc. Une série d'expériences analogues de la mort s'échelonnent ainsi avant la rencontre que Mallarmé a faite de son Hérodiade pour la tenter sous le masque d'une vieille à la « main sacrilège ». De ces rencontres camouflées, antérieures, l'*Ouverture* retient dans son cadre un souvenir confus comme celui d'un événement obscurci et dissipé.

C'est du fond des chutes dans une mort anonyme, dans « un oubli inconnu<sup>25)</sup> », que Mallarmé a entendu son « insaisissable *Ouverture*<sup>26)</sup> » s'élever lentement en « certaines notes mystérieuses<sup>27)</sup> », vers décembre 1865. Ce doit être ainsi que s'est formée en lui la vague figure d'une incantatrice, sous la diction de laquelle doit s'ouvrir la première chaîne du cycle d'*Hérodiade*, et dont le chant, naissant d'une disparition (d'une tapisserie abolie), vient donner voix à cette disparition. Conçue et exécutée au terme des rencontres, l'*Ouverture* tient place d'introduction, d'un prologue par lequel se fraye une voie vers la rencontre<sup>28)</sup>.

#### TEMPS D'ENTRE-DEUX

En tant que précurseur d'un personnage central dont l'arrivée se fait attendre, la Nourrice se montre prématurément dans l'*Ouverture*. C'est elle qui est tenue pour chanteuse de l'*Incantation* conformément à l'indication en tête du texte : « la Nourrice ». En cette qualité de précurseur, elle dirige la situation jusqu' à ce que s'accomplisse la rencontre avec le protagoniste, à travers l'espace ouvert par son chant. Le temps de l'*Incantation* est un temps d'entre-deux, à la fois matinal et crépusculaire, initial et terminal :

De crépuscule, non, mais de rouge lever,  
Lever du jour dernier qui vient tout achever.

Le chant débute par où tout est fini, il se termine de telle façon que ce qui est révolu se donne encore à évoquer dans le futur d'un langage. En d'autres termes, le drame lui-même est situé soit dans un passé d'oubli soit dans un futur lointain, par rapport au présent de la parole incantatoire. L'aurore et le château se voient « abolis » (assombris) dès qu'ils sont évoqués ; l'intérieur de la chambre, anéanti aussitôt que dévoilé. Tout un monde, annulé et « vain », subsistant dans une ombre, se trouve suscité par la parole incantatoire, qui

esquisse, dans l'ombre, le lieu manquant d'un évènement, antérieur et postérieur.

Cependant, parler même d'une ruine ou de  
DESSEIN VIRTUEL traces d'un passé restant au présent, c'est  
supposer tant soit peu la préexistence de  
l'univers par rapport au langage qui le présente. Rien de tel pour  
notre *Incantation*.

Dès qu'une première note est donnée comme en absolu : « abolie », c'est l'organisation résonnante d'un ensemble, qu'il faut tenter entre des parties fractionnées et rendues concomitantes par cette subdivision, se répondant les unes aux autres par écho ou par analogies. Un édifice chimérique s'éclaire dans l'ombre, par la foudre qui le fend en débris.

L'univers suscité par la poésie est comparable à l'univers contemplé dans un miroir, à cela près qu'en poésie il ne nous est plus loisible de nous retourner en arrière, vers quelque trace du réel pour tel ou tel reflet. Le monde dont des débris sont montrés dans la poésie est un monde dont l'existence n'est rien que supposée. On croit qu'il n'y a qu'un pas à faire pour réaliser, c'est-à-dire éveiller ces choses qui s'étendent dans leur sommeil nocturne, éclairées là par endroits ; mais les réaliser, c'est les créer de part en part à partir d'un presque rien qu'en donne la poésie.<sup>29)</sup>

A cet effet, Mallarmé témoigne d'une habileté inouïe. Les expressions telle que

Du bassin, aboli, qui mire les alarmes

ou telle que

Et sur les incarnats, grand ouvert, ce vitrail,

nous suggèrent par le biais de ces reflets, tout un monde environ-

nant qui n'est donné nulle part—sinon dans son invisibilité ou dans un ailleurs non-mentionné : à savoir, un ciel cramoisi au-dessus du bassin, une chambre vitrée au bord de l'étang. Il suffit de montrer les fragments d'un tout abîmé, les effets dont la cause est ignorée ou les attributs d'un personnage qui est ailleurs, pour qu'on croie *voir*, par l'analogie des parties au tout ou des effets à la cause, un ensemble (château) chimérique, un drame et un décor, qui sont d'autant plus fascinants qu'ils sont manquants. *L'Ouverture Ancienne* ne nous livre de ce drame muet et manquant, que le dessein négatif ou le cadre vide.

Voudrait-on rencontrer le corps même de l'évènement, il faudrait ôter ces voiles qui le masquent à la perception. Ainsi *L'Ouverture* développe une série d'étapes circulaires qui vont en serrant les cercles d'analogie, des périphéries au centre. Des débris au bâtiment, du bâtiment à la chambre, de la chambre à l'alcôve, on se présente à un lieu de plus en plus reculé, et enfin à cet endroit central où des ombres de personnages s'évoquent vaguement au milieu des objets emblématiques : attirail de la chambre défaite (tapisserie, orfèvrerie, dentelle, lit, fleur), extrémités du corps dispersé (ongle, yeux, cheveux, parfum, os).

SOLILOQUE DOU-  
BLÉ D'UN ÉCHO  
DE DIALOGUE

*L'Ouverture* se présente sous forme d'un monologue, lequel est attribué à la nourrice. Mais le monologue se produit comme un dialogue à venir, devant s'engager avec quelqu'un dont il anticipe la présence. De *L'Ouverture* à la *Scène*, le poème décrit l'itinéraire d'un soliloque qui doit éveiller à l'existence un interlocuteur virtuellement présent, pour devenir un entretien. A force de mimer les choses en creux, la parole incantatoire simule négativement un langage au référent immédiat. Elle fait semblant de traverser le seuil de l'allusion, de trouver

le voile verbal, comme si se livrait à la vérification ce dont elle est pourtant résolue à ne donner que des ombres. Et elle nous fait prendre un rien actuel pour équivalent métaphorique d'un tout qu'elle suggère : elle présente « le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate<sup>30)</sup> ».

Dans la vie quotidienne ou dans le roman, la conversation est un fait entre des personnages préexistants, soit réunis dans une même situation, soit décrits dans un contexte précédent. La majeure partie de leur conversation est tenue en marge de l'énonciation, parce qu'ils se comprennent non seulement par leur parole, mais aussi par le silence d'une entente préalable, par une référence implicite à la situation. Mais dans notre poème, le langage est toujours en quête des trois composants entre lesquels va s'assurer une communication : celui qui parle, ce dont il parle et la personne à qui s'adresse la parole. De sorte qu'on peut dire de l'*Ouverture* que c'est une « antienne aux versets demandeurs »; elle met en scène un drame qui a pour personnages ces trois participants, et pour événement sa propre communication. Elle est un chant mal né, encore traînant « dans les plis jaunes de la pensée », comme cette aurore qu'elle décrit et qui est dite « traînant ses ailes dans les larmes » du bassin. C'est un poème aux débuts difficiles,<sup>31)</sup> ayant autant de rechutes que de recommencements, parce qu'il doit tenir d'un seul trait, et par le fait même qu'il parle précocement, le sujet parlant, l'objet parlé et le destinataire.

Le soliloque de la nourrice, c'est d'abord une voix qui s'oublie : une « voix languissant (sic), nulle, sans acolyte », qui ne sait ni à qui s'adresser, ni à qui s'attribuer, et dont l'effort tout entier est consacré à la recherche d'un sujet, à la remémoration de ce quelqu'un qui meurt en parlant. La question : « qui parle ? », est posée au cœur même de l'acte de parole, devant cette voix sans nom, ni visage, qui fait résonner d'un écho vacant celle de la nourrice : « Est-ce la mienne

prête à l'incantation ? » Or, la notion de sujet parlant ou de destinataire, ne vient à la parole qu'en corrélation avec celle d'interlocuteur ou de destinataire. Ce sont là deux notions qui s'échangent l'une pour l'autre, par l'intermédiaire de ce dont on parle. C'est justement cette réciprocité de définition qui fait de *l'Ouverture* un poème aux débuts difficiles. Tout se passe comme si cette parole impersonnelle qui n'est ni attribuée ni adressée à personne, devait commencer par établir la sureté d'un sujet parlant, tracer sa naissance à partir de rien, de rien que son propre contexte. Parole à la fois en retard et en avance sur soi-même, l'Incantation se laisse saisir sous son double aspect, rétrospectif et anticipateur. Annonce de quelque chose qui n'arrive pas encore, elle montre comment, à partir de son tissu vocal, s'engendrent successivement un point de vue « enseveli », une voix vague, une pensée jaunie, un geste qui les anime et une personne capable de les incarner, la nourrice. D'abord, la nourrice n'a avec son chant qu'un rapport conventionnel, sollicité par le besoin de présenter le texte sous une angle quelconque. Mais au fur et à mesure qu'elle module son incantation, les yeux, la voix et la personne prennent forme à partir de la texture vacillante que tisse une voix « prête à l'incantation ».

A travers l'espace ouvert par sa parole, la nourrice plonge dans une écoute immémoriale<sup>32</sup> ; elle va à la rencontre de cette voix énigmatique qui surgit d'un passé en longue évocation (« une voix, du passé longue évocation »), elle se met en quête de ce quelque'un innommé qui monte vers elle du fond de sa voix oublieuse. Le monologue y est doublé d'un écho de dialogue, comme la présence de la nourrice, d'une ombre de dualité. La parole d'oracle est la germination des relations dialogiques entre des personnages virtuellement présents et sans cesse mélangés entre eux, dans cette « ombre magique aux symboliques charmes ». Un drame à trois personnages, Nourrice,

Hérodiade, Saint Jean, est déjà mis en scène dans leur latence fascinante; il est déjà vu et voilé au sein d'une clairvoyance prophétique. Hérodiade y est évoquée sous forme d'un cygne ou d'une «froide enfant». Jean est en train de mourir, avant qu'il ne trouve sa mort pour une ultime fois, dans un chant qui porte son nom: *Cantique de Saint Jean*. Comme cela est anticipé par une bouche divinatrice, il fait entendre sa longue agonie, le supplice immense de sa mort:

Crime! bûcher! aurore ancienne! supplice!

En la personne de la nourrice, à la fois narratrice et actrice de la scène le récepteur se joint à l'émetteur du message. C'est pourquoi, en parlant, elle prend une attitude d'écoute immémoriale; c'est pourquoi elle s'efforce de saisir, dans la parole qu'elle prononce, les signes latents d'une entente primordiale, les prémices d'une réponse qui est devancée par l'acte même de questionner. La question qui vient à la nourrice par la parole: «Est-ce la mienne prête à l'incantation?», est une question qui se fait écho à elle-même, devenant sa propre réponse. Car, l'incantation est cette question devenue poème, ce don «demandeur» que fait Mallarmé à nous lecteurs sur la page que nous lisons.

AYANT POUR  
ÉVÈNEMENT SA  
PROPRE COMMUNI-  
CATION

La corrélation du destinataire et du destinataire nous renvoie à celle de l'auteur et du lecteur. Mais ceux-ci ne se rencontrent sur la page de Mallarmé que sous le masque des personnages anonymes et latents; et leur participation à l'élaboration du texte ne s'accomplit qu'en guise d'aventure vécue par les agents intratextuels. Du moment que le poème de Mallarmé se compose comme un message qui met en scène sa propre transmission, il est aisé de voir que l'écriture mallarméenne est le drame d'une lecture

virtuellement en cours. A nos yeux qui se tournent du côté du destinataire et de l'origine de la parole, celle-ci n'offre qu'une vacance dans laquelle se fait voix la disparition de tout sujet. Le texte substitue à cette origine perdue une origine intra-textuelle, un mythe selon lequel une sibylle figurant sur la tapisserie s'en évade pour assumer le rôle de parleur. Ce qui permet au poème de s'acheminer vers l'histoire, c'est ce mouvement régressif par lequel il s'invente le mirage d'une origine, sa préhistoire mythique. Grâce à cette affinité avec le mythe, l'*Ouverture* s'arroge une histoire sacrée, celle d'un martyr, et débute par la rencontre primordiale des sibylles et d'un mage. L'« antienne aux versets demandeurs » telle que s'appelle l'Incantation, est un appel psalmodique, désireux d'évoquer un esprit prophétique hors du relique « refroidi » et le verbe hors de son oubli dans le « cher grimoire ».

Peut-être Mallarmé, lorsqu'il s'est choisi ce mythe biblique, voulait-il régulariser par le trichement de cette fiction son rapport avec un type de lecteur, qu'il avait déterminé par le choix du texte. La communication mise en route de l'auteur vers le lecteur, se trouve pourtant absorbée dans l'épaisseur même de ce qui est inventé en vue de la favoriser, et ne s'y produit qu'à titre d'une fiction, d'un événement que relate le poème. Le *vouloir dire* préalable, dès qu'il s'est formulé par un Mallarmé, devient vite celui d'un « je » narratif, et ne se rapporte plus que comme un écho vacant à un homme nommé Stéphane, en renvoyant inlassablement d'un élément interne à un autre élément interne du récit. Mallarmé a fait de la narratrice de son récit pour que celui-ci s'ouvre par la bouche de ce sujet immanent. Mais le texte double cette désignation par une autre, celle-ci intra-textuelle, et l'efface par un surcroît de redondances. Le texte suggère qu'une sibylle soit sans doute nommée

narratrice par un « mage » figurant sur la même tapisserie puisqu'elle offre à ce dernier son ongle, dans un geste similaire à celui du mariage. Ce mariage entre les deux personnages contextuels sert de prolepse aux noces de Jean et d'Hérodiade. Mais la désignation, devenue un fait du texte, ne désigne plus personne. C'est un doigt tourné vers quelque chose, et qui reste figé dans son allure éternelle, sans dégager le désigné. Tout est estompé dans l'« éclat alanguï » et dans l'ancienneté des étoffes ou du vitrail. Peut-être, quelque chose de Mallarmé qui a écrit l'*Ouverture*, se trouve retenu chez la nourrice qui profère l'incantation, mais ce n'est que de manière qu'il se perde davantage en s'inventant davantage de récits et d'êtres fictifs. L'ensemble des *Noces d'Hérodiade* s'organise de la sorte.

#### LA PRÉSENCE PHYSIQUE DU POÈTE

Dans un article remarquable consacré à l'*Ouverture*<sup>33</sup>), Fromilhague estime que, pour trouver un fil conducteur aux éléments disparates (« impressionnistes ») de notre pièce, il faut commencer par exhumer « la présence physique du poète au cœur de son œuvre<sup>34</sup>) » ; et cela veut dire, la demeure de Mallarmé au moment où il travaillait au présent poème. Figurons-nous un Mallarmé dans sa chambre privée rive droite du Rhône ; siégé devant son bureau de travail, il regarde un lever du jour à travers sa fenêtre. Ainsi, à partir de sa position dans sa chambre et suivant la direction de son regard, s'ouvre tout un univers qui a pour horizon un paysage fleuvial et un ciel cramoisi de l'aurore. Il est nécessaire, d'après Fromilhague, de ressaisir l'auteur là où il travaillait, et de superposer notre regard sur le sien, pour restaurer la vision du monde originelle, sous-jacente à celle du texte. L'appartement au bord du Rhône deviendrait le « manoir des pays déchus » par un calembour d'« art déchû » et d'Ardèche<sup>35</sup>), lorsque le poète se sent exilé loin de Paris,

« la région où vivre ». Les rayons rougeâtres, couleur du sang, enflammeraient le vitrage de feux « sacrificateurs » ; et le paysage aquatique suggérerait l'idée d'un grand bassin. Rien ne manque pour que Mallarmé, en haut de sa « tour cinéraire et sacrificatrice », son appartement, se voie brûlé vif comme sur un bûcher. Quels gémissements de son âme, dévorée de douleurs, ne pourrait-on démêler dans ces cris :

Crime ! bûcher ! aurore ancienne ! supplice !

Pourpre d'un ciel ! Etang de la pourpre complice !

Quel fantasma du corps morcelé, quel cauchemar de l'effacement corporel, ne verrait-on sur la tapisserie ou sur le vitrail où un corps de cire recule devant la pénétration de la rougeur !

A la suite de Fromilhague, je citerai pour mon compte quelques parallélismes entre le Mallarmé de l'époque et la vieille nourrice. Depuis qu'il s'était mis à son *Hérodiade* en octobre 1864, il arrivait souvent à Mallarmé de regarder dans sa glace des prémices de sa mort apparaître sur son corps « dégradé et éteint » :

Je recule devant les glaces, en voyant ma face dégradée et éteinte, et pleure quand je me sens vide et ne puis jeter un mot sur mon papier implacablement blanc. Etre un vieillard, fini, à vingt-trois ans.....il est vrai que tout a concouru à mon néant<sup>86</sup>).

Mais le corps, le plus périssable et le plus sensible au travail du temps (et de la mort), est justement la partie susceptible de persister par-delà la mort, à cause de son inertie matérielle. Ainsi, Mallarmé, non seulement considérait-il son être physique comme quelque chose de détachable, et adressait-il, non sans plaisanteries, sa « vieille image » photographique à certains de ses amis, « en étrennes<sup>87</sup> » ; mais encore, invitait-il ceux-ci à trouver sur cette vieille reproduction une apparition déjà posthume de quelqu'un qui « en lui accomplit d'exister<sup>88</sup> ».

Il faisait ainsi de lui un objet de commémoration collective. C'est dans une telle déchéance physique et mentale, dans cette mort antérieure<sup>39</sup>), que Mallarmé a entendu en fin 1865 « certaines notes mystérieuses » de son « insaisissable *Ouverture* » :

J'ai besoin de la plus silencieuse solitude de l'âme, et d'un oubli inconnu, pour entendre chanter en moi certaines notes mystérieuses<sup>40</sup>).

Montant du fond d'« un oubli inconnu », ces notes en effet faisaient vibrer d'échos énigmatiques l'espace solitaire d'où Mallarmé s'était absenté. Puis, il a commis « le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale », et découvert que le rêve contemplé de face est identique à la mort alors que la poésie consiste précisément à escamoter cette mort par un « mystère de musique et d'oubli ». Là où la lucidité se heurte à une nuit inviolable, défendue par la mort, la cécité tiendrait lieu de clairvoyance, et la dissimulation, de dévoilement. Tous ces indices montrent que le fantôme de gestes et de paroles, qui fait dans l'*Ouverture* le foyer chantant sous les dehors d'une nourrice obscure, est quelque chose qui prolongerait le projet de Mallarmé au-delà de sa mort ; et la « voix languissant (sic), nulle, sans acolyte », devant laquelle s'évanouit la nourrice, serait comme un écho lointain dans lequel se fait voix la mort de Mallarmé.

Une tête « attentatoire<sup>41</sup> », tranchée, une « main sacrilège », écartée, une voix errante, Mallarmé s'en servait sans le savoir quand il a dit en février 1865 : « Ma plume seule écrit en ce moment<sup>42</sup> », puis deux ans plus tard : « ..... et le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait—se fait—<sup>43</sup> » Produite d'une tête tranchée préalablement du corps, la figure de la Beauté, sous la forme d'une femme fatale, viendra dévoiler la mort antérieure d'un coup d'épée étincelante.

Ainsi, notre critique à l'égard de Fromilhague  
INDÉTERMINATION se formule-t-elle de soi-même. L'œil vivant  
de Mallarmé, tel qu'il se siégeait au centre de  
son monde, ne permet pas d'unifier ces éléments disparates que l'*Ouverture* nous livre d'une façon « impressionniste ». Sa vision du monde s'est dispersée. Et dans le texte, il s'agit d'en rassembler les éclats épars autour d'un point où la vision se dérobe et où « la cécité point<sup>44</sup> » en imagination. Le « plumage héraldique » de l'aurore, l'attirail de la chambre, les motifs du vitrail, tout cela forme en ensemble comme un bas-relief du tombeau de Mallarmé, qu'est l'*Ouverture*, car ils arrêtent, pour reprendre l'expression de *Toast Funèbre* :

(.....) le blason des deuils épars sur de vains murs.....  
« Souvenirs d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »

Si la circonstance de Mallarmé au moment où il travaillait à son *Hérodiade* était centrée sur son « ici » et « maintenant », extrinsèque au texte, l'univers de l'*Ouverture* s'édifie sur ce même centre dispersé et rendu omniprésent par cette dispersion. C'est un monde qui se voit à la fois du dehors (jardin) et du dedans (chambre), partout et nulle part. La « voix » traînant dans son mal de naître, parmi les plis de la dentelle et de la pensée, *est* aussi l'aurore « traînant ses ailes dans les larmes » du bassin. L'aurore actuelle pleine de promesses *est* aussi une « aurore ancienne », réfutée dans un passé de souvenir. Les aspects du jardin et de la chambre, ceux du matin et du crépuscule s'échangent perpétuellement le long du poème, pour former dans un endroit intermédiaire un pêle-mêle nébuleux : « Ombre magicienne aux symboliques charmes ». Les objets inanimés, tapisserie, dentelle, os, odeur, s'animent d'une vie passagère pour représenter « un drame muet entre objets du décor<sup>45</sup> », tandis que les figures humaines, à peine esquissées, s'immobilisent sur le décor.

Où retrouver « la présence physique du poète », sinon dans ces rapports intra-textuels qui s'inventent autour de ce point où se met en abîme sa mort ? Pour cela, il faudrait entrer dans cette chambre dont l'accès se trouve « grand ouvert » sur l'étang, comme on entre dans une chambre réelle par la fenêtre. Mais m'aventurer parmi les objets qui s'étalent dans cet intérieur dont l'existence n'est rien que simulée (voilée), ce serait faire mienne la fausse intimité de cette profondeur abyssale ; ce serait franchir—ou ne pas franchir—un seuil au-delà duquel s'estompent toutes les barrières entre le dedans et le dehors, l'avant et l'après, l'être et le paraître, l'animé et l'inanimé. L'excès des liens que je multiplie avec les êtres fictifs comme pour consolider ma position à leur égard, trahit leur défaut. Car, je me perds et m'oublie dans un labyrinthe par l'excès même des traits que je donne à mon entourage. Le « maintenant » et « ici », que je surdétermine en disant « je » avec cette voix errante, dont le centre est partout, la circonférence nulle part, s'évapore vite en mille impressions de lieux et de moments, incohérentes.

L'égarement s'accroît par la tendance aux longues phrases. Celles-ci continuent indéfiniment presque sans pauses, ni presque marques visuelles de silence (« blancs »). Entre de faux départs et de faux retours, entre des sujets sans attributs et des attributs sans sujet, le relief sémantique se trouve effacé par les efforts scrupuleux de surdétermination (génitifs, répétitions, redites) ; et la différenciation phonique, indispensable à l'articulation du sens, s'estompe au milieu des indéterminations homophoniques<sup>46)</sup>, la diction expressive cédant ainsi à celle monotone, psalmodique. Ainsi, au niveau du langage, comme au niveau des choses décrites qui abolissent par l'usure leur détermination spatio-temporelle, se produit « la neutralité identique du gouffre<sup>47)</sup> », un pêle-mêle crépusculaire de parole et de silence,

tous les deux rendus également impossibles, également nécessaires. On continue de parler parce qu'on est incapable de le cesser là où le silence est une autre voix qui s'imite sur les choses inertes et taciturnes, par tous ces pseudo-langages.

Qui saurait y garder ses anciens rapports personnels avec son monde, ses amis, ses proches, si ce n'est par les rapports trompeux qu'il faut inventer avec ses doubles dans l'œuvre, les personnages ?

La *Correspondance* de Mallarmé nous aide à jeter de la lumière sur le secret de ses personnages, à l'endroit où ceux-ci s'entrelacent avec les personnages réels. Prenons un exemple. En octobre 1864, Mallarmé attendait la naissance de deux filles jumelles, l'une Geneviève, enfant réelle, l'autre Hérodiade, fille de la mort. Le couple qu'elles forment en vertu d'affinité et d'antagonisme, est si « bizarre<sup>48)</sup> », qu'on pourrait dire que la mort s'accroît chez Hérodiade justement sous l'apparence de la vie qui s'épanouit chez sa soeur. « Les cris du baby<sup>49)</sup> », impitoyables, interrompant le travail poétique<sup>50)</sup>, rappelle le père qui allait s'oublier en plein engouement esthétique, sur sa rude réalité, sur « tout ce charme qui voltige autour d'un berceau<sup>51)</sup> », ce dont il avoue ne pouvoir jouir. Mais Hérodiade, reculant dans sa nuit créée devant la réalité, n'en cesse pas moins de le hanter, aussi obsédante par sa fuite momentanée que par sa présence au poète. Et inversement, après des nuits consécutives consacrées à la fille du rêve, le père se trouve cruellement dépourvu de « paternité<sup>52)</sup> » pour sa vraie fille, qui apparaît d'autant plus séduisante à cause de ce bref « abandon ». C'est ce continuel va-et-vient entre les deux filles, qui esquisse entre elles une union « bizarre ». Tout se passe comme si la dette mentale pour l'enfant de chair ne pouvait se récompenser que par l'excès des dons imaginaires dont il s'avise de

combler l'enfant du rêve, en lui créant une fausse mère empruntée, la nourrice. Ainsi, la nourrice tient lieu pour Hérodiade non seulement du père qui est absent pour Geneviève, mais aussi de la mère fanée et flétrie, que la nouveau-née, gourmande comme « un petit vampire » finit par « manger<sup>53)</sup> ». D'autre part, la fille réelle ne paraît adorable que dans la mesure où elle s'identifie en secret à son double dans la mort, en l'alimentant de ses substances vitales. « Sa peau ressemble à celle d'une fleur<sup>54)</sup> », la « rose » ; c'est « une petite fille bien rythmée, dont les yeux ont un bleu que je ne saurais pas mettre à mes rimes, et les cheveux se déploient déjà avec l'allure de vos grands vers provençaux<sup>55)</sup> » (Lettre à Roumanille). La vérité est que Mallarmé était allé alors jusqu'à n'avoir sa femme et son enfant que dans sa « seule Poésie<sup>56)</sup> » ; il ne se sentait vivre, comme il l'avoue en propres termes, que lorsqu'il faisait des vers<sup>57)</sup>.

Mais tout cela n'a rien d'étonnant chez un poète qui a su à la longue sagement enfermer ses relations amicales dans un petit espace circonscrit par son « vers » (verre) : « Rien, cette écume,..... ». Celui-ci s'entr'ouvre en circonstances fictives, d'« hivers » et de « foudres », se déroule par-delà le naufrage des circonstances réelles, vers un voyage atemporel. Il faut revenir chaque fois sur ce « rien », parce que ce ne sont pas des amitiés occasionnelles qui donnent lieu aux vers de circonstance ; parce que c'est ce « rien » enveloppé de vers, qui attire autour de lui les « divers amis » et en forme une communauté propice à la transmission du message poétique.

#### AUTOUR DU RIEN CENTRAL

Revenons à notre poème. Étoile éteinte, yeux ensevelis, diamant enfoui, lit vide, cierge soufflé, héroïne absente, toutes ces images de la mort marquent le point focal, à la recherche duquel se compose le poème, et par où il se rattache à sa présence formelle en tenant

soigneusement à l'écart son propre vide par les figures verbales. Eclairante à cet égard, l'image du cygne en deuil, qui replonge sa tête « en l'éternelle allée » de son plumage<sup>68</sup>,

(.....) pour voir les diamants élus

D'une étoile, mourante, et qui ne brille plus.

Si le cygne se livre tout entier par derrière, par cette image de la mort qu'il « cache » dans son plumage sépulcral, il en est de même de notre poème qui s'expose hors du vide qu'il cerne en son cœur, en réapparaissant comme au-dessus de sa disparition. *L'Ouverture* est unie à la *Scène*, comme la Nourrice à Hérodiade, dans cette perspective interne qui se creuse par un plongeon souterrain. Ainsi, *l'Ouverture* présente au mode négatif, soit comme « parti », soit comme évanoui, ce dont la glace de la *Scène* fait une présence prête à confusion :

Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?

En effet, dans *l'Ouverture*, Hérodiade se décrit comme étant « sortie » dans un ailleurs. Mais sa sortie correspond à sa rentrée clandestine dans son palais ancestral, à son *être-là* souterrain, « sous la lourde prison de pierres et de fer » ; car son absence, comme on l'a vu, est son mode d'être, profond et obsessionnel. De cette façon, les principaux personnages du drame d'Hérodiade sont évoqués en leur absence attirante.

Les sinuosités du langage qui les décrit servent autant à les dissimuler qu'à les dévoiler dans leur latence. *L'Ouverture* est constituée d'une série de paquets verbaux, à travers lesquels le contenant et le contenu se trouvent emboîtés l'un dans l'autre. Ainsi la chanteuse, avec ses yeux, sa pensée, sa voix, ses gestes, se découvre enveloppée (impliquée) au milieu du décor, à mesure qu'elle le conçoit,

le voit, le dessine, en le dépliant pli par pli selon les modulations de son chant qui l'imite ou le visualise matériellement. Pour lire l'*Ouverture*, il faut retrouver au fond de ces paquets verbaux la vision du monde primordiale telle qu'elle s'est construite autour des « yeux ensevelis » devenus ceux d'un narrateur ; observer la « chambre singulière » sous l'angle que nous impose la fenêtre qui la met « en cadre » de l'intérieur, retracer la construction de l'imaginaire selon sa propre loi de découpage visuel.

Le tableau énigmatique d'une offrande qu'on trouve sur la tapisserie au fond de la chambre, met ainsi en question notre sort de lecteur et d'auteur implicites. De même que pour Mallarmé, écrire le texte, c'était déjà le déployer pli par pli conformément à la vision préalable qu'il en avait conçue avant de l'écrire, de même pour nous, lire le texte, c'est le réécrire sur le modèle impliqué dans le texte, l'expliquer selon cette vision du texte mise en tombeau dans le texte lui-même<sup>69</sup>). Entre le lecteur et l'auteur, tenus sous l'anonymat, la nourrice accomplit cette double activité intercesseuse, par laquelle l'écrire s'allie au lire, le parler à l'écoute.

Mais la voix médiatrice sortant du tombeau de Mallarmé selon les ondulations de la dentelle-linceul, est dite « incohérente ». Elle s'engage avec elle-même en luttes perpétuelles (« luttes funèbres ») entre ses différentes parties fragmentées (articulées), ce qui nous fait songer au « conflit d'une guirlande avec la même » :

Une dentelle s'abolit  
Dans le doute du Jeu suprême  
A n'entr'ouvrir comme un blasphème  
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit  
D'une guirlande avec la même, [.....]



de telle manière qu'elles semblent disséminées ainsi que les étoiles dans la nuit qui les envahit. Par l'usure, les objets s'annulent dans ce qu'ils contiennent, dans la vastitude d'un temps ou dans l'uniformité d'un espace, qui se dénude à leur place<sup>63</sup>.

Or, l'*Ouverture* tire à jour au mode spatial, sur cet « attirail de siècles belliqueux », les objets tellement dilatés, tellement raréfiés, qu'ils paraissent projetés à l'échelle d'une énorme durée (« siècles<sup>64</sup> »). Autant d'épaves, dirait-on, surgissant au-dessus d'un anéantissement sourd, qui réduit tout corps en une surface constellée de formes vides<sup>65</sup>. Car, à cette heure matinale et crépusculaire, la fin commence parallèlement au commencement qui prend fin, en identifiant la croissance diurne avec la fin des toutes choses, l'apogée vitale avec l'abîme de mort. Le jour ne s'y lève que pour éclairer, sur tout son territoire, la vacuité d'un milieu frappé d'une unanime disparition et réduit en mirage.

La « chambre singulière en cadre » est ce mirage découpé au-dessus de sa propre absence ou qui met en cadre sa propre absence, absence qui apparaît, rien que visible. Les impressions de l'aurore, « vaincues » et vidées, viennent s'arranger sur la tapisserie ainsi que des motifs « héraldiques ». La glace de la *Scène* donne corps à cet « oubli fermé par le cadre<sup>66</sup> ».

A chaque instant de l'aurore qui se décrit dans l'*Ouverture*, le présent se marie avec l'éternité, se figure au mode spatial<sup>67</sup>. Mais le présent constitue dans la durée une pointe très glissante, où ce qu'on s'apprête à voir se voit en défaut, comme déjà englouti dans l'abîme de l'oubli. Le matin à peine né, et même avant de naître, est l'enfant avortée qui s'unit avec la nuit ancestrale, sans pouvoir manifester sa journée pleine. Lieu d'union d'une fausse mère (nourrice) et d'un père absent autour de la « froide enfant », ou bien

d'un passé d'oubli et d'un futur lointain par-dessus l'abîme du temps, le présent est un foyer inépuisable d'imagination où la perception gardée latente se réalise en mainte image<sup>68)</sup>, où le drame disparu se joue sur son cadre vide.

A travers les descriptions successives de l'aurore, le temps marche à la manière d'un ressouvenir qui dirige vers le futur, comme vers le cœur d'un passé qui est éteint. En suivant les différents panneaux du même matin, déployés du hehors (jardin) au dedans (chambre), du passé au futur, on pourrait dire qu'on reste à la même place, au même endroit, si le même était identique au même là où il est dérobé derrière sa propre image<sup>69)</sup>. *L'Ouverture* est constituée d'une suite de paraboles superposables, mais entrecoupées de telle façon entre montées et descentes, qu'on songerait à cette fleur du fameux sonnet :

Surgi de la croupe et du bond  
D'une verrerie éphémère  
Sans fleurir la veillée amère  
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont  
Bu, ni son amant ni ma mère,  
Jamais à la même Chimère,  
Moi, sylphe de ce froid plafond !

Enumérons-en les exemples dans notre poème :

—L'envol de l'aurore s'abolit dans le bassin, sans pouvoir monter en lumières diurnes.

—Le col du cygne, dès qu'il s'élance, replonge bien vite « parmi le pâle mausolé », dans la nuit de sa propre tombe, à la recherche d'une étoile qui ne brille plus.

—Une partie du corps s'amenuise et s'effile en forme d'un ongle

offert au mage ; et le corps s'évanouit parmi des trames usées.

—« Une voix s'élève », mais ne peut manifester son contenu latent (« ô quel lointain en ces appels céle ») ; elle est vite « vaincue », « force du silence et des noires ténèbres ».

—« Une touffe de fleurs parjures à la lune », c'est-à-dire épanouies discrètes et pudiques, « trempent en un seul verre à l'éclat alanguin ».

—Le père « offre ses trompettes d'argent obscur aux vieux saps » ; mais il est à jamais « parti », ne « reviendra » plus.

—« A 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 »

Tantôt surgi tantôt retombé, tantôt éclairé tantôt assombri, tantôt montré tantôt voilé, ce chaplet d'interminables paraboles, tissant le texte par l'alternance de « bonds » et de « croupes », construit aussi autant d'hyperboles. Soit deux segments d'un objet, donnés l'un en haut et l'autre en bas, au dehors et au dedans, avant et après. Ils ne se rencontrent pour former un corps qu'à un point infiniment éloigné, si bien que tout l'élan qu'on met à le réaliser se change en celui de l'imagination. Heureux sont ceux qui savent rassembler en une vision épanouie ces éléments disparates et projectés (« scintillés ») aux confins des mondes, stellaire et marin. Le poème de Mallarmé s'écrit en vue d'un tel point polaire, et à destination de « l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même<sup>70</sup> ».

Pareille à cette « coupe » de *Salut*, tendue du « rien » qu'elle enferme vers les circonstances « de foudres et d'hivers », la poésie de Mallarmé attire autour de soi les « divers amis » ; et elle exige que ceux-ci se réunissent dans un lieu fictif qu'elle leur ouvre, pour fêter leur solidarité au nom de l'unicité de l'univers qu'ils ont à créer en

commun. Dans ses poèmes, qu'on pourrait appeler « vers de circonstance », la relation d'auteur et de lecteur se régularise sur le modèle des relations imaginaires, qui se donnent à inventer entre les personnages.

## II. SCÈNE D'HÉRODIADE

La *Scène* débute sur le moment où la nourrice fait la rencontre de ce dont son incantation n'était qu'une longue attente :

Tu vis ! ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?

Certes, en cet endroit, le texte ne dit pas si cette rencontre se fait à travers un miroir<sup>71</sup>). Mai on dirait qu'il y a là entre elles, comme une glace invisible, un seuil infranchissable. C'est ce seuil qui marquait dans l'*Ouverture* le lieu de rencontre métaphorique des contraires, entre le passé et le futur, la vie et la mort, l'animé et l'inanimé, le dedans et le dehors<sup>72</sup>). Puis il trouve un corps dans cette

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée.

Car, Hérodiade a voulu interposer entre elle et sa nourrice une paroi de silence qu'est la glace, en demandant à celle-là de la tenir devant elle :

Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,  
A me peigner nonchalamment dans un miroir.

Grâce à cette paroi glacée et translucide, la relation dialogique d'Hérodiade avec son interlocutrice se transpose à une relation plus reculée, plus intime, celle d'Hérodiade avec son « ombre ». Les paroles et gestes, mis sous vitre dès qu'ils s'affirment, ne se manifestent plus qu'en silence :

Assez ! Tiens devant moi ce miroir.

O 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 !

L'eau encadrée par les bords du bassin (ou de la fontaine), le verre enchâssé sur le vitrage, voilà les figures du seuil qui se déplace à présent, le long de l'axe temporel du drame d'Hérodiade, de *Ouverture* à la *Scène*.

Encore sur le plan de l'imagination matérielle, on peut tracer comment la glace de la chambre d'Hérodiade s'est formée à partir des visions du dehors, bassin ou étang, en passant par le reflet du vitrage sur l'étang. En effet, au milieu de l'étang de *Ouverture*, Hérodiade était déjà virtuellement présente sous la forme d'un cygne ; et celui-ci était enterré parmi son plumage qui était aussi son sépulcre. Comme son père enfoui dans l'« attirail de siècles belliqueux » et devenu ses propres armoiries avec des souvenirs d'épée et de trompette, Hérodiade-cygne s'évanouissait parmi quelques-uns de ses traits caractéristiques, dont l'assemblage disparate constituait son emblème au ciel d'un passé légendaire. On peut dire qu'à ce titre, Hérodiade est, avec son père et sa nourrice, un des « personnages partis en temps des tapisseries<sup>73)</sup> » qui ont « le neigeux jadis pour ancienne teinte ». Mais d'*Ouverture* en *Scène*, le tombeau contenant les souvenirs du cygne devient transparent et entr'ouvert à l'approche du jour, sans qu'il ne cesse pour autant d'être souterrain et recélé. A travers son tombeau de cristal, Hérodiade s'évoque

« comme une ombre lointaine », s'enveloppant de souvenirs épars comme des feuilles. Son bassin devient la « glace au trou profond ». Le jet d'eau s'immobilise dans sa chevelure blonde qui retient des feuilles d'automne et des rayons rougeâtres les reflets « fauves ». Son immense tristesse « pleurée par la clepsydre », ainsi que sa pudeur symbolisée par le « lys », se voit à travers le cercueil de glace :

#### Reculez.

Le blond torrent de mes cheveux immaculés  
Quand il baigne mon corps solitaire le glace  
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace  
Sont immortels. (.....)

.....  
..... Tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,  
Sous la lourde prison de pierres et de fer  
Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves  
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,

.....  
Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,  
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,  
Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris  
De suivre du regard les languides débris  
Descendre, à travers ma rêverie, en silence,  
Les lions, de ma robe écartent l'indolence

En un mot, Hérodiade, vêtue de son entourage emblématique, commence à sortir de la nuit de son tombeau ou du temps de ses armoiries.

La nourrice venant de la vie vers la mort et Hérodiade de la mort vers la vie, s'approchent l'une de l'autre des deux côtés du miroir ; et sur le seuil, elles forment les entrelacs « bizarres » de la vieillesse et de l'enfance, de la lumière et de l'ombre. On sait que la nourrice est née à partir d'une tapisserie décousue. Sorti de

l'étoffe déteinte et entremêlé de dentelles flottantes, son « fantôme », vaporeux comme un « arôme », s'esquissait dans un geste d'offrir un « arôme », celui de vieilles roses, à quelqu'une absente. Cette osmose crépusculaire du destinataire avec le destinataire à travers l'offre, ce pêle-mêle de la « pensée jaune » avec le vague dehors et de la mémoire affaiblie avec des objets confus, font à la nourrice de la *Scène* tenter des unions transgresseuses. Par trois fois, la nourrice séduit Hérodiade à l'aide de « parfums », de « baiser » et de tact ; et par trois fois, Hérodiade, offensée, oppose à « cette main sacrilège » sa volonté obstinée de rester dans sa nuit inviolée, dans « la lourde prison de pierres et de fer » :

N.

Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,  
De l'essence ravie aux vieilles de roses,  
Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu  
Funèbre ?

H.

Laisse là ces parfums ! ne sais-tu  
Que je les hais, nourrice,.....

.....

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs  
A répandre l'oubli des humaines douleurs,  
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,  
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,  
Observent la froideur stérile du métal (.....)

N.

Pardon ! l'âge effaçait, reine, votre défense  
De mon esprit pâli comme un vieux livre ou noir...

.....

H.

Arrête dans ton crime

Qui refroidit mon sang vers sa source, et réprime  
Ce geste, impiété fameuse (.....)

.....  
Ce baiser, ces parfums offerts et, le dirai-je ?  
O mon cœur, cette main encore sacrilège,  
Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour  
.....

A partir de ces oppositions initiales et par ces tentatives de conciliation, s'articule tout un réseau d'images antithétiques et complémentaires, d'abord autour du rapport de la nourrice et d'Hérodiade, puis du rapport d'Hérodiade avec elle-même à travers la glace. Dans la mesure où la nourrice incarne l'invasion d'un jour affaibli, la vie végétale flétrie, la chair périssable, la femme vieillie, le désir humain, Hérodiade s'identifie successivement à la mort, à la nuit, à l'insensibilité métallique et à l'enfance immobilisée dans sa virginité éternelle. Chez Hérodiade, la nuit après la mort se met en communication directement avec la nuit avant la naissance, comme dans *Ouverture* le matin prêt à naître s'allie avec la nuit sans intermédiaire de jour. Naître pour elle, c'est sortir de sa virginité arrêtée au présent éternel vers le devenir temporel et se livrer au vieillissement, à cette image de soi qui l'attend à l'autre bout de l'existence, la nourrice. On lit sur un des morceaux des *Noces d'Hérodiade* :

vain fantôme de moi-même, celle que je ne serai pas<sup>74</sup>),  
la vieille qu'elle (Hérodiade) bannit est tout l'intervalle de  
vie<sup>75</sup>).

Il est à remarquer comment la double postulation chez Hérodiade, tantôt vers les métaux, tantôt vers la nuit étoilée, dynamise le champ des métaphores entre les deux pôles souterraine et stellaire. De même qu'Hérodiade veut

(.....) sentir en la chair inutile

Le froid scintillement de (la) pâle clarté  
de la  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle,  
de même, elle souhaite que ses cheveux insensibles empruntent

Une splendeur fatale et (la) massive allure  
aux

Ors ignorés, gardant (leur) antique lumière  
Sous le sombre sommeil d'une terre première.

Hérodiade qui recule devant l'approche de la nourrice, nous rappelle la régression du cygne devant l'approche du jour, vers la nuit intérieure et vers l'astre éteint. Ainsi, elle va s'enfermer dans son intimité creuse et spéculaire, se concentrer sur la clarté de la conscience, centre lumineux d'où d'ailleurs elle finit par s'absenter en tant que sujet pensant :

Je me crois seule en ma monotone patrie  
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie  
D'un miroir qui reflète en son calme dormant  
Hérodiade au clair regard de diamant.....

La *Scène d'Hérodiade* toute entière est une galerie de glaces—ou une caisse de résonance—, construite de telle façon qu'elle éclaire le « central manque » par les feux réciproques de « preuve » qui s'échangent entre les termes polarisés et complémentaires<sup>76</sup>. Hérodiade s'évanouit—« je meurs ! »—au milieu de ses propres reflets multipliés, et devient le lieu manquant du langage métaphorique. Nulle en soi, quand elle est saisie dans cette mort qu'elle garde en son cœur, la figure de la Beauté mallarméenne n'a de corps que dispersé (« inutile ») et réorganisé à l'échelle cosmique ; elle est regonflée et raréfiée de

telle manière qu'elle touche les confins des mondes, stellaire et souterrain, à la fois la vie et la mort, l'instant et l'éternité (« les siècles »). Nul ne symboliserait la poésie de Mallarmé mieux que cette enfant sans père ni mère, pourtant dotée par surcroît de faux parents, et résolue à être à elle seule sa propre cause et son propre effet. « Pour moi, dit Mallarmé dans sa lettre du 14 mai 1867, la Poésie me tient lieu de l'amour par ce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement en mon âme<sup>77)</sup> ».

Cependant, plutôt que par le drame dialogué entre la Nourrice et Hérodiade, la *Scène* nous attire par le drame muet et latent qui continue depuis l'*Ouverture*. La progression dramatique qu'elle montre depuis l'*Ouverture* en déployant des panneaux d'actes et de situations, y est contrebalancée par la fixité au moment éternel de la fatalité.

Par son geste séducteur, la vieille nourrice extériorise aux yeux d'Hérodiade la crainte (« effroi ») que cette dernière garde d'elle-même, à savoir du « mystère » de son être. Car, en esquissant des unions symboliques par sa « main sacrilège », la sibylle fait naître, dans l'espace actuel, le jour fatal dont l'ouverture était marquée sur la tour par le « plumage héraldique » :

Ce baiser, ces parums offerts et, le dirai-je ?  
O mon cœur, cette main encore sacrilège,  
Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour  
Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...  
O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde !

La vieille sibylline présente non seulement l'image d'une maternité fanée et flétrie, qu'Hérodiade, vierge enfant, repousse avec horreur ; mais elle veut aussi

Etre à qui le destin réserve vos secrets.

.....

Viendra-t-il parfois ?

Insinuée par la parole prophétique, la figure d'un fiancé, encore innommé, sous-jacent, va poindre dans la peur même de la vierge. Etant partout et nulle part, « rôdant » et « incohérente », la sibylle possède tout ce dont elle parle par anticipation ou par reprise ; à elle seule, elle constitue un mariage entre les deux partenaires, gardés dans un voile de fiançailles.

Les « flambeaux », qui étaient éteints depuis l'*Ouverture*, se rallument à la fin de la *Scène*, sur l'ordre d'Hérodiade. Et cette lumière dénonce au milieu de la nuit, en-deçà de la glace et sous l'habit des « pierreries », une chair végétale qui est tout exposée au devenir temporel et rendue sensible aux plaisirs et douleurs humaines. La « fleur nue de mes lèvres », cruellement épanouie à la bouche de la héroïne à mesure qu'elle parle, poussera les « cris » et les « sanglots suprêmes (.....) d'une enfance sentant parmi les rêveries se séparer enfin ses froides pierreries ». En cet adieu final aux « froides pierreries », le désaveu s'unit à l'aveu suprême d'une sensibilité charnelle. Mais l'éveil au temps et à la beauté périssable ne s'opère que pour nier d'autant plus radicalement le temps du devenir ; car, les « cris » ou les « sanglots » ne constituent en cette fin du texte qu'un ultime rappel en écho de ce chant du cygne initial, qui allait jeter dans l'*Ouverture*, « son or par dernières splendeurs ». Et le recours à la parole, en cet adieu final, n'est que pour imposer un silence à la voix des personnages (« Adieu. Vous mentez, ô fleur nue de mes lèvres »), et faire parler la voix du Destin dans une œuvre derrière l'œuvre, celle tramée de signes latents et inconnus (« ignorant le mystère de vos cris »). Au sein de cette œuvre derrière l'œuvre, l'instant de l'agonie (« sanglots meurtris »), retentissant en sourdine,

s'élargit jusqu'à l'éternité.

Mallarmé a déclaré : « .....après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau<sup>78)</sup> ». Et Hérodiade, figure de la Beauté, y répond dans un des fragments des *Noces* : « Je me dresse en la mort<sup>79)</sup> ». Cependant, les sinuosités verbales de notre texte entre aveux et désaveux, affirmations et négations, montrent que l'art de Mallarmé consiste plutôt à inventer maintes façons pour nommer l'innommable par des détours métaphoriques : étoile, fleur, or, diamant, etc.. Est-ce par la peur de tomber sur le Néant central, qui serait aussi la Mort ou le Silence, que Mallarmé met dans la bouche de sa héroïne ce mot énigmatique, prêt à méprise :

O femme, un baiser me *tûrait*  
Si la beauté *n'était* la mort...

En effet, avec sa mémoire défaillante et crépusculaire, et par son geste tentateur, la nourrice esquisse des mélanges hasardeux :

Tu *vis ! ou* vois-je ici l'*ombre* d'une princesse ?

A force de se donner l'une pour l'autre, à travers le contraire, la Vie et la Mort se mélangent sans cesse, se perdent pour ainsi dire dans leur insaisissabilité foncière et se montrent comme privées de leur particularité respective, au milieu de leurs reflets réciproques et passagers. Voilà l'essence de l'art mallarméen. Avec les termes antagonistes, Mallarmé tisse une toile verbale homogène, il refond les mots discontinus en une « neuve atmosphère » qu'est son vers<sup>80)</sup>.

Ce n'est pas à dire que toute son œuvre, même ses problèmes religieux et métaphysiques, soient assimilables aux figures littéraires. Seulement, il faut savoir qu'il n'y a rien chez lui, jusqu'à la mort

de Dieu, qui ne soit vécu au sein d'une pensée en voie de poétisation. « ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu<sup>81)</sup> »— « j'ai rencontré deux abîmes »—« nous ne sommes que de vaines formes de la matière<sup>82)</sup> », toutes ces découvertes, faites en effet « en creusant le vers », constituent quelque chose qui n'est exprimable que sous le couvert de métaphores littéraires, dans ces « glorieux mensonges<sup>83)</sup> ». C'est pourquoi, devant les circonstances *vécues* de Mallarmé, rapportées par sa *Correspondance*, et devant ses réflexions métaphysiques sur son œuvre, on a l'impression si constante qu'il y a là quelque chose d'aussi élaboré que son poème. Ennui, impuissance, péché, néant, oubli, mort, ce cortège d'états « réels », qu'on suppose à l'origine de son œuvre, a pourtant pour cause « le seul acte d'écrire<sup>84)</sup> » ; car ils ne se produisent, ni ne s'amplifient, que dans le champ d'une « sensibilité<sup>85)</sup> » élargie outre mesure (« hyperbolique ») et sans cesse surexcitée jusqu'à l'« hystérie » par la pratique préalable d'écrire. Ce n'est pas tout. Si Mallarmé, dans sa vie antécédente à la carrière d'écrivain<sup>86)</sup>, dans la tradition des Ecrits Romantiques, n'avait pas rencontré leurs modèles archétypes<sup>87)</sup>, s'il ne les avait pas déjà transcrits dans le champ de son vécu à l'aide de ces exquis mélanges de sonorités, de formes et de mouvements, qui sont les *apparitions*, il n'aurait même rencontré ni le « mendiant<sup>88)</sup> », ni le joueur de l'orgue de Barbarie<sup>89)</sup>, ni la « fée au chapeau de clarté<sup>90)</sup> », ni les « grandes fleurs<sup>91)</sup> », ni les divinités féminines de l'Impuissance<sup>92)</sup>, ni son Péché, si sa mort, ni celle de Dieu. Soudaines et fortuites<sup>93)</sup> pour la plupart, ces rencontres, pourtant prévues et même inévitables<sup>94)</sup>, constituent autant d'évènements matrices de ses poèmes, et restent parsemés dans ceux-ci comme des mirages d'une origine. Ainsi un poème s'annonce en l'absence du poète qui s'anéantit au milieu de son rêve<sup>95)</sup>, et il ne reste plus qu'un

pur mouvement d'écrire qui s'imité sur les choses par des mimesis matériels<sup>96</sup>), sans cesse amorcés par les apparitions : flottements d'une dentelle, d'une aile ou d'une main auprès de la fenêtre; ondulations d'une chevelure dans l'atmosphère crépusculaire<sup>97</sup>); « calice balançant la future fiole<sup>98</sup> »; « des paroles inconnues » annonçant le mot « La pénultième..... »; traînée de signes lumineux que tracent de « blancs bouquets d'étoiles parfumées<sup>99</sup> ».....

Naissant de ces perpétuelles interférences entre les « vers de circonstance » et les circonstances de vers, le poème de Mallarmé se formule comme un « don » amical dans ces appels lancés au lecteur : « Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée », ou bien ce message d'un « vierge vers ». Mais ce *don* de mon poème implique comme une *demande* qu'il soit mis en scène dans les circonstances à lui propres et lu selon son mode de transmission. Comme il n'est pas encore certain que moi et toi, nous soyons là pour former un seul couple dans notre enfant, fruit de nos amours, je me contenterai pour l'instant de me figurer les formes de notre union possible : salut ivre, embrassement dans la nuit, caresses en silence, paroles étouffées de baisers<sup>100</sup>, etc.. Somme toute, ferait-on autre chose, dans notre vie du langage, que de faire parler ainsi notre silence, que « de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie<sup>101</sup> » ? Là où, comme dans notre intimité de moi à toi, tout s'entend par une référence gardée implicite, par une entente toujours préalable, qui comprend déjà tout sans peine d'être dit, ne suffit-il pas de ces indices discrets, pour faire s'épanouir hors de notre réserve

n'importe ce qui valut

Le blanc souci de notre toile<sup>102</sup> ?

Je te donne ces vers non parce que nous sommes amis ; mais nous

sommes amis parce que je te les donne, parce que nous nous sommes embarqués pour les mêmes circonstances ouvertes par eux.

Ainsi, les poésies de Mallarmé, s'offrant comme des vers de circonstance, expérimentent les modalités de leur propre *don* et *demande* sur les diverses formes de récits qu'elles relatent.

## NOTES

### Abréviations

O.c. = *Oeuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., 1961.

Corr. I. = *Correspondance de Stéphane Mallarmé, 1862--1871*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Gallimard, 1959.

N.H. = Stéphane Mallarmé: *Les Noces d'Hérodiade, Mystère*, publié avec une introduction par Gardner Davies, d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé, Gallimard, 1959.

- 1) *Une dentelle s'abolit*, O.c., p. 74.
- 2) *Toute l'âme résumée.....*, O.c., p. 73.
- 3) « ..... plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée..... », *Le Mystère dans les Lettres*, O.c., p. 384.
- 4) Corr., I, p. 270. On voit que l'éveil en Mallarmé d'un philosophe pendant les années de la crise (1866-1868) s'accorde avec la mort de toute philosophie, parce que son *cogito* s'appuie sur « le Néant »: « Je pense, donc je ne suis pas ».
- 5) N.H., p. 103.
- 6) Nous avons choisi comme texte la version présentée par le Docteur Bonriot (N.R.F., 1er novembre 1926, p. 513-516.) La version des *Oeuvres Complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade nous paraît contenir certaines incorrections.
- 7) La modification que nous avons apportée au vers, montre déjà notre interprétation, différente de celle de Ch. Mauron (Cf. *Mallarmé par*

- lui-même*, Editions du Seuil, 1964, p. 91-92). Pour nous, c'est l'« Aurore » qui « fustige » de ses « ors nus » « l'espace cramoisi », tandis que Mauron voit dans « les alarmes » les effets du vent dans des arbres, et considère « des ors nus », apposés selon lui à « les alarmes », comme le complément direct du verbe « mirer ». « Le bassin mire, dit Mauron, l'or des feuillages que le vent secoue sur un ciel cramoisi ».
- 8) G. Michaud: *Mallarmé*, Hatier, 1958, p. 50.
  - 9) Pour le « cadran de fer », on a retenu l'exégèse de R.G. Cohn dans *Toward the Poems of Mallarmé*, Berkeley, University of California Press, 1965, p. 65. Voir aussi l'article de A.R. Chisholm, « *Mon absent tombeau* », *Synthèses*, décembre-janvier 1968, p. 50.
  - 10) Corr. I., p. 137.
  - 11) O.c., p. 400.
  - 12) Corr. I., p. 207.
  - 13) N.H., p. 77.
  - 14) Corr. I., p. 270.
  - 15) *Ibid.*, p. 270.
  - 16) *Ibid.*, p. 190.
  - 17) *Apparition*, O.c., p. 30.
  - 18) *Les Fleurs*, O.c., p. 34.
  - 19) *Ibid.*, p. 34.
  - 20) Corr. I., p. 193.
  - 21) *Ibid.*, p. 195: « J'ai été assez heureux la nuit dernière pour revoir mon Poème dans sa nudité, et je veux tenter l'œuvre ce soir ».
  - 22) *Ibid.*, p. 221: « .....*Hérodiate*, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, [.....] et dont j'ai enfin trouvé le fin mot..... »
  - 23) *Ibid.*, p. 207-208: « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, .....l'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine.»
  - 24) *Ibid.*, p. 207.
  - 25) *Ibid.*, p. 181.
  - 26) *Ibid.*, p. 180: «..... je me jetais en manique désespéré sur une insaisissable ouverture de mon poème qui chante en moi, mais que je ne puis noter.»
  - 27) *Ibid.*, p. 181.
  - 28) Cf. M. Blanchot: *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 13: « Le récit n'est pas la relation de l'évènement, mais cet évènement même,

- l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire.....»
- 29) Cf. J. Geninasca: *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, A la Baconnière, Neuchatel, 1971, p. 20. « On dira d'un poème qu'il est à lui-même son propre contexte.....». Mais, ici, Mallarmé ne détaille même pas le « contexte ».
  - 30) O.c., p. 647.
  - 31) Pour ce problème de la « difficulté du commencement », voir G. Genette: *Figures III*, Editions du Seuil, 1972, p. 88.
  - 32) Cf. *Prose pour des Esseintes*: « ..... et, comme à l'entendre/J'occupe mon antique soin. » (O.c., p. 56)
  - 33) R. Fromilhague: « *Nouvelle exégèse mallarméenne: l'Ouverture ancienne d'Hérodiade, première laisse* », Bulletin de la Société toulousaine d'Etudes Classiques, No. 101, mars 1955, p. 21.
  - 34) *Ibid.*, p. 26.
  - 35) *Ibid.*, p. 29.
  - 36) Corr. I., p. 150.
  - 37) Cf. la lettre à Roumanille (décembre 1864 ?), Corr., p. 147: « J'ai là depuis longtemps une de mes images que je vous destinais, ..... », et la lettre à Mistral (le 30 décembre 1864), Corr. I., p. 148-149: « J'ai là une vieille image: je vous l'envoie parce que le jour où je ne serai plus que mon ombre, et ce jour vient, elle aura une certaine valeur de bizarrerie.»
  - 38) O.c., p. 411: « ..... latent compagnon qui, en moi, accomplit d'exister, ..... »
  - 39) Dans ses lettres de 1864 à 1865, Mallarmé parle sans relâche de son être « éteint absolument » (Corr., p. 129), de sa « tête absolument vide » (*Ibid.*, p. 131), de son « vieillissement » (*Ibid.*, p. 142), des « grandes lacunes dans [son] cerveau » (*Ibid.*, p. 144), du « cadavre » en lui (*Ibid.*, p. 144), de son « ombre » (*Ibid.*, p. 145), de son « néant » (*Ibid.*, p. 151). Autant d'états de la mort préalable, qui tous culminent, durant les années de la crise, en ces mots éclatants: « Je suis parfaitement mort »; « ..... après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau. » (*Ibid.*, p. 220)
  - 40) Corr., p. 181.
  - 41) O.c., p. 75: « A des glaciers attentatoire/Je ne sais le naïf péché..... »  
Si on lit dans la *Correspondance*: « ..... je suis depuis un mois dans

les plus purs glaciers de l'Esthétique.....», ou « me sentant un extrême mal au cerveau [.....], à force de travailler du seul cerveau .....», on peut en conclure qu'entre 1864 et 1867 déjà, le drame de saint Jean se préparait dans l'esprit de Mallarmé. Lire aussi ces phrases: « Et mon Vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer! » (Corr., p. 161); «..... ces lignes inachevées, harmonieuses et parées de la rime, ne seront qu'autant de coups d'aile de la pensée voulant s'élever plus haut encore » (*Ibid.*, p. 158).

42) *Ibid.*, p. 159.

43) *Ibid.*, p. 249.

44) « Sur la gorge nouvelle, où ta cécité point », N.H., p. 78.

45) Ch. Mauron, op. cit., p. 92. On lit aussi: « Le drame va d'abord se jouer obscurément entre les objets du décor et en l'absence des deux personnages » (*Ibid.*, p. 89)

46) C'est là un des thèmes de l'ouvrage de J. Cohen: *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966.

47) *Un Coup de Dés*, O.C., p. 473.

48) L'épithète « bizarre » s'entend comme indiquant quelque union entre les contraires, vie et mort, jour et nuit, etc.. Voir la «bizarre fleur» de *Las de l'amer repos*, l'«âge bizarre» de la *Scène d'Hérodiade*.

49) Corr. I., p. 141: «..... avec ses cris, ce méchant baby a fait s'enfuir Hérodiade aux cheveux froids comme l'or, aux lourdes robes, stérile.»

50) *Ibid.*, p. 137: « Hélas! le baby va m'interrompre.»

51) *Ibid.*, p. 160.

52) *Ibid.*, p. 162: «..... je suis trop jeune pour sentir toute la paternité.....»

53) *Ibid.*, p. 142-143: « Geneviève, qui mange sa mère va naturellement comme une rose, mais ma pauvre Marie, qui est mangée, est pâle et sans trêve fatiguée. [.....] Mais elle est courageuse et veut lui donner son lait jusqu'à la fin, ce dont le petit vampire ne s'arrange que trop bien.»

54) *Ibid.*, p. 146.

55) *Ibid.*, p. 147.

56) *Ibid.*, p. 244: «..... bien que le Poète ait sa femme dans sa Poésie, et son enfant dans la poésie,.....»

57) *Ibid.*, p. 149: « Les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime et je ne crois vivre que lorsque je fais des vers.»

- 58) Cf. E.A. Bird: *L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé*, Nizet, 1962, p. 99.
- 59) Cf. J. Ricardou: *Problème du Nouveau Roman*, Editions du Seuil, 1967, p. 181. «..... les aventures d'un récit ne sont rien d'autre que la dramatisation de son propre fonctionnement.»
- 60) Dans un article paru en novembre 1965 (No. 24, AUMLA, p. 217), G. Davies considère la prophétie de la Nourrice à la lumière des réflexions de Mallarmé sur « La fausse entrée des sorcières dans *Macbeth* » (O. c., p. 346).
- 61) Pour la notion de « géno-texte » et celle, corrélative, de « phéno-texte », voir l'article de J. Kristeva dans *Essais de Sémiotique Poétique*, Larousse, 1972: « *Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé: Un Coup de Dés.* »
- 62) *Igitur*, O.c., p. 439-440: « J'ai toujours vécu mon âme fixé sur l'horloge. [...] j'ai recueilli précieusement les moindres atomes du temps dans des étoffes sans cesse épaissies.»
- 63) Dans *Trois Essais de Mythologie Romantique* (José Corti, 1966), G. Poulet parle de « la transcendance absolue de l'espace par rapport à l'homme, du contenant par rapport au contenu » (p. 143).
- 64) C'est à cause des « trous » ou de l'usure, que les objets se dilatent dans notre texte. Ce mouvement se dynamise plus consciemment dans *Igitur*: « ..... voyant la glace horriblement nulle, s'y voyant entouré d'une raréfaction, absence d'atmosphère, et les meubles tordre leurs chimères dans le vide, et les rideaux frissonner invisiblement, inquiets; alors, il ouvre les meubles pour qu'ils versent leur mystère, l'inconnu, leur mémoire, leur silence, facultés et impressions humaines, ..... » (O.c., p. 440)
- 65) Le *Coup de Dés* confronte deux « surfaces », l'une marine, après le naufrage, l'autre stellaire, disséminée de points lumineux.
- 66) *Ses purs ongles très haut.....*, O.c., p. 69:  
 Elle, défunte nue en le miroir, encor  
 Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
 De scintillations sitôt le septuor.
- 67) Cf. G. Poulet, *op. cit.*, p. 143: « Dilatation monstrueuse de la durée, similaire à celle de l'étendue. »
- 68) Voilà les précieuses réflexions de Maurice-Jean Lefebvre, applicables mot pour mot à notre texte de Mallarmé: « Si nous concevons

l'image comme une perception qui doute d'elle-même, alors nous voyons que, dans la répétition, la perception du présent est démentie par son souvenir, mais dans l'éphémère par une prévision. [...] Il n'est pas nécessaire, pour nous faire sentir que tout est néant, de nous peindre un squelette sous des ornements somptueux. Il y suffit, comme dans Watteau, d'une lumière qui mêle l'aube au crépuscule, d'un plaisir que sa pâleur éclaire, de l'imperceptible froncement de sourcil qui arrête le geste dans sa possession. Alors, ces frondaisons déjà rongées par l'ombre, ces fontaines que le silence va tarir, ces molles draperies aux allures de linceuls, chaque chose ne fait plus que masquer sa ruine prochaine. Cette main que tu me tends n'est que la forme de la cendre, ta lèvre, ton sourire sont poussière. [...] La fuite imminente de l'instant nous fait entrevoir l'éternel dans l'espace même de cet instant. Ainsi, dans Watteau, il s'agit certes d'un passage, mais d'un passage qui s'attarde.» (*L'Image fascinante et le surréel*, Plon, 1965, p. 194-195)

- 69) Ce piétinement éternel à travers les développements spatio-temporels, et la perte de l'identité à travers la multiplication (répétition), sont deux thèmes majeurs de l'essai de Poulet, consacré aux escaliers de Piranèse (*op. cit.*, p. 139-149). Citons-en quelques remarques : « image d'un être que l'on voit apparaître simultanément en différents endroits d'un même escalier » (p. 145); « cette suite d'élan entre coupés, sans cesse interrompus et recommencés » (p. 145); « L'objet répété perd toute autonomie, ..... Ridiculement fixé dans sa ressemblance avec lui-même. il n'est plus qu'une image impersonnelle réapparaissant à point nommé dans un espace-temps lui aussi impersonnel. » (p. 148)
- 70) *Igitur*, O.c., p. 433.
- 71) A propos de ce vers initial de la *Scène*, Cellier remarque « qu'Hérodiade apparaît comme dans un miroir. Lefébure le savait bien, qui demandait à Mallarmé : « Vous a-t-il été donné de voir reparaitre dans l'obscur miroir qu'étend la surface de votre table en chêne, noire et torse, la magnificence empourprée d'Hérodiade ? » » (*Mallarmé et la Morte qui parle*, P.U.F., 1959.)
- 72) Cf. R. Barthes : *S/Z*, Editions du Seuil, 1970. Dans cet ouvrage consacré à *Sarrasine* de Balzac, Barthes développe ses analyses à partir de la « macédoine » (conjonction physique des antithèses), formée

- « dans l'embrasure d'une fenêtre ».
- 73) Igitur veut disparaître dans « la pureté de la glace »: il s'agit de « disparaître comme tous les autres personnages partis en temps des tapisseries » (O.c., p. p. 445). Hamlet tue Polonius caché derrière une tapisserie, voilà, d'après Mallarmé, un trait qui s'ajuste bien à cet « imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction » (*Ibid.*, p. 301), à « l'emblématique Hamlet » (*Ibid.*, p. 301); Quant à Polonius, c'est une « figure comme découpée dans l'usure d'une tapisserie » (*Ibid.*, p. 301).
- 74) N.H., p. 98.
- 75) *Ibid.*, p. 124.
- 76) Cf. *Propos sur la Poésie*, Editions du Rocher, 1953 (Propos de Mallarmé recueillis et présentés par Henri Mondor): « Tout le mystère est là: établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. » (p. 174)
- 77) Corr., p. 243.
- 78) *Ibid.*, p. 220.
- 79) N.H., p. 120.
- 80) O.c., p. 858: « Le vers qui de plusieurs vocales refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole [.....]. ..... la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. »
- 81) Corr. I., p. 241.
- 82) *Ibid.*, p. 207.
- 83) *Ibid.*, p. 208. Dans ce passage de la lettre, il est question de « proclamer, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ».
- 84) *Ibid.*, p. 299: « ..... j'ai senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire et l'hystérie allait commencer à troubler ma parole. »
- 85) *Ibid.*, p. 259: « J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers..... »
- 86) O.c., p. 876; « Le poète puise en son Individualité, secrète et antérieure, plus que dans les circonstances ..... »
- 87) On reconnaît ici la thèse de Cellier (*op. cit.*), et sur le plan anthropologique, celle de G. Durand (« Symbole et Structuralisme figuratif », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, Nos. 17-18, 1969.)
- 88) Voir *Aumône*, O.c., p. 39.

- 89) *Plainte d'Automne*, O.c., p. 270.
- 90) *Apparition*, *Ibid.*, p. 30.
- 91) *Les Fleurs*, *Ibid.*, p. 33.
- 92) Voir *Angoisse*, *Ibid.*, p. 35.
- 93) Fortuites sont les rencontres avec l'apparition de la fée blonde : « J'errais donc, *l'œil rivé* sur le pavé vieilli / *Quand* avec du soleil aux cheveux, dans la rue et dans le soir, tu m'es en riant apparue. » ; avec l'air de l'orgue de Barbarie : « Je lisais donc un de ces chers poèmes ..... *quand* un orgue de Barbarie chanta languissamment et mélancoliquement sous ma fenêtre. » (O.c., p. 270) ; avec la Pénultième : « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres..... » (*Ibid.*, p. 272).
- 94) C'est la répétition obsessionnelle qui dégage la racine de la fatalité de ce qui n'était qu'un produit de hasard. Cf. *Démon de l'Analogie*, *Las de l'amer repos*, *Azur*, *Les Fenêtres*, *Sainte*, etc.
- 95) Dans *Las de l'amer repos*, le rêve d'une « fleur » absorbe le rêveur dans le matériau cristallin du rêve (« porcelaine nue »), à travers lequel transparait la mort : « Et, la mort telle avec le seul rêve du sage » (*Ibid.*, p. 36).
- 96) Quand le rêveur disparaît dans l'espace illimité de son rêve, seuls se poursuivent, sur un canevas dénudé de contenus, soit le geste impersonnel de « peindre sans fin » (version ancienne de *Las de l'amer repos*, in *Autres Précisions sur Mallarmé et Inédits*, Mondor, Gallimard, 1961, p. 55) ; soit le mouvement d'une main qui se « balance » sur la vitre, « sans le vieux santal, ni le vieux livre », au rythme de la musique du silence ; soit le vol d'un oiseau, qui continue « au risque tomber pendant l'éternité » (*Les Fenêtres*, O.c., p. 35). Ces mouvements perpétuels se poursuivent sans fin, comme pour cerner l'infini dans le fini, par des gestes sans cesse ajoutés ; songeons aux « bonds multipliés » du pitre châtié : « comme si dans l'onde, avoue-t-il, j'innovais mille sépulcres pour y vierge disparaître » (*Ibid.*, p. 31) ; « De creuser par veillée une fosse nouvelle » (*Las de l'amer repos*, *Ibid.*, p. 35), etc.
- 97) *Le Château de l'Espérance*, *Ibid.*, p. 23.
- 98) *Les Fleurs*, *Ibid.*, p. 33.
- 99) *Apparition*, *Ibid.*, p. 30.
- 100) Voir surtout *Une dentelle s'abolit*, *Surgi de la croupe et du bond*, *Victorieusement fui le suicide beau*, *Quelle soie aux baumes de temps*, etc. On se borne ici à trois exemples : « Que tu m'enseignes bien toute

une autre douceur / Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite » (*O si chère de loin et proche, Ibid.*, p. 61); « Si tu veux nous nous aimerons / Avec tes lèvres sans le dire / Cette rose ne l'interromps / Qu'à verser un silence pire » (*Rondel II*); « Naïf baiser des plus funèbres ! / A rien expirer annonçant / Une rose dans les ténèbres » (*Surgi de la croupe et du bond.*, p. 74).

- 101) Comparaison subtile, très mallarméenne, entre l'économie de mots dans le langage courant et l'échange de monnaie dans la vie économique. Trait commun : disparition du langage (monnaie) au profit du silence (consommation).
- 102) *Salut*, O.c., p. 27.