慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Les Noces d'Hérodiade de Mallarmé (II)
Sub Title	
Author	立仙, 順朗(Rissen, Junro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1975
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.34, (1975. 2) ,p.74(53)- 102(25)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00340001-0102

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 (II)

JUNRO RISSEN

Dans une notice bibliographique des *Noces d'Hérodiade*[1], Mallarmé dit qu'il a écrit le *Prélude* dans l'intention de remplacer « en le même sens » l'*Ouverture ancienne*, texte daté de 1866, par cette nouvelle version, rédigée sans doute dans les dernières années du poète. Le *Prélude* tel que G. Davies l'a restitué en tête des *Noces d'Hérodiade*[2] à partir des manuscrits posthumes de Mallarmé, comporte trois morceaux de poème, à l'état d'ébauche : *Si... Génuflexion comme à l'éblouissant, Cantique de saint Jean, A quel psaume de nul antique antiphonaire.* A part la question de leurs dates de composition ainsi que celle de leur ordre dans le *Prélude* ou dans l'ensemble des *Noces*, le projet de reprise de l'*Ouverture ancienne* par les trois pièces du *Prélude* se confirme, comme l'indique Davies, par la continuation d'une version à l'autre de certains éléments ou images majeures. Rappelons-nous brièvement ce que nous avons appris de l'*Ouverture* dans notre étude précédente[3]. Il s'agissait d'une aube où des ombres de nuit encore restantes se mêlent déjà à celles du soir d'une façon tellement confuse que « l'on ne sait plus l'heure », mais dont la rougeur inquiétante, « la rougeur de ce temps prophétique », a donné lieu à l'incantation de la nourrice-sibylle, chant prémonitoire de tonalité sombre, annonce funeste de l'ouverture d'un jour, où auront lieu les noces du précurseur et d'Hérodiade. Mais la « voix » prophétique,

libérée de la bouche qui l'a prononcée, s'accompagne d'un écho si impersonnel, flottant à cette « heure d'agonie et de luttes funèbres », que la nourrice ne tarde pas à se demander : « Est-ce la mienne prête à l'incantation ? ». Dans ce dédoublement sonore de la voix, nous avons vu s'ouvrir l'espace d'un chant second, dans lequel l'écoute du premier prend forme à la fois d'une prédiction et d'une investigation angoissée de l'origine chantante. Ce sont là les efforts « incohérents », sans cesse recommencés, de la part de la nourrice « intercesseuse », pour dégager un chœur à deux voix, à travers lequel saint Jean et Hérodiade, personnages en creux, évoqués dans leur latence obsédante, font entendre déjà, par le truchement de ce chant prémonitoire, leurs appels à une future union. Selon Davies, le passage de l'*Ouverture*, texte remplacé, au *Cantique de saint Jean*, puis au monologue final d'Hérodiade, devait s'opérer, dans l'esprit d'alors de l'auteur, par la question de la narratrice devant la « voix » : « Que dit-elle ? », et pour expliquer la cause de l'« agonie » matinale[4].

Moment matinal ou vespéral hésitant entre nuit et jour, voix doublée d'un écho languissant, allusions à la chambre de l'héroïne, fenêtre, rideau, alcôve, lit, la plupart de ces détails de lieu et de temps caractérisant l'*Ouverture* se retrouvent dans le *Prélude*, notamment dans le troisième morceau, *A quel psaume de nul antique antiphonaire.*

Mais, ce qui nous frappe plus que ces traits communs aux deux versions, c'est leur différence foncière. Dans cette étude, nous limitons notre recherché à *Si... Génuflexion comme à l'éblouissant* et au *Cantique de saint Jean*, deux pièces où cette différence est manifeste.

De l'*Ouverture ancienne* au *Prélude*, surtout à la pièce préliminaire, les fades incertitudes d'un matin crépusculaire, les descriptions en détail du jardin et de l'intérieur de la chambre font place à la confrontation incendiaire du soleil couchant et d'un plat d'or, deux symboles

splendides qui ne se trouvaient pas, du moins en telle magnificence, dans la version ancienne. Entre le disque solaire au moment de disparaître, prenant sur l'horizon la forme d'un « éblouissant nimbe très glorieux » d'une part, et de l'autre le plat d'or, « cette pièce héréditaire de dressoir », qui rend multipliés les derniers rayons du soleil, les effets de lumière s'amplifient de telle sorte qu'au cœur obscur de cette clarté hallucinante, s'évoque, comme une énigme « louche et muette », l'âpre masque d'un saint « à la langue roidie », fantôme du martyr déjà cerné par sa future gloire. On dirait en fait qu'à ce début de l'œuvre, celle-ci est saisie d'une nécessité interne de se produire entièrement sous la voyance créatrice préalablement évoquée, dont, rappelons-nous, un vers de *Toast funèbre* consacré au « voyant Gautier » a dit : « Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre ». Ainsi, de l'*Ouverture ancienne* au *Prélude*, l'œuvre concentre son investigation sur elle-même, à l'endroit précis où elle prend contact avec son centre créateur, saisi d'avance en forme d'un vide flamboyant. Au feu de ce grand fourneau installé dans le miroir ardent qu'est le plat d'or recueillant les rayons du soleil couchant, tout doit se consumer une fois pour se régénérer en images, en images d'autant plus obsessionnelles qu'elles enveloppent ce vide central comme un foyer inépuisable d'hallucinations. Et sur la trajectoire de cet axe, d'abord fixé au moment du coucher éternel, mais sans cesse transmis par les images analogiques, soleil, plat d'or, nimbe, tête tranchée, sang, etc., le poème projette sa fausse chronologie de figures et de gestes dramatiques, qui constituent les *Noces d'Hérodiade—Mystère.*

Bien que nous trouvions plus plausible, pour la composition des fragments du *Prélude*, la date proposée par Davies (« peu avant la mort du poète ») que celle par Mme Noulet (avant 1872)[5], l'objection toutefois que cette dernière présente à l'ordre des pièces, établi par

Davies dans les *Noces d'Hérodiade*, en particulier à la place du *Cantique de saint Jean*, implique des problèmes difficiles à résoudre. Pourquoi situer, se demande Noulet, le chant du décapité avant la *Scène*, « alors que manifestement, la *Scène* dialoguée implique que saint Jean n'a pas encore la tête tranchée »[6]? G. Davies, de son côté, justifie cet ordre, en premier lieu, par les chiffres 34, (28), 36 qu'il dit avoir découverts, griffonnés par la main de Mallarmé lui-même, sur un feuillet servant de chemise aux brouillons du *Prélude*, et qu'il considère comme indiquant respectivement dans cet ordre le nombre des vers des trois morceaux, parce qu'il y a de parfaites correspondances[7]. En deuxième lieu, Davies s'appuie sur cette présomption : « *Le Cantique de saint Jean*, où le martyr décrit la transformation causée en lui au moment de la mort, est envisagé par le poète non dans sa réalité chronologique, mais comme une évocation prophétique de la sibylle ».[8] S'il est vrai, sur la parole de Mallarmé lui-même, que le *Prélude* reprend « en le même sens » l'*Ouverture ancienne, incantation* attribuée à la nourrice sibylline, le *Cantique* qui est un chant second inclus dans l'espace de ce premier, serait comme une réalisation prémonitoire de l'événement mortel que la nourrice de l'*Ouverture*, avec une inquiétude anticipatoire, a deviné à l'origine de cette « voix languissant(*sic*), nulle, sans acolyte », qui chantonnait une « antienne aux versets demandeurs\A l'heure d'agonie et de luttes funèbres ». Les justifications de Davies tournent en rond. Mais le cercle vicieux qu'elles tracent n'est pas sans rapport avec le secret du procédé de composition que Mallarmé a fait sien depuis surtout *Igitur*, amorçant ce conte par la fin de l'*histoire* et évoquant celle-ci à partir de son terme funèbre, de son résumé en un volume, dont l'image se préfigure sous la forme d' « un livre ouvert » au début du conte, comme pour annoncer qu'écrire le texte, c'est déjà le lire ou le déchiffrer, c'est le

réécrire sur son modèle préétabli au commencement. *Igitur*, comme on sait, s'ouvre sur une lecture anonyme, sur le décryptage de ces « page et décor ordinaires de la nuit », l'intérieur de la chambre vide à Minuit, mais aggrandie à l'échelle cosmique. Minuit, c'est l'heure où tous les gestes consécutifs, ultérieurement assumés par le héros, sortie de la chambre, descente des escaliers, coup de dés, se trouvent compris déjà en germes, vécus et ruminés d'avance au sein de la clairvoyance d'une conscience impersonnelle, suicide réalisé préalablement. A en juger par l'ordre des morceaux que le gendre du poète a restitués tels qu'il les a trouvés dans les manuscrits posthumes, il est assez visible que Mallarmé avait l'intention d'agencer ses ébauches de différentes époques à l'inverse de leurs dates de composition, des nouvelles aux anciennes, afin de pouvoir remanier ses anciennes versions à la lumière d'un « principe » dégagé au dernier moment, et de retracer chaque étape de l'action dramatique comme projetée de ce principe dans l'espace-temps interne de l'œuvre, lequel est aggrandi sans cesse autour de cet instant initial. Oscillation du balancier, battement du cœur, fermeture et ouverture de la porte du caveau, marches zigzagantes sortant de la chambre, escaliers en spirale, toutes les étapes alternatives et circulaires—et enfin conciliées en spirale—de ce drame du suicide se voient à la fois comme élargissements ondulatoires et comme rétrécissements graduels de cet instant crucial, celui de la mort, fixé à Minuit.

On pourrait en dire autant des *Noces*, vu que, du moins jusqu'à la *Scène*, pièce de jeunesse placée à la suite du *Prélude*, les fragments ont dû être arrangés en remontant leurs dates de composition, des récents aux anciens ; et les intrigues dramatiques, du virtuel aux diversités concrètes, du principe aux périphéries spatio-temporelles, sans perdre pour autant le contact avec leur point focal, celui-ci transitoire, ce

qui justifie la présence, après la *Scène* et la *Scène intermédiaire*, deux pièces intercalées, du *Finale*, texte écrit sans doute à la même époque que le *Prélude*, et qui reprend à intervalle le début de l'histoire par un suprême rappel de l'ensemble, depuis la rencontre de saint Jean avec Hérodiade jusqu'à la consécration de ce génie précurseur par un mariage ensanglanté. C'est, à la mort prématurée du poète près, l'excès de redondances entre les morceaux, trop de temps de travail plutôt que le manque, qui aurait empêché l'auteur de les organiser en *une* œuvre, incapable comme il était de les agencer dans une séquence consécutive—ce à quoi ferait obstacle leur identité fondamentale, leur soumission à l'instant initial—, ni d'en sélectionner une seule version à l'exclusion des autres—ce que rendrait difficile leur excès d'interdépendance. A moins que le dernier moment d'achèvement venu, l'œuvre ne se montre comme s'étant entièrement digérée de l'intérieur et abolie dans sa parfaite transparence à elle, dans cette clarté de sa conscience accumulée sur elle-même, apparaissant comme superbement perfectionnée dans son incomplétude, dans son manque ultime, on pourrait parler d'une faute de temps comme pour masquer par cette solution un peu aisée l'impossibilité où était Mallarmé de reprendre ses anciens morceaux, notamment la *Scène* et la *Scène intermédiaire*, sous le ton suprême donné par le *Prélude*, sous l'insigne glorieux du génie créateur, mis en abyme en tête du poème avec la vision d'une œuvre à venir. Le moins qu'on puisse dire est que déjà dès le *Prélude*, le poème joue avec son propre manque, qui y est évoqué comme son suprême degré de perfection. Le nimbe solaire qui se complète (« s'arrondit ») « en le manque du saint à la langue roidie », n'est autre, à notre avis, que l'évocation prématurée de la mort de l'auteur, « sa mort comme tel », par laquelle il apparaît comme un génie impersonnel, prêt à l'œuvre, une œuvre

qui serait donc identique à la mort, au néant, quand elle se saisit en son centre, en ce foyer créateur.

Dans une ébauche destinée à la *Préface* des *Noces d'Hérodiade*, Mallarmé note qu'il est « dangereux de compléter mûr un poème de jeunesse », parce que, ajoute-t-il, au moment de la retouche, il lui arriverait de trouver que ce poème « était suffisamment en avance sur moi (l'auteur), pour qu'aujourd'hui je n'aie pas trop à reculer en arrière »[9]. Bien que Mallarmé détienne maintenant, à son âge « mûr », le « motif » secret sous le guide duquel s'était écrit instinctivement son poème de jeunesse et dont « l'ignorance » pourtant « lui avait fait l'interrompre »,[10] ce constat de la supériorité de la maturité sur la jeunesse s'accompagne curieusement d'un aveu de l'impuissance ou de l'échec de la part de l'auteur; car ce constat pourrait s'entendre aussi comme une sentence, comme un arrêt de mort préalable, qui condamne dorénavant le travail de Mallarmé à n'être plus qu'un simple travail de dévoilement, par lequel, à travers ses efforts de remaniement, il ne lui resterait qu'à rétrécir graduellement l'épaisseur temporelle vers cette totalité initiale qu'il dit avoir mise de lui dans l'œuvre,[11] et retrouver à la fin ce qu'il avait dissimulé au commencement, c'est-à-dire ce « motif » inconscient par la saisie duquel, tout de même, son œuvre de jadis l'avait devancé à ce point qu'il n'eût pas « trop à reculer en arrière ». Admettre ainsi que son œuvre de jeunesse était construite préalablement sur une obéissance instinctive à son principe organisateur, son « motif » anticipé, c'est avouer que « l'ignorance » de ce principe, par bonheur ou par malheur, l'avait permis d'outrepasser cet arrêt de mort primordial et de la transformer, en écrivant, en un continuel arrêt de la mort, une mort différée par l'écriture,[12] et qu'il s'était égaré dans un entre-deux, également abandonné par la possibilité de cesser d'écrire comme celle d'y met-

tre une dernière touche. Pour le poète qui a écrit son *Ouverture ancienne* et sa *Scène* dans la soumission prématurée à cette conviction qu'il s'est mis tout entier en œuvre, et aussi sous le guide de cette « vision horrible » qu'il avait acquise de son poème à venir, et qui d'ailleurs a cru trouver « le fin mot » de son œuvre alors que celle-ci n'était encore qu'en « état d'ébauche »,[18] le germe de l'infinissabilité se cache précisément dans cet optimisme qui l'a laissé continuer quand même comme s'il eût encore à dire outre ce « tout », ce « fin mot », cet arrêt de mort préalable.

La trentaine d'années de recherches consacrées à l'*Hérodiade*, depuis l'*Ouverture* jusqu'au *Prélude* des *Noces*, traduisent donc de la part de l'auteur toute une histoire de lents efforts de réadaptations retardataires, par lesquels l'œuvre en lui réduit graduellement ses désaccords temporels avec elle-même, et le poète la distance à l'égard de « Lui-même », en allant tous les deux de transformation en transformation au plus près de leur lumineuse présence à soi, sans se dévoiler pour autant complètement dans cette révélation retentissante : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change ». Durant l'existence de Mallarmé, qui est celle de retouches et de reprises interminables des versions anciennes par des nouvelles de titres identiques ou différents, nombreux sont les exemples de remaniement qui altèrent complètement le sens des termes sans toutefois en changer gravement l'arrangement de surface, et cela par fidélité à leur visée virtuelle, déjà impliquée en eux. Citons-en seulement deux cas instructifs :

Les Fenêtres :

—« Je me mire et me vois ange ! et je *songe*, et j'aime

.....

A renaître, ... (Version primitive de 1863)

—« Je me mire et me vois ange ! et je *meurs*, et j'aime

... (Version définitive)

Las de l'amer repos :

—« De qui l'extase calme est de peindre *sans fin*
Sur des tasses de neige à la lune ravie
Une bizarre fleur qui parfume leur vie
(Version primitive de 1862)

—« De qui l'extase pure est de peindre *la fin*
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
(Version définitive)

C'est à force de pareilles resaisies internes, que notre poème, dès le *Prélude*, se présente comme écrit une deuxième fois, cette fois selon son propre décryptage, et qu'il se montre comme illuminé de son intérieur, de son « gouffre central », où se trouve, cernée d'avance par un halo de gloire, l'absence du poète dans la parole qu'il prononce, absence de l'auteur dans l'œuvre, œuvre dont il connaît pourtant le linéament essentiel comme étant lié à sa mort prématurée. Ainsi, chez Mallarmé, l'élaboration de l'œuvre va de pair avec l'effort de déchiffrement ou d'auto-lecture, de sorte que l'histoire racontée par l'œuvre n'est autre que celle de l'auto-interprétation. C'est dans cet aspect nouveau que l'œuvre de Mallarmé apparaît maintenant avec *Si... Génuflexion comme à l'éblouissant* et *Cantique de saint Jean*, deux pièces du *Prélude*, qui annoncent que le poème se déroulera sous la diction prophétique d'une nourrice, à la fois personnage, narratrice, interprète et porte-parole du lecteur dans le texte.

Si... Génuflexion comme à l'éblouissant

Bien que Mallarmé, pour différencier son Hérodiade de la Salomé de Wilde, laquelle est, d'après lui, « exhumée avec son fait-divers

archaïque », ait entrepris d'écrire une « légende dépouillée de danse et même de la grossièreté—de la tête sur le plat »,[14] il ne paraît nullement hésiter, dans ce premier morceau du *Prélude*, à se servir des éléments caractéristiques de l'épisode biblique, tant de fois utilisés avant lui, pour jouer son poétique jeu de « mystère » sur fond de ces supposées connaissances populaires. Des allusions à la tête tranchée du saint (« saint à la langue roidie »), au plat (d'or) ensanglanté, à l'événement du martyre, y sont tenues pour tolérables, pourvu qu'ils soient présentés sur des modes négatifs, voire suggestifs (« *en le manque du* saint... »), sans cesse évoqués par le biais d'hypothèses (« si...si... ») ou de périphrases (« peut-être », « *comme* à l'éblouissant », « *on ne sait quel* masque... »), comme pour surexciter par cette carence de descriptions directes le penchant instinctif du lecteur au déchiffrement. La réécriture mallarméenne du récit religeux consiste donc à en disperser, ça et là dans le texte, les traits saillants, bien connus, —et cette dispersion se justifie d'ailleurs dans le texte par l'inondation exubérante des lumières—, de façon qu'au contact de la latence centrale, l'imagination du lecteur se mette en alerte au rythme de ce chant prophétique de l'interprète interne qui expose ses inquiétudes, ses interrogations, ses suspicions, ses hypothèses, vis-à-vis de l'énigme du soleil et du plat. Ainsi, en marge du drame biblique, et parasitaire de ce premier, se profile un second, virtuel, qui s'appuie moins sur « les faits archaïques » que sur la puissance évocatoire du langage, fierté et pari artistiques de Mallarmé.

Si...
    Génuflexion comme à l'éblouissant
Nimbe là-bas très glorieux arrondissant
En le manque du saint à la langue roidie
Son et vacant incendie

Aussi peut-être hors la fusion entre eux
Immobilisés par un choc malencontreux
Des divers monstres nuls dont l'abandon délabre
L'aiguière bossuée et le tors candélabre
A jamais sans léguer de souvenir au soir
Que cette pièce héréditaire de dressoir
Lourd métal usuel où l'équivoque range
Avec anxiété gloire étrange
On ne sait quel masque âpre et farouche éclairci
Triomphalement et péremptoirement si
La chimère au rebut d'une illustre vaisselle
Maintenant mal éteinte est celle
Sous ses avares feux qui ne contiendra pas
Le délice attendu du nuptial repas
Ni que pour notre reine enfant et le convive
ne survive
Comme une chère très délicate à foison
Même quand l'âpre faim muée en pâmoison
Les entrelace bouche à bouche puis les vautre
Le mets supérieur qu'on goûte l'un à l'autre:
Alors, dis ô futur taciturne, pourquoi
Ici demeure-t-il et s'éternise coi
Selon peu de raison que le richissime orbe
Opiniâtrément pour se parfaire absorbe
Jusqu'à l'horizon mort en un dernier éclat
Cette vacuité louche et muette d'un plat?

Nous nous contentons d'une traduction approximative:

Contemplé «là-bas», sur l'horizon lointain, le soleil couchant, cerclé d'un halo, paraît «arrondir son vacant incendie» en forme déjà d'un «nimbe très glorieux», destiné à la tête d'un martyr encore invisible: «En le manque du saint à la langue roidie». Là-bas, «les divers monstres», effets fantasmagoriques des lumières, un moment «immobilisés par un choc malencontreux»,[15] bien annon-

ciateur de celui du glaive, se voient absorber un à un dans une « fusion » incandescente. Tournons nos yeux maintenant, « hors la fusion » horizontale, vers l'en-deça de la fenêtre, dans la chambre. On y voit continuer les ravages du feu qui gagne aussitôt les objets du dressoir, « l'aiguière bossuée et le tors candélabre », pour les consumer (« délabrer ») si complètement, qu'il ne reste plus à l'intérieur qu'un vide envahi déjà de ténèbres. Et cela, excepté un plat d'or, « cette pièce héréditaire de dressoir », qui retient seul des éclats évanouis une luminosité « louche » et ambiguë, relais intériorisé de ce « nimbe » tout à l'heure perçu au dehors. Ce plat laisse deviner difficilement son contenu potentiel : « on ne sait quel masque âpre et farouche éclairci ». Après quelques treize vers de tournure hypothétique, introduits par une conjonction (« si »), la syntaxe se redresse avec la réapparition de ce même « si » à sa place véritable du quatorzième vers, et se développe vers l'interrogation angoissée de la narratrice, qui est frappée par l'analogie prémonitoire du soleil couchant, du plat d'or et de l'auréole du martyr. Si cette « illustre vaisselle », enflammée (sinon déjà ensanglantée) de telle manière « chimérique », ne contient pas « le délice attendu du nuptial repas », si les feux « avares », allumés sur le métal, dévorent à la place de « notre reine enfant » et de son « convive », Hérodiade et saint Jean encore innommés, les transports de leur nuit de noces (« le mets supérieur qu'on goûte l'un à l'autre »), c'est alors que se demande la voix questionneuse devant le « futur taciturne » : Pourquoi ce plat demeure-t-il, il n'y a « peu de raison », ce plat qui s'éternise (« coi ») dans son allure illusoire et s'immobilise dans sa « vacuité louche et muette », à cette heure vespérale de l'universel holocauste où

...le richissime orbe
Opiniâtrément pour se parfaire absorbe

Jusqu'à l'horizon mort en un dernier éclat?

Le Cantique de saint Jean

Le *Cantique de saint Jean*, la seconde pièce du *Prélude*, s'ouvre par la description d'un éclatant symbole solaire, reprise de ce glorieux coucher précédemment évoqué dans son analogie prémonitoire avec l'auréole d'un martyr futur. Mais, à la différence du premier morceau, qui est selon Davies le chant prophétique de la nourrice d'Hérodiade, le *Cantique* est attribué par bien des commentateurs au « je » du martyr, qui commente étape à étape, avec une précision si cruelle, les transfigurations funèbres apportées par l'arme, à l'instant de sa propre décollation. Pour justifier la place intermédiaire de la présente pièce, entre le présage de la nourrice sibylline et la *Scène dialoguée*, où l'ordre de l'exécution n'est pas encore donné par Hérodiade, qui y est montrée, comme on sait, en attente d' « une chose inconnue », Davies tend à considérer le *Cantique*, non comme l'hymne du saint en personne, mais comme l'anticipation par la voix sibylline de ce chant du martyr. Ainsi, le *Cantique* donne suite, d'après Davies, à cette « antienne aux versets demandeurs » qui s'est élevée, dans l'*Ouverture*, à l'unisson avec l'incantation de la nourrice, « à l'heure d'agonie et de luttes funèbres », heure annonciatrice de ce jour fatal où sain Jean doit payer son union avec Hérodiade, symbole de la Beauté apparentée à la Mort, par l'immolation ensanglantée de son « moi » charnel. Cependant, l'explication de Davies semble trop rationalisée, pour nous qui sommes au courant du procédé de composition mallarméen, précédemment appelé « la mise en abyme ». Retenons ceci : entre l'hymne du martyr, évoquée dans les *Noces* sous les termes religieux de « antienne », « cantique » ou de « psaume »

d'une part, et de l'autre la voix narrative dans laquelle s'accomplissent l'écoute et le déchiffrement de cette voix primordiale, se produisent des fusions vocales si perverses que la narratrice a risqué de prendre la sienne pour celle d'un autre, celle d'un autre pour la sienne, et que le présent narratif, avec son lever du jour ou soleil couchant, son décor de chambre, de rideau et d'alcôve, s'est métamorphosé en celui d'un jour primitif. Puis, si Mallarmé prête la parole au « je » du martyr, on voit celui-ci préalablement condamné à ne plus la prononcer qu'au moment de disparaître, comme pour enrichir d'un écho de plus cette « vacuité » première, magnifiquement préfigurée par le tête-à-tête incendiaire du disque solaire et du plat d'or, dans la pièce précédente. Par ce chant exalté à la première personne plus que par aucun autre, paradoxalement, l'immanence du sujet parlant à la parole qu'il prononce, se rompt au profit d'une voix oraculaire qui s'impose avec le linéament d'un drame à venir, en s'emparant de la parole de la nourrice et de celle du saint Jean.

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Tous frappés par cette éclatante parabole du soleil sur laquelle débute le *Cantique*, les commentateurs toutefois témoignent du désarroi quant à la signification de « sa halte surnaturelle ». Noulet l'explique par le fait que « le soleil semble s'arrêter au moment où l'on meurt, sorte de métonymie qui prête à l'objet les sensations du sujet ».[16] Sans rejeter la possibilité de cette lecture, L. J. Austin, de son côté, reprend l'opinion de Mauron, selon laquelle la fête de saint Jean (24 juin) coïncidant à peu près avec le solstice d'été (21 juin), il s'agit donc de ce « moment où le soleil atteint son plus haut point et semble y

faire une 'halte surnaturelle' avant de retomber, aussitôt après, 'incandescent' de sa chaleur estivale».[17] Cependant, la trajectoire du soleil, si elle présente, comme le suppose le critique, le résumé lumineux de la vie du martyr par sa division tripartite, lever, midi, coucher, se trouve ici évidemment trop raccourcie en un rythme saccadé et même ritualisé. C'est pourquoi Davies, à son tour, incline à y voir, plutôt que le soleil lui-même, perçu directement dans le ciel, son reflet étincellant sur la lame de l'exécuteur, laquelle, levée un moment au-dessus de la tête, y marque une brève pause avant de s'abattre sur celle de la victime, dans une fusion ardente («incandescente») de sang et de lumière.[18] Cette interprétation, à notre avis, semble conforme au fait bien connu que la mort, pas plus que le soleil, ne se laisse fixer directement par les yeux du mortel, et clarifie, par là, pourquoi s'éclipse la description de l'épée, dont le coup, d'après Davies, aurait dû précéder, dans le temps du discours, l'invasion des «ténèbres», décrite à la strophe suivante. Une autre question à résoudre est celle de savoir si cette «halte», dite «surnaturelle», est celle au zénith, comme le suggère le texte définitif, ou bien encore celle du coucher du soleil, conclusion à laquelle nous invite une des versions primitives:

Le soleil que prolonge
Tard un pompeux mensonge
Certes, aujourd'hui, choit
    Funeste et froid[19]

Mais le jugement de Davies pourra trancher ces deux problèmes, pourvu que nous en élargissions la portée. Car, si l'épée, par sa parabole non décrite pour elle-même, montre le soleil comme soustrait de sa course naturelle, journalière ou annuelle, sur la lame étincellante, et le fixe en cette «halte surnaturelle», symbole splendide de ce

moment de la mort éternisé, il ne saurait plus être question de l'heure, soir ou midi. Ceci dit, l'image du soleil couchant, dans la version primitive, que « prolonge tard un pompeux mensonge », reflets retenus sur des nuages, est non moins éclairante, quand on confronte cette description à celle de la pièce précédente, où « les divers monstres », effets fantasmagoriques des lumières, se montrent un instant « immobilisés par un choc malencontreux », choc annonciateur de celui du glaive, ou bien à cette parabole de la tête, décrite dans le *Cantique*, laquelle surgit un moment après sa mort, dans « les vols triomphaux de cette faux ». Dans l'un comme dans l'autre cas, il s'agit d'un entre-deux temporel, de l'espace de l'agonie humaine ou naturelle, où le soleil (ou la tête), quoique frappé effectivement par la mort, se maintient momentanément dans son apparence vitale, dans sa pure ressemblance avec soi, par la force de ce « pompeux mensonge » ou des « vols triomphaux de cette faux (fausseté)». Soit qu'il s'agisse d'un soleil couchant ou de son évanouissement pour les yeux du mourant, soit que le rayon se reflète sur l'arme ou bien dans le ciel, l'essentiel est de comprendre que, de l'extinction de l'astre naturel, extérieure ou subjective, s'isole ainsi une *image* qui est plus durable et plus intense en couleur et en ardeur que le corps disparu, et qui représente à la fois le symbole éternisé de l'instant de la mort, le résumé lumineux de la vie du martyr et l'annonce fatidique de la parabole de la tête, qui va la suivre immédiatement. A la place du soleil qui vient de s'éteindre, c'est donc son double splendide, un jour surnaturel, qui se lève sur le royaume des images, éclairant tout d'une clarté hallucinante, comparable à celle d'un œil grand ouvert après la mort. Tout le *Cantique* est donc régi par la poétique mallarméenne du crépusculaire et de l'agonie. N'est-il pas bien observable au coucher du soleil, comme sous le dernier coup

d'œil du saint en agonie, que les choses de la nature, frappées d'une luminosité extraordinaire et gardant leur « lucide contour »,[20] s'isolent de leur corps en maintes images exubérantes, en pures ressemblances avec elles-mêmes ? Voilà le secret de l'épanouissement de l'imaginaire à partir de la mort, poétique qui gouverne les poèmes de Mallarmé depuis *Apparition*, *Les Fleurs*, jusqu'à *Toast funèbre*, *Prose pour des Esseintes* et enfin *Finale* des *Noces d'Hérodiade*.

Je sens comme aux vertèbres
S'éployer des ténèbres
Toutes dans un frisson
    A l'unisson

Selon L. J. Austin, qui n'a pas manqué de consulter Littré pour élucider le verbe « s'éployer », celui-ci est « un mot recréé par Mallarmé à partir de l'adjectif *éployé*, utilisé dans le langage héraldique pour désigner un aigle aux ailes étendues ».[21] Or, Mallarmé décrit souvent le soleil sous la forme d'un oiseau, tel le phénix dans le sonnet en YX ou le rayon de l'aube « à l'aile saignante » dans *Don du Poème*. Précisément dans l'*Ouverture ancienne*, l'*Aurore* prend la forme d'un oiseau sinistre, au « plumage héraldique », qui vient se reposer sur « notre tour cinéraire et sacrificatrice », comme pour la marquer d'un signe maléfique, bien annonciateur de l'ouverture de ce fatal jour, destiné aux noces du martyr et d'Hérodiade. Vu que, dans le *Cantique* également, la mort qui est préalablement « mise en abyme » par le symbole solaire, s'accomplit « dans les vols triomphaux de cette faux », on se rendrait compte, sans grande difficulté, que le verbe « s'éployer », d'origine héraldique, donne à l'irruption des « ténèbres » intérieures, un dynamisme fatidique, bien comparable à celui de ce fameux quatrain :

Quand l'ombre menaça de la fatale loi
Tel vieux Rêve, désir et mal de mes vertèbres,

Affligé de périr sous les plafonds funèbres
Il a ployé son aile indubitable en moi.

Cependant, le texte est tressé par des alternances perpétuelles, de façon à faire sauter la texture temporelle, nécessaire à l'accomplissement de l'événement, ici la mort. A la chute « incandescente » du soleil-glaive, moment d'une mort impersonnelle, magnifiquement préfigurée sur l'horizon, se succède la sensation des « ténèbres » internes, l'envers sombre de cette révélation lumineuse, l'effet tardif, assumé par le « je » qui meurt, de ce choc préalable, dont la cause véritable toutefois ne sera évoquée que plus tard, par « les vols triomphaux de cette faux ». Toujours devancée par l'attaque du sinistre, la tête le franchit d'un « bond hagard », avant de se soumettre en salut final au « même principe » qui l'a mise hors d'elle, sur la route de l'exploration de la nuit de l'éternel dehors. Ainsi, la composition par « mise en abyme », qui consiste à évoquer l'histoire à partir de sa fin, s'observe ici encore pour renverser l'ordre du temps, entre avant et après, effet et cause, et pour mettre la mort, cause sans effet, effet sans cause, en perpétuels désaccords avec elle-même, c'est-à-dire l'effacer par l'alternative des descriptions tour à tour extérieure et intérieure, avancée et tardive.

Revenons à notre strophe. Le « je » est envahi par les « ténèbres », mais à l'instant même où il les sent en même temps (« à l'unisson ») que l'intrusion de la lame (« frisson »), il se rend capable de rapporter cet événement mortel par une force miraculeuse qui le tient un moment au-dessus de sa propre absence et lui permet de s'affirmer par-delà l'abîme de la mort. La mort préalable, mais perpétuellement différée par les mots qui la relatent—« le hasard vaincu mot par mot »—laisse momentanément à ce « je » anéanti l'espace de dire encore « *ma* tête » :

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

« Ma tête » franchissant la faux qui la tranche, vit un statut paradoxal de tranché-tranchant ; car elle

(...) refoule ou tranche
Les anciens désaccords
Avec le corps,

plutôt qu'ivre de jeûnes, « elle » ne

S'opiniâtre à suivre
En quelque bond hagard
Son pur regard.

Le pont verbal, ainsi lancé du « je » évanoui vers « ma tête » en survolant l'abîme de la mort, institue un rapport langagier quelque peu autonome, quand il se rend de plus en plus impersonnel, de plus en plus éloigné de son départ : celui de « elle » à « son pur regard ». Regard « abstrait de l'homme », dit un autre fragment, « regard neutre—chaviré en une idée—pour avoir voulu aller trop haut en pureté, hors de toi en pureté ».[22] De toute façon, dans ce relais d'actes verbaux tous prompts, reliés l'un à l'autre par l'alternance des vers brefs, bien mesurés et mis à biais, l'essentiel est, à force de rapidité, de ne pas laisser à l'adversaire le temps de s'affirmer avant que la station suivante ne soit gagnée. Abolition du temps, toute pareille à celle par le mouvement de « la plume, rythmique suspens du sinistre »,[23] décrite dans le *Coup de Dés*, dont la préface d'ailleurs en formule le procédé :

« La fiction affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale (...).

Tout se passe, par raccourci, en hypothèse».[24]

L'expression «plutôt ... que», sans «ne» explétif dans la proposition comparative, confère à celle-ci une nuance abusivement affirmative, conforme en cela à la fausse sentation d'élévation momentanée, et soutenue par le «mais» initial de la dernière strophe. Il serait préalablement («plutôt») nécessaire que la tête, siège de l'esprit, ait tranché, en «solitaire vigie», les liens qui l'attachaient à son corps, à son «je» terrestre, pour qu'elle puisse atteindre, par-delà la mort physique, l'idéal de sa longue vie d'ascèse («ivre de jeûnes»), et mourir en cette «pureté» du regard, réduit à sa seule aspiration spirituelle.

Toutefois, la tête se borne à confirmer sa séparation d'avec le corps, *plutôt qu'*elle *ne* s'opiniâtre à suivre la direction de son pur regard vers les hauteurs. Bien qu'elle ait esquissé un mouvement d'ascension à l'instant de son soubresaut d'agonie, évitons-nous, en pur positiviste, de constater—et voilà toute l'ambiquïté de la tournure «plutôt que»—autre chose qu'une simple coïncidence entre cette séparation de la tête et du corps d'un côté et de l'autre la séparation de l'âme et de la chair, laquelle, suivant les mots du texte («les anciens désaccords»), est regardée comme préparée depuis longtemps en le saint durant sa vie d'ascèse. Un autre fragment des *Noces*, par la bouche du martyr, confirme cette présence de la mort avant la décollation: «plus que par le glaive vain du bourreau, je meurs en mon martyre solitaire—idée fulgurante».[25] Cependant, gardons-nous de présupposer hâtivement qu'à cette mort physique par décollation, la tête ait réalisé son idéal de désincarnation; car, n'est-il pas trop évident, dit le texte, que la tête n'est pas montée aussi haut que son dernier coup d'œil? Mais, en troisième torsion sémantique, on voit que cela n'empêche nullement—car, la description se développe

sur deux plans, matériel et spirituel, celui de la tête et celui de la conscience—que « son pur regard », regard libéré des entraves charnelles, aille jusqu'au bout, jusqu'aux haltitudes d'une pureté spirituelle, où la mort, en même temps qu'une vision totalitaire sur le monde, saisit le globe oculaire d'un tel froid « éternel », qu'aucun glacier des mondes matériels ne pourrait le « surpasser » en « froidure », en cette qualité spirituelle de faire un seul et même corps avec la mort :

Là-haut où la froidure
Eternelle n'endure
Que vous le surpassiez
    Tous ô glaciers

La bifurcation de la phrase en deux propositions, l'une acceptée, principale, l'autre rejetée, comparative, semble pourtant aboutir à l'égalité des deux tournures affirmative et négative, non seulement parce que ce qui est affirmé, c'est la liquidation par voie *matérielle* (décapitation) des anciens conflits *spirituels* avec le corps, et que ce qui est rejeté, c'est la possibilité pour la tête de participer à cette mort spirituelle du regard qui « meurt hors de soi, en pureté »; mais encore parce que les deux propositions reviennent au même devant ce fait immuable qu'il s'agit d'une entité absolue, d'un dehors éternel, qui n'est observable que par un regard livré à la « froidure », transfiguré en glace et pour jamais renfermé sur la vision par lui ouverte. « Glace des yeux », dit Hérodiade face à la tête tranchée de Jean dans le *Finale* des *Noces*, « qui ne voient pas ce qu'ils ont évoqué, qu'ils ne verront jamais ».[26] Ainsi, tout se passe, du moins en *apparence*, comme si la mort matérielle, incarnée par son symbole traditionnel (« cette faux »), avait aidé, paradoxalement à l'instant de ses « vols triomphaux », la vie du décapité à réapparaître une dernière fois en tête suspendue puis en « pur regard », derrière l'abolition de l'assise

corporelle, et à accéder enfin dans cet abîme d'entre-deux, également soustrait de vie et de mort, à un séjour *éternel* (« surnaturel ») quoique *momentané* (« aussitôt redescend »), d'où se verrait encore une fois dérouler et résumer en même temps dans une vision splendide, toute l'étendue d'une existence depuis la naissance (matin) jusqu'à la mort (soir). A maints indices, il est visible que Mallarmé a conçu le mariage de la tête de Jean et d'Hérodiade sur le modèle du rapport entre la terre et le soleil couchant. Partout dans le *Finale* des *Noces*, et bien conformément à sa première apparition dans la poésie mallarméenne (voir *Les Fleurs*), Hérodiade est désignée sous des termes jardiniers ou floraux : « fruits », « jardin », « espalier opulant de moi-même », lys, rose, choses qui toutes s'épanouissent sous la fixation du dernier regard du martyr, et cela d'une façon semblable à la floraison des fleurs-paroles sous le « regard diaphane » du défunt Gautier dans *Toast funèbre* :

> ... pourpre ivre et grand calice clair,
> Que, pluie et diamant, le regard diaphane
> Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,
> Isole parmi l'heure et le rayon du jour !

La poétique mallarméenne de l'agonie et du crépusculaire nous a fait deviner une parenté secrète entre le soleil couchant, d'une part, qui, porté au pinacle de son ardeur au moment de disparaître, donne accès au royaume des images, éclairé d'un feu impérissable, et, de l'autre part, les yeux de saint Jean qui, quoiqu'éteints physiquement, restent encore grand-ouverts par-delà la mort, en un dernier spasme, et fixés sur l'épanouissement des choses disparues en images surnaturelles. Or, dans le *Finale* des *Noces*, Hérodiade est décrite comme la *reine triomphale* de ce monde imaginaire qui s'ouvre du jour éteint vers la nuit éclairée, constellée des essences des choses renaissant

en images sous la maîtrise de sa danse stellaire. Ainsi, les yeux qui se ferment sur « la froidure éternelle » comme sur la vision globale du monde, voient celle-ci réapparaître en tant que projetée en ballet féerique sur fond noir de la nuit mortuaire, y reprenant la forme d'une Figure féminine, dont la *Scène* a dessiné le profil à travers la glace, dans « la pâle clarté de la nuit blanche de glaçons et de neige cruelle » et dans sa parenté secrète avec la mort. Hérodiade qui se montre dans le *Finale* comme « mariée » et n'étant « plus l'enfant capricieuse de tout à l'heure », se déclare maintenant « fleurie à l'envers », à partir de la mort de Jean vers l'autre aspect merveilleux de la vie perdue :

« je recueille pieuse cet éclair et j'en ressors si belle, mais par ta mort, mieux que d'un miroir, douée de le savoir ».[27]

En renfermant à présent, dans l'espace d'une parfaite transparence où elle prend conscience de soi, la Beauté ignorée, Hérodiade de la *Scène*, qui cherchait en vain à s'appréhender dans la glace, la « glace des yeux » de Jean tient lieu de ce miroir de la *Scène*. Si c'était l'« ignorance du motif » qui a fait abandonner par le jeune Mallarmé son poème d'autrefois, la *Scène*, c'est cette prise de conscience qui s'opère en Mallarmé auteur des *Noces*, en même temps que celle de la vierge dans le texte. C'est donc au sein d'un « pur regard », regard changé en glace et devenu passion de sa propre vision—et voilà le vrai sens du martyre de saint Jean—que s'achèvent les noces d'Hérodiade et de Jean. Le poème d'*Hérodiade* dans lequel, dit Mallarmé, « je m'étais mis tout entier sans le savoir », est un drame qui implique comme un récit au second degré la mise en scène de ce drame d'écrivain qui s'est passé entre Mallarmé et son œuvre. Saisissons donc la résonance dans la vie de l'auteur, de cette parole concluante que dans le *Finale*, Hérodiade adresse à la tête tranchée : « vous pouvez

vous fermer, beaux yeux, sur votre ouvrage ».[28]

Après ces anticipations du *Finale* des *Noces*, revenons maintenant à notre texte. Reste à vérifier la dernière strophe. Pendant que la tête, puis son regard, ne cessent de poursuivre la sensation *interne* d'une montée infinie, prolongée jusqu'à l'« éternel », voilà que la mort, tout *extérieure*, acceptée par la tête, ne manque pas de réapparaître pour les saisir d'une « froidure éternelle » et d'un geste de consternation. Introduite par un « Mais » d'opposition, la dernière strophe, malgré toute vraissemblance, s'oppose non à la proposition principale (« Ma tête refoule ou tranche... »), mais à la proposition comparative,[29] qui finit par prendre, comme on l'a vu, une nuance faussement affirmative, comme s'il eût été autorisé à « ma tête » de participer à ce qui lui est défendu en principe, par le truchement d'un possessif (« *son* regard »). Par un acte verbal comparable à un second coup mortel, cette fois définitif, ce « mais » d'opposition retranche le sentiment fallacieux d'une élévation, par celui, du moins pour les lecteurs, d'une chute vertigineuse, d'autant plus trompeuse qu'elle ne s'opère que par contraste. En fin de compte, les derniers vers ne font que reprendre la tête là où elle était soumise à la loi fatale, retombée avant que n'y revienne la description qui prend son temps et qui semblait avoir écarté le temps de la mort par celui du discours. Rétablissons la syntaxe. Non, ma tête, elle ne s'opiniâtre pas à suivre son regard, *mais*, illuminée par un baptême de sang au même principe qui m'élut comme martyr, se penche en salut. Par cet ultime rappel du début du poème, de cette image du soleil retombé, nous sommes donc rapportés en arrière auprès de cette « génuflexion » au soleil couchant, décrite dans la pièce précédente, et pouvons à présent expliquer pourquoi le verbe est au passé simple (« élut ») et pourquoi il s'agit du « même principe » dans ce double trajet langagier d'aller et de

retour, d'anticipation et de rétrospection.

Semblablement aux marches zigzagantes et en spirale d'*Igitur*, notre poème trace, par l'arrangement des vers, alternatifs de disposition ainsi que de sens, les étapes successives de l'invasion de la mort, de « je » à « ma tête », de « ma tête » à « elle », de « elle » à « son pur regard », et reprend ce même trajet dans la relation renversée de « elle » à « me ». Ces étapes infernales sont donc convertissables, par « le même principe », en celles contraires, par lesquelles les descriptions retardent la mort jusqu'à l'escamoter ou la suspendre. Il s'agit d'une mort étagée, ressentie par étapes, par le « je », par « ma tête », par « son pur regard », et enfin disjointe dans cette double relation que le « je » tient avec « elle », relation contrebalancée par celle de « elle » à « me ». Mort multiplement vécue, autant de fois interrompue par les délais qu'il faut mettre pour la vivre (sentir), et qui enfin passe pour vie éternelle. Le poème relie tous les moments de la mort, incohérents, dont chacun est tantôt avancé tantôt remémoré, tour à tour interne ou externe, physique ou spirituel, sous la maîtrise d'un seul « je » aggrandi ; car celui-ci est regardé comme le sujet unique de toutes ces morts communiquées par les liens syntaxiques des adjectifs possessifs et des pronoms personnels. D'autre part, il est toujours loisible au discours de garder sa fidélité à l'ordre logique (syntaxique) à travers ces déploiements spatio-temporels de l'univers sémantique. D'où les perturbations incessantes de l'ordre des événements par celui du discours qui met l'effet avant la cause, la mort du regard avant la chute de la tête, et la perception des « vols » du glaive après la sensation des « ténèbres » par eux causées. Sous l'action de ces correspondances mensongères, tout se passe comme si la tête était couronnée d'un halo de gloire, d'un salut spirituel, par suite de cette vie éternelle qu'elle a eue en « son regard », mais

qui n'est que l'autre face de la mort différée, sans cesse suivie de l'intérieur, et que l'inclinaison machinale de la tête ne fait qu'imiter de l'extérieur.

Les correspondances syntaxiques ne signifient nullement qu'il y ait là conciliations des faits vécus. Bien au contraire, l'antagonisme inextricable des moments entre lesquels se montrent disloquées la vie et la mort, donne de l'énergie à ces conciliations langagières, chaque fois requises. La mort suivie de l'intérieur par le regard, en « surpassant » par son contenu absolu, purement spirituel, toute « froidure » des mondes matériels, n'a pas de mesure commune avec son effet et sa cause physiques, définissables ceux-ci par les « vols de cette faux » et par l'inclinaison de la tête. Toutefois, le poème trouve sa fierté, sa raison d'être, dans ce règne des approximations ou des ressemblances (faussetés) où les coïncidences externes comptent plus que toute synthèse substantielle. Seul importe ce fait que le poème allait *presque* effacer la mort et *presque* établir la renaissance spirituelle dans cet espace d'entre-deux, soustrait de toute vérification, où la mort amorcée n'en finit pas d'arriver laissant la sensation de vivre à l'infini. C'est dans cet abîme du temps, dans cette infinitude ouverte dans le fini, que la tête enfin vient « *aussitôt* redescendre », quoique lentement via « sa *halte* surnaturelle ».

A travers ce poème comme durant la vie de Mallarmé, les deux trajets de l'écriture et de l'auto-interprétation, pivotant sur le « même principe », s'entrelacent à tel point qu'ils tracent enfin un seul projet mallarméen : celui d'écrire à la fois *à partir* et *en vue de* la mort, la mort dans laquelle, rappelons-nous, aux environs de 1866, l'anéantissement de son humble « moi », nommé Stéphane,[30] s'est révélé devant la « vision horrible d'une œuvre pure », « grand Œuvre », dit-il, dont Hérodiade ne serait que l'ouverture.[31] En ralentissant ou accélérant

à son gré l'arrivée de l'Œuvre-Mort, par la lenteur comme par la rapidité des vers calculés et sans cesse balancés dans leur déséquilibre, le *Cantique de saint Jean*, tout avant la mort de l'auteur, reproduit cet itinéraire d'écriture jalonné d'ébauches, d'abandons et de reprises, autant de morts manquées, de nouveau tentées, et enfin effacées par l'écriture, afin que tout soit réitéré et renversé au sein d'un « moment éternel ». C'est en effet au sein d'un tel « moment éternel »,[32] que saint Jean se considère comme mort « en son martyre solitaire » avant même d'être la victime du « glaive vain du bourreau », que tout le *Cantique* se change en une danse à l'épée, avec cette épouvante purement *révélatrice* de la « faux » (fausseté) frappant à coups multipliés sans pourtant donner la mort, et qu'enfin, la danse finale d'Hérodiade, immobile quoiqu'extrêment mouvante, esquisse « sur place » « les noces immédiates » entre *avant* et *après*, *ici* et *ailleurs*,[33] en abolissant les articulations spatio-temporelles de l'événement et réorganisant le tout en fiction. C'est donc en cet instant de la mort, se répercutant à l'infini, que les *Noces d'Hérodiade* développent leurs panneaux, leurs situations dramatiques, depuis la génuflexion au nimbe solaire jusqu'à l'ultime rappel de ce même coucher glorieux, spectacle devant lequel l'Hérodiade de la *Finale* se pose « rejetant la tête par la fenêtre en le bassin »[34] et se demandant : « Rein de tout cela est-il arrivé ?»[35] Le *Cantique de saint Jean*, poème posthume, retrace par son « jeu suprême » avec la mort, cette histoire des lentes transformations internes—quoique rapides—de l'œuvre et de l'auteur, durant lesquelles la soumission au « même principe » s'opère par les perpétuelles errances excentriques. Est-ce un hasard ou une nécessité, victoire de l'art ou triomphe de la faux, que les *Noces d'Hérodiade*, assemblage disparate de fragments inachevés, venant de différentes dates, imitent plutôt par leur incohérence de forme cette fidélité fondamentale que garde

l'œuvre envers Elle-même?

NOTES

1) *N.H.*, p. 87.
2) *N.H.*, p. 55–60.
3) La première partie de la présente étude est parue dans *Geibun-Kenkyu*, numéro 33, 1974, p. 28–77.
4) Voir l'annotation de Davies pour le 38e vers de l'*Ouverture ancienne*, *N.H.*, p. 232.
5) E. Noulet: *Suites, Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, Nizet, 1964, p. 96.
6) *Ibid.*, p. 88.
7) Voir l'*Introduction* de Davies aux *Noces d'Hérodiade*, p. 22.
8) G. Davies: '*A quel psaume de nul antique antiphonaire...*', *A.U.M.L.A.*, No. 24, November 1965, p. 185.
9) *N.H.*, p. 96.
10) *N.H.*, p. 95.
11) *Corr.*. *I*, p. 221: « ...*Hérodiade*, où je m'étais mis *tout entier* sans le savoir, (...) et dont j'ai enfin trouvé *le fin mot*... ».
12) Cf. le roman de Maurice Blanchot, *L'Arrêt de Mort*, Gallimard, 1948.
13) Voir la première partie de notre étude, parue dans *Geibun-Kenkyu*, p. 36.
14) *N.H.*, p. 93 et p. 51.
15) Notre interprétation de ce vers diffère de celle de Duvies, pour qui les « *monstres* represent surviving gleams of light on the furniture ». *The Prelude of « Les Noces d'Hérodiade»*, *Australian Journal of French Studies*, Vol. I, No. I, Jan.–Apr. 1964, p. 78.
16) E. Noulet: *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Droz, 1940, p. 485.
17) L. J. Austin: *Le 'Cantique de saint Jean' de Stéphane Mallarmé*, *A.U.M.L.A.*, mai 1959, p. 49. Cf. aussi *Mallarmé l'obscur* de Ch. Mauron, José Corti, 1968, p. 78.
18) G. Davies: *Mallarmé's « Le Cantique de Saint Jean »*, *Essays in French Literature*, No. 1, Nov. 1964, p. 10–11.
19) *N.H.*, p. 184.
20) Dans *Prose pour des Esseintes*, il s'agit des fleurs dont chacune « se para/D'un lucide contour, lacune,/Qui des jardins la sépara.»
21) Cf. l'article plus haut cité de L. J. Austin, p. 50.

22) *N.H.*, p. 105, p. 137.

23) *O.c.*, p. 473.

24) *O.c.*, p. 455.

25) *N.H.*, p. 122.

26) *N.H.*, p. 103.

27) *H.H.*, p. 135.

28) *N.H.*, p. 117.

29) Cf. l'article de Davies, consacré au *Cantique de saint Jean*, p. 22.

30) C'est en juillet 1866 que Mallarmé déclare qu'il s'est placé « comme une araignée sacrée » au « centre » de lui-même, point tournant d'où il se voit « mourir », et renaître « avec la clef de pierreries de (sa) dernière cassette spirituelle » contenant les germes d'« une œuvre magnifique ». Voir sur ce point *Corr. I*, p. 222, p. 225-225, p. 242.

31) *Corr. I*, p. 242.

32) Dans le *Finale* des *Noces*, au monologue déjà cité de Jean (« plus que par le glaive vain du bourreau, je meurs en mon martyre solitaire »), Hérodiade réplique : « Non, c'était vain de te couper la tête, c'était fait *au moment éternel* ». *N.H.*, p. 108.

33) Voir à la page 113 des *Noces d'Hérodiade* une description de la danse d'Hérodiade, alternative et réconciliatrice :

> se penche-t-elle d'un côté—et de l'autre—montrant un sein—l'autre—selon ce sein, celui-là, identité—et cela fait—sur un pied l'autre
>
> une sorte de danse effrayante esquisse—et sur place, sans bouger—lieu nul

34) *N.H.*, p. 139.

35) *N.H.*, p. 139.