

Title	Hamlet dans un spectacle forain : le Pitre châtié de Stéphane Mallarmé
Sub Title	
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1982
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.43, (1982. 12) ,p.157(46)- 172(31)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	塚越敏教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00430001-0172

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.

Hamlet dans un spectacle forain: *le Pitre châtié* de Stéphane Mallarmé

Kan Miyabayashi

Les pages qui suivent sont extraites de mon mémoire de maîtrise consacré à la figure d'Hamlet chez Stéphane Mallarmé. J'aurais voulu remanier la présente version en de nombreux endroits, mais à la réflexion, j'ai estimé qu'il était préférable de me borner à de légères modifications dans la partie finale. Car, depuis la soutenance du mémoire, mes réflexions se sont orientées dans une direction assez différente de celle suivie il y a presque un an, ce qui m'obligerait à modifier radicalement l'armature du texte en son entier si je tenais à y incorporer des idées nouvelles. En particulier, il aurait fallu intégrer dans un cadre plus général l'idée que Mallarmé se faisait du drame d'*Hamlet* pour examiner le jeu de l'intertextualité en référence aux problèmes théoriques de la théâtralité et de la catharsis. Mais cela exige un ample développement qui dépasserait de beaucoup les limites d'une telle contribution. Ainsi me suis-je contenté de reproduire ici une partie d'un travail ancien et je prie le lecteur de bien vouloir considérer cet article comme une étape intermédiaire dans le cours de mes recherches de la même manière que le texte analysé ici — *le Pitre châtié* — en marque une de même nature dans l'évolution de l'esthétique de Mallarmé.

Prenons un sonnet de Mallarmé: *le Pitre châtié*. Nous en connaissons deux versions bien différentes l'une de l'autre. L'ancienne date très probablement de mars 1864⁽¹⁾; elle est en tout cas consignée

dans un petit carnet qui rassemble les onze poèmes que Mallarmé a lus devant ses amis parisiens en été 1864⁽²⁾. Le texte «définitif» paraît pour la première fois dans l'édition photolithographiée des *Poësies* en 1887 et sera repris sans aucune variante d'abord dans *Vers et prose* (1893), puis dans *les Poësies de Stéphane Mallarmé* (l'édition Deman 1899). Vingt-trois ans de distance séparent donc les deux états du sonnet ; entre mars 1864 et 1887, il y a eu des événements capitaux dans la carrière de Mallarmé : en octobre 1864, il s'est mis à la composition d'*Hérodiade* qui, dit-il, requiert une nouvelle poétique⁽³⁾ ; entre 1867 et 1870 se situe la période la plus douloureuse de sa crise, qui est occupée par la rédaction des fragments d'*Igitur*. Il est donc tout naturel de présumer que les deux versions du *Pitre châtié* sont régies par deux contraintes organisatrices bien différentes l'une de l'autre. Mais n'anticipons pas et examinons d'abord la version primitive de notre sonnet :

Pour ses yeux, — pour nager dans ces lacs, dont les quais
Sont plantés de beaux cils qu'un matin bleu pénètre,
J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre
Et fui notre baraque où fument tes quinquets.

Et d'herbes enivré, j'ai plongé comme un traître
Dans ces lacs défendus, et, quand tu m'appelais,
Baigné mes membres nus dans l'onde aux blancs galets,
Oubliant mon habit de pitre au tronc d'un hêtre.

Le soleil du matin séchait mon corps nouveau
Et je sentais fraîchir loin de ta tyrannie
La neige des glaciers dans ma chair assainie,

Ne sachant pas, hélas, quand s'en allait sur l'eau
Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau,
Muse, que cette crasse était tout le génie!⁽⁴⁾

Ce texte laisse transparaitre au moins deux motifs littéraires bien précis : le portrait de l'artiste «en saltimbanque» et le thème du châtiement⁽⁵⁾. Le premier, en particulier, retient notre attention car nous y retrouvons le processus d'identification qui semble prédominer dans le rapport entre le personnage d'Hamlet et Mallarmé en tant

qu'*homo historicus et socius*.

Les éditeurs des *Oeuvres complètes* de Mallarmé remarquent dans *le Pitre châtié* «un écho prolongé du *Vieux saltimbanque*, ce poème en prose de Baudelaire, publié d'abord dans le numéro du 1^{er} novembre 1861 de la *Revue Fantaisiste* et dans lequel Baudelaire compare le poète au vieux saltimbanque»⁽⁶⁾. Nous nous permettons de citer un passage de ce poème en prose pour voir dans quel cadre, dans quel «lignage» littéraire se situe *le Pitre châtié* :

Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les orang-outangs, se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance. Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.⁽⁷⁾

Après cette description d'un spectacle forain, Baudelaire exprime sa sympathie pour «un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme»⁽⁸⁾, dont la situation misérable lui fait penser à celle, non moins difficile, du poète moderne. Nous retrouvons une association d'idées semblable dans *La Muse vénale* :

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas
Pour faire épanouir la rate du vulgaire.⁽⁹⁾

Par son fréquent usage chez divers écrivains, ce parallèle artiste-saltimbanque peut être considéré comme un lieu commun qui avait cours au XIX^{ème} siècle et en particulier à l'époque «symboliste». «Depuis le romantisme (...), écrit Jean Starobinski, le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et

volontairement *déformantes* que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art»⁽¹⁰⁾. En plus, si nous mettons l'accent sur l'importance qualitative de ce cliché, durant la période romantique le bouffon «est devenu un héros, sur pied d'égalité avec les autres personnages : il n'est pas seulement un chanteur occasionnel, mais *l'alter ego*, le double imaginaire de l'écrivain»⁽¹¹⁾. Pendant plusieurs décennies, la figure du saltimbanque a régné dans les représentations théâtrales⁽¹²⁾ ; elle est passée ensuite dans le monde des belles lettres pour être fixée par des écrivains comme Champfleury et Banville. Signalons de ce dernier le recueil des *Odes funambulesques* (1857) et un conte intitulé *Pauvres saltimbanques* (1853). Les arts plastiques témoignent eux aussi de la popularité du cliché, notamment avec les caricatures de Daumier. . . Chez Mallarmé lui-même, nous pouvons retenir, outre *le Pitre châtié*, presque tous les poèmes en prose dont *Un spectacle interrompu* (1875) et *La déclaration foraine* (1887) comme textes s'inscrivant dans la série thématique du spectacle forain. Le sonnet «La chevelure vol d'une flamme» incorporé dans *La déclaration foraine*, en particulier, présente la même distribution actantielle que *le Pitre châtié* : ces deux textes ayant été publiés la même année, il est possible de déceler dans cette coïncidence un jeu intertextuel.

* * *

La première version du *Pitre châtié* se présente sous la forme du monologue d'un pitre, interrompu à deux reprises par une apostrophe identique : au troisième vers «Muse, — moi, ton pitre, —» et au dernier vers «Muse». Excepté le second tercet dans lequel s'opère un revirement dans le sentiment du sujet de l'énonciation, tout le poème joue sur un rapport de forces entre le mouvement d'attraction représenté par «ses yeux» et celui de répulsion pour «notre baraque» et, partant, pour la condition du poète-pitre concrétisée de façon quasi matérielle. Tout cela avec trois «acteurs» principaux : le «je»-poète-pitre, la «Muse» et un troisième personnage qui n'est pas nommé mais dont la présence (dans les coulisses ?!) est attestée par le possessif «ses»

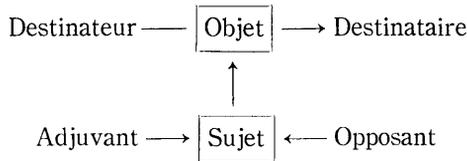
(au premier vers). Ce dernier personnage peut être indifféremment une dame bien-aimée, la Nature personnifiée, l'Inspiration, etc. — autant de modalités qui rendent possible de définir le sonnet soit comme une poésie d'amour pour une femme ou pour la Nature, soit comme une parabole pour illustrer un certain art poétique. Déterminer l'identité de la «Muse» (laquelle? Melpomène, Thalie ou Polymnie?) et identifier le troisième personnage, cela n'a pas d'importance pour notre propos. Il suffit de constater que malgré sa précipitation vers l'objet de son désir, le sujet de l'énonciation qui se désigne sous le nom de «pitre» se trouve virtuellement dans une situation similaire à celle d'Hamlet : une alternative dont les deux termes sont également intenables. Car, bien que les trois premières strophes marquent d'une façon pittoresque le triomphe du troisième personnage X sur la «Muse» dans l'esprit du pitre, le second tercet est là pour mettre en relief les conséquences désastreuses de ce choix. A l'inverse, bien que le pitre s'aperçoive après coup qu'il aurait dû préférer la «Muse» au personnage X, il ne pouvait absolument pas supporter sa condition de pitre de la «Muse». Donc, des deux côtés, le pitre-poète ne trouve pas satisfaction. En parodiant le monologue d'Hamlet, nous pourrions exprimer cette situation de cette manière : «To be a clown or not to be a clown», formule doublée de cette réflexion : «En choisissant «ses yeux», je croyais devenir, j'espérais parvenir à être. Mais je me suis aperçu après coup que l'abandon de la «Muse» de mon métrier, donc du «paraître» («mon habit de pitre», «Le suif de mes cheveux et le fard de ma peau», «cette crasse») revient à annuler ma raison d'être. Donc, en fin de compte, je ne suis pas devenu, je n'existe pas.» Est-ce un pur hasard si le dernier vers du second quatrain met côte à côte le «paraître» («mon habit de pitre») et «l'être» (le «hêtre», par un jeu homophonique, devient «l'être»)? Sans être nommé, Hamlet n'en est pas moins tapi dans cette ancienne version du *Pitre Châtié* et il n'est pas impossible de faire émerger le prince danois affublé d'un «habit de pitre» comme un effet de lecture.

Pour simplifier l'exposé, nous schématisons le rapport de forces

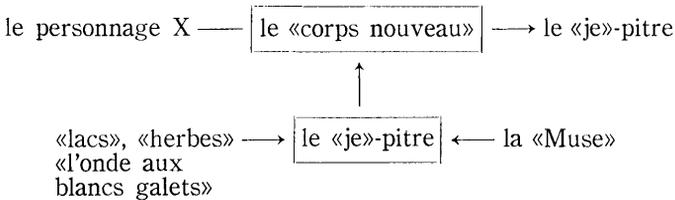
entre les trois personnages en nous référant au modèle actantiel qui a été proposé par A. J. Greimas :

- Un *sujet*, ici le «je»-pitre, cherche
- un *objet*, la renaissance en un «corps nouveau»,
- sous l'impulsion d'un *destinateur*, le personnage X actualisé par synecdoque sous la forme de «ses yeux»,
- pour le remettre à un *destinataire*, ici le «je»-pitre⁽¹³⁾,
- avec l'aide d'une puissance *adjuvante*, la tentation provenant du personnage X et représentée par ses attributs
- et en se heurtant à une puissance *opposante*, la «Muse» et ses attributs.

Ce que nous pouvons formaliser ainsi suivant Greimas⁽¹⁴⁾ :



Soit, pour notre texte :



Ce modèle s'applique notamment aux trois premières strophes, et même avant d'arriver à la dernière qui marque un revirement, nous présumons déjà que le dédoublement du pitre en deux actants — le sujet et le destinataire — n'est pas sans inquiéter quelque peu. Car l'obtention de l'objet de son désir s'accomplit non pas par l'acquisition positive d'un quelconque objet extérieur, mais par le rejet, donc par la perte des attributs du sujet. Il est vrai que la modalité existentielle du pitre — et de tout acteur — se définit essentiellement par une dualité : l'identité professionnelle qui fait de lui l'incarnation d'un être imaginaire sur la scène, et l'identité d'un homme historique et

social considéré dans son existence de chaque jour. Mais que devient le pitre lorsqu'il a perdu la base de son identification à un être imaginaire? Parviendra-t-il à *être* tel qu'il est ou plutôt tel qu'il doit être? Le second tercet du sonnet répond à cette question par la négative. De fait, dans la dernière strophe, qui est la seule du poème à se référer explicitement à la situation de l'énonciation avec la mise en oeuvre de la fonction émotive du langage («hélas»), le pitre s'aperçoit qu'il a perdu l'appui pour l'identification («mon habit de pitre», «le suif de mes cheveux», «le fard de ma peau») qui faisait de lui un être distinct des autres. Le sujet-pitre existe donc non pas en fonction d'un principe qui lui serait inhérent — car un tel principe n'existe pas — mais grâce à la présence des autres (spectateurs), donc en dernière instance et dans l'imaginaire, par rapport à l'autre qui lui fait voir qu'il est et qui il est. Or, la place de l'autre — garant de l'existence du pitre — peut être tenue par le minimum de présence qui assume le rôle d'altérité dans le rapport intersubjectif que le pitre entretient avec les spectateurs. Cet ersatz de l'autre, c'est évidemment une image spéculaire : c'est devant sa propre image qu'il contemple dans un miroir, que le pitre réalise son identité. Etant donné cette importance fonctionnelle de l'image spéculaire, il n'est pas gratuit que *le Pitre châtié* contient un bon nombre de substituts du miroir : «yeux», «lacs», «fenêtre», «onde», «eau» et de façon plus malicieuse, les «quinquets» car dans le langage populaire, ce mot désigne les yeux⁽¹⁵⁾. En plus, ces ersatz sont distribués à l'adjuvant et à l'opposant de notre schéma actantiel : la «Muse» possède les «quinquets» et au personnage X appartiennent les «yeux», les «lacs», «l'onde» et «l'eau». Quant à la «fenêtre», elle marque la barrière entre les deux actants. Il s'ensuit que l'alternative «être ou ne pas être» est projetée sur le choix entre le miroir de la «Muse» et celui du personnage X. Dans l'action du poème, le pitre — notre Hamlet en puissance — opte pour le second mais cela implique par la même occasion la disparition de l'image spéculaire dans le premier et donc la perte de l'idéal du moi. C'est probablement là la signification du châtiement du pitre.

N'oublions pas que Mallarmé a écrit au dernier vers du sonnet «*le génie*» et non «*mon génie*» : cette ambiguïté qui a dérouté Eugène Lefébure⁽¹⁶⁾ confirme notre interprétation car «*le génie*», la raison d'être du pitre, est situé hors de sa saisie subjective, c'est-à-dire que le pitre se définit pitre en fonction de la chaîne signifiante qui fait de lui un acteur distinct des autres, qu'il atteint son identité seulement par l'intermédiaire de sa propre image spéculaire qui lui apparaît pourtant comme un autre... Mais après la perte de ses attributs et notamment de la base d'identification à son image dans le miroir de la «*Muse*», le pitre n'a plus le moyen de se comporter de quelque façon que ce soit.

* * *

Qu'en est-il alors de la version de 1887 ? Dans le texte de 1864, à part une hésitation inévitable de la part du lecteur entre au moins trois interprétations possibles du message global du poème — ambiguïté causée par le mystérieux incipit («*Pour ses yeux*») —, il n'y avait pas de sérieuses difficultés de compréhension. Par contre, le texte «*définitif*» est visiblement beaucoup plus complexe : pour ne parler que de l'attaque, le premier vers laisse le lecteur perplexe et exige qu'il y revienne après avoir parcouru le texte en son entier. A quoi viennent s'ajouter des particularités syntaxiques dont notamment la segmentation «*populaire*» de la phrase : il s'agit d'un découpage de l'unité syntaxique avec déplacement d'un de ses constituants, projeté ou rejeté. Cet élément éjecté est représenté dans l'énoncé par un anaphorique. En voici un exemple :

(..) c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Le thème («*Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers*») est ici rejeté après le rhème («*était tout mon sacre*»)⁽¹⁷⁾. Si nous analysons ce phénomène en tant que message dans le processus d'énonciation, nous constatons que le but de cette éjection est de thématiser l'élément déplacé qui acquiert alors le statut non pas d'un thème mais d'un rhème emphatisé. Cette focalisation sert à marquer le haut

degré de la charge affective et, du point de vue de l'expression littéraire correspond très bien au «sentiment» exprimé dans le second tercet du *Pitre châtié*.

Mais sans pousser cette analyse linguistique, passons aux considérations sur la figure d'Hamlet dans le texte définitif du *Pitre châtié* :

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître
Autre que l'histrion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
A bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.⁽¹⁸⁾

Cette version présente au septième vers le nom d'Hamlet. Quels sont les facteurs qui auraient pu inciter Mallarmé à mettre en scène le prince danois dans *le Pitre châtié*, dont l'action se déroule dans un spectacle forain textualisé? Mallarmé s'est-il aperçu, lors de la mise au point de ce texte, que la situation du pitre telle qu'il l'avait présentée plus de vingt ans avant était analogue à celle d'Hamlet? Et, nommant ainsi explicitement le prince danois, n'a-t-il fait qu'actualiser en toute lucidité un chaînon d'une série thématique? Car l'association pitre-Hamlet existe bien dans un certain héritage littéraire: voyez par exemple dans *La Béatrice* de Baudelaire la deuxième strophe :

— «Contemplons à loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est-ce pas grand'pitié de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,

Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques?»⁽¹⁹⁾

Au «mauvais/Hamlet» de Mallarmé correspond «cette caricature/Et cette ombre d'Hamlet» qui sera appelé, par un jeu de synonymes, «ce bon vivant», «Ce gueux», «cet histrion en vacances» et «ce drôle»⁽²⁰⁾. Le mot «histrion»⁽²¹⁾ se retrouve dans *le Pitre châtié* et le «pitre» lui aussi est présent dans le texte de Baudelaire par le biais d'une paraphrase explicative qui en définit un aspect caractérologique —«ce bon vivant»—, car anciennement le «bon pitre» désignait «un bon homme»⁽²²⁾. En plus, le portrait d'Hamlet présenté par Baudelaire coïncide avec celui que Banville avait tracé et que Mallarmé a cité dans son article sur la représentation d'*Hamlet* à la Comédie Française en 1886 :

Et cependant, enfant sevré de gloire,
Tu sens courir par la nuit dérisoire,
Sur ton front pâle aussi blanc que du lait,
Le vent qui fait voler ta plume noire
Et te caresse, Hamlet, ô jeune Hamlet!⁽²³⁾

Rappelons-nous également que Jules Laforgue a publié son *Hamlet ou les suites de la piété filiale* dans *la Vogue* en 1886⁽²⁴⁾. Il est vraiment frappant de voir que dans cette «moralité légendaire» Laforgue fait d'Hamlet le demi-frère du clown Yorik. La parenté — aux sens littéral et métaphorique du terme — est ainsi nettement établie par Laforgue entre Hamlet et le pitre. Il en est à peu près de même du *Pitre châtié*, puisque nous avons affaire ici à l'identité du pitre et d'Hamlet. Il n'est sans doute pas question d'une simple «influence» de Laforgue sur Mallarmé ; nous pouvons néanmoins supposer le jeu de l'intertextualité générale⁽²⁵⁾ qui porte sur la série thématique élargie du spectacle forain incluant désormais la figure du jeune Hamlet.

Considérons maintenant les conditions «matérielles» dans lesquelles a été publié *le Pitre châtié* en 1887. Le recueil des *Poësies* est subdivisé

en neuf fascicules et notre sonnet prend place dans le premier cahier intitulé *Premiers Poèmes* et qui contient dans l'ordre *Le Guignon*, *Apparition*, *Placet futile* et *Le Pitre châtié*⁽²⁶⁾. L'ancienne version du *Guignon* présente au vers pénultième le nom d'Hamlet :

Ces Hamlet abreuvés de malaises badins⁽²⁷⁾

Or, dans *les Poésies* de 1887, ce vers est modifié en :

Ces héros excédés de malaises badins⁽²⁸⁾

Après la première parution de ses cinq premières strophes dans *l'Artiste* en mars 1862, *le Guignon* a fait l'objet de la republication dans *les Poètes maudits* de Paul Verlaine en 1884, puis dans le numéro du 20 novembre 1886 du *Décadent littéraire*. Dans ces deux versions, le vers pénultième présente bien «Ces Hamlet abreuvés de malaises badins». Nous pouvons donc présumer que Mallarmé a remanié le poème exprès pour l'édition photolithographiée des *Poésies* en 1887. La lettre que le poète a adressée à Edouard Dujardin le 27 avril 1887 semble confirmer cette supposition⁽²⁹⁾. Il est vraisemblable que Mallarmé a retouché *le Pitre châtié* par la même occasion puisque le sonnet figure dans la même fascicule que *le Guignon*. S'il en est vraiment ainsi, dans la retouche presque simultanée du vers pénultième du *Guignon* et du septième vers du *Pitre châtié*, la suppression du mot «Hamlet» dans le premier et son apparition dans le second sont certainement des opérations complémentaires : Mallarmé aurait voulu éviter la répétition d'un nom propre à deux pages d'intervalle — les deux poèmes intercalés (*Apparition* et *Placet futile*) n'occupent respectivement qu'une page et le premier cahier n'en comporte que six. La modification réciproque du *Guignon* et du *Pitre châtié* obéit donc à l'économie du recueil des *Poésies* de 1887 et nous fait entrevoir le fonctionnement de l'intertextualité restreinte (les rapports intertextuels entre textes du même auteur).⁽³⁰⁾

Ce glissement du signifiant «Hamlet» d'un texte à l'autre nous permet d'élargir la série thématique du spectacle forain en y incluant le parallèle de l'artiste associé au bohémien, qui était le motif central du *Guignon*. Pour ne parler que du personnage principal d'un spectacle

forain, nous pouvons établir une série paradigmatique qui rassemble Hamlet, le pitre, le clown, l'histrion, Pierrot, l'arlequin, le saltimbanque et le bohémien — autant de signifiants interchangeables entre eux et dont le signifié unitaire est le poète ou l'artiste moderne en général.

* * *

Il serait injuste de ne pas nous interroger sur la possibilité que la théorie mallarméenne du théâtre aurait de se trouver reflétée dans la version définitive du *Pitre châtié*, d'autant plus que la période 1886-1887 est marquée par la recrudescence de l'intérêt de Mallarmé pour le théâtre. En 1886, Mallarmé a exposé son interprétation du drame d'*Hamlet* dans son article sur la représentation de la tragédie shakespearienne que nous avons déjà mentionné. Ses idées peuvent se résumer dans ce fameux postulat que :

(...) dans l'idéale peinture de la scène tout se meut *selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule.*⁽³¹⁾

Dix ans plus tard, Mallarmé reprendra ce postulat sous une forme plus radicale :

Le héros ; tous comparses : il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant signe, nie du regard les autres.⁽³²⁾

Or, dans *le Pitre châtié*, nous pouvons relever un passage qui semble faire écho à cette interprétation mallarméenne d'*Hamlet*. Voyez aux septième et huitième vers cette phrase qui évoque la noyade d'Ophélie : «c'est comme si dans l'onde j'innovais/Mille sépulcres pour y vierge disparaître.» A celle-ci répond un passage de l'article sur *Hamlet* : «Ophélie, vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal»⁽³³⁾. Et puisque dans *le Pitre châtié* «vierge» est le sujet de l'énonciation qui porte le masque d'un «mauvais Hamlet», le duo Hamlet-Ophélie est absorbé dans un seul personnage. Nous estimons que c'est là une réalisation, quoique modeste, de l'idée que Mallarmé se faisait de l'*Hamlet* de Shakespeare.

Le rapprochement entre *le Pitre châtié* et l'article sur *Hamlet*

nous met encore une fois devant une similitude d'images frappante dans ces deux textes. L'identité d'Hamlet et du pitre une fois établie, il est licite de déceler une connotation culturelle dans le quatrième vers du sonnet :

J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.

En suivant la série thématique du spectacle forain et en gardant présent à l'esprit le déroulement de l'action dans la version primitive, il faudrait, à partir de ce vers, se représenter le geste du pitre qui troue la tente du cirque pour sortir par là. Mais si nous nous limitons à la version définitive, nous ne pouvons nous empêcher de superposer le quatrième vers à la scène IV de l'acte troisième d'*Hamlet* où le prince transperce d'un coup d'épée la tapisserie derrière laquelle est caché Polonius. L'article sur *Hamlet*, de son côté, contient une image similaire qui, il est vrai, ne s'applique pas à Hamlet tuant Polonius mais à la personne de Laertes. Après avoir désapprouvé l'interprétation de Laertes qui lui confère trop de relief, Mallarmé note :

Les plus belles qualités (il les a) qu'importe dans une histoire éteignant tout ce qui n'est un imaginaire héros, à demi mêlé à de l'abstraction ; et c'est *trouer* de sa réalité, ainsi qu'*une vaporeuse toile*, l'ambiance que dégage l'emblématique Hamlet.⁽³⁴⁾

Le pitre est «un mauvais Hamlet» ; mais cette qualification s'applique aussi bien à Laertes parce que, comme le montre notre citation, le même acte est attribué au pitre et au fils de Polonius et que, d'un autre côté, dans la tragédie de Shakespeare Laertes est dans la même situation qu'Hamlet — celle de vengeur de son père⁽³⁵⁾. Hamlet et Laertes sont donc ici comme des reflets réciproques qui, à eux seuls, n'ont probablement pas d'existence et qu'il faut placer face à face dans un rapport de complémentarité pour suggérer par leur miroitement tel ou tel moment de leurs actions, tel ou tel trait de leurs caractères.

Ces deux exemples — ceux d'Ophélie et de Laertes — seraient suffisants pour prouver que le texte définitif du *Pitre châtié* s'inscrit

dans un rapport intertextuel avec l'article sur *Hamlet* et qu'il reflète assez bien l'interprétation mallarméenne du drame d'*Hamlet*. Est-il nécessaire d'ajouter que l'on peut supposer derrière notre sonnet une dramaturgie qui ne nous est pas inconnue? Nous voulons dire la dramaturgie de l'image restante que Mallarmé a élaborée au cours de la rédaction des fragments d'*Igitur*: ce «conte» qui «s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même»⁽³⁶⁾ ne présente aucun personnage réel et son décor sert à présentifier, d'une façon très paradoxale, la rémanence du personnage absent, à faire miroiter son image restante. Le «Minuit», la «Nuit» et «l'Ombre» étaient des représentations allusives du personnage d'Igitur et fonctionnaient comme autant d'actants. En conséquence, dans *Igitur* comme dans *le Pitre châtié*, le personnage principal n'apparaît pas en tant que tel, mais se trouve dissocié en plusieurs images incomplètes en soi, à l'aide desquelles le lecteur doit reconstruire la figure centrale qui aurait dû prendre forme mais qui n'y est pas parvenue. Nous pouvons trouver le prototype d'un tel personnage en la personne d'Hamlet lui-même, puisque le prince danois est pour Mallarmé :

le seigneur latent qui ne peut devenir⁽³⁷⁾.

NOTES

- (1) Eugène Lefébure mentionne ce poème dans sa lettre du 15 avril 1864, adressée à Mallarmé. Cf. *Oeuvres complètes* de Mallarmé, p. 1417.
- (2) Il s'agit du célèbre «Carnet de la vingt-deuxième année», reproduit par Henri Mondor dans *Autres précisions sur Mallarmé et inédits* (Gallimard, 1961) pp. 37-62.
- (3) Cf. «J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*» lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864, in *Documents Stéphane Mallarmé VI* (Nizet, 1977) pp. 238-239.
- (4) la version reproduite par H. Mondor dans *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, pp. 53-54.
- (5) On pourra penser par exemple au *Châtiment de Tartufe* de Rimbaud ou au *Châtiment de l'orgueil* de Baudelaire. Notamment, le poème de Baudelaire présente un mouvement dramatique assez semblable à celui du *Pitre châtié*. Nous n'allons pas nous interroger sur la nature

du «châtiment du pitre»; signalons simplement que ce thème est corrélatif à celui de l'impuissance. Nous lisons dans une version de la *Brise marine* ces deux vers bien significatifs:

O nuits! ni la blancheur mortelle sous la lampe
Du papier qu'un cerveau châtié me défend,

— la version reproduite par Frank Lestringant dans son article: «Rémanence du blanc: A propos d'une réminiscence hugolienne dans l'oeuvre de Mallarmé», in *R.H.L.F.*, janvier-février 1981, p. 64 Voir également la lettre de Mallarmé de mai 1865, in *Documents Stéphane Mallarmé* VI, p. 275:

«D'abord, je n'ai rien fait: depuis longtemps *mon cerveau*, désagrégé et noyé dans un crépuscule aqueux, *me défend l'Art.*» (Nous soulignons.)

- (6) *Oeuvres complètes*, p. 1417.
- (7) Charles Baudelaire: *Petits Poèmes en prose*, éd. critique par Robert Kopp (Corti, 1969) p. 38.
- (8) *Ibid.*, p. 38.
- (9) Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, éd. d'Antoine Adam (Garnier, 1973) p. 17.
- (10) Jean Starobinski: *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Skira, 1970) p. 9.
- (11) Jean Starobinski: «Note sur le bouffon romantique», in *Cahiers du Sud*, Nos. 387-388, 1966, p. 275.
- (12) Voir les *Notes* de Robrt Kopp dans son édition des *Petits Poèmes en prose*, p. 234.
- (13) Un seul acteur est scindé en deux actants — le sujet et le destinataire.
- (14) A. J. Greimas: *Sémantique structurale* (Larousse, 1976), voir notamment pp. 172-191.
- (15) Cf. *Grand Dictionnaire Universel*, tome 13.
Le même dictionnaire donne ces vers de Banville pour illustrer la première acception du mot:

Eh bien donc! à vos rangs, Guignols et Bilboquets!
Ouvrons la grande porte, allumons les quinquets!

- (16) Cf. sa lettre du 15 avril 1864, adressée à Mallarmé, in *Oeuvres complètes*, p. 1417:
«Ah! j'ai une observation à vous faire: je ne comprenais pas d'abord *le Pitre châtié*, parce que vous disiez que la crasse était *le génie*. Le suif et le fard dont vous parlez correspondent évidemment à ce qu'on nomme *l'acquis*, mais il est clair que le génie, qui est *l'inné* se trouve juste le contraire de l'acquis. En relisant, j'ai vu que vous aviez d'abord écrit *mon génie*: il me semble en effet, qu'on peut dire cela de soi en se méprisant.»
- (17) Dans la terminologie de l'école linguistique de Prague, la distinction entre «thème» et «rhème» rejoint celle, plus ancienne, entre le sujet

et le prédicat. Le «thème» (ou le «topic») est le point de référence autour duquel se constitue l'énoncé; le «rhème» (ou le «comment») est ce qui vient s'ajouter au «thème» et constitue donc le contenu du message verbal. En général, la logique du message (thème-rhème) module celle de la syntaxe canonique (du type S-V-O).

- (18) *Oeuvres complètes*, p. 31.
- (19) Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*, éd. d'A. Adam, p. 135.
- (20) rapprochement suggéré par Robert Greer Cohn dans *Toward the Poems of Mallarmé* (Univ. of California Press, 1965) p. 40.
- (21) Cf. *Ibid.*, p. 39:
«This idea goes back to Poe's statement, in *The Poetic Principle*, about the humble tricks-of-the-trade every poet occasionally needs: «les plumes de coq, et tout le maquillage de *l'histriion littéraire*» (Baudelaire's translation).» Cf. également la réponse de Mallarmé à une enquête *sur le théâtre*, in *Oeuvres complètes*, p. 876:
«Cette oeuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir; il n'est pas un *génie* ou un *pitre*, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir. Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que pout être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture.» (Nous soulignons.)
- (22) Cf. le *Dictionnaire* de Littré.
- (23) texte cité dans «Notes sur le théâtre», in *Revue Indépendante*, 1^{er} novembre 1886, p. 38.
- (24) *La Vogue*, No. 5 des 15-20 novembre 1886, No. 6 des 22-29 novembre 1886 et No. 7 des 29 novembre-6 décembre 1886.
- (25) les rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents (cf. *Claude Simon*, colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou, p. 4 sq.)
- (26) Cf. *Oeuvres complètes*, pp. 1394-1395.
- (27) Cf. H. Mondor: *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, p. 46.
- (28) *Oeuvres complètes*, p. 30.
- (29) «J'ai commencé à copier hier; puis mécontent de bien des fautes dans «Le Guignon», me suis interrompu un instant, pour retoucher cette pièce dans le goût d'autrefois.» — Mallarmé: *Correspondance* III (Gallimard, 1969) pp. 105-106.
- (30) Cf. *Claude Simon*, colloque de Cerisy, p. 17 sq.
- (31) Mallarmé: «Notes sur le théâtre», in *Revue Indépendante*, 1^{er} novembre 1886, p. 40.
- (32) Mallarmé: «Hamlet et Fortinbras», in *Revue Blanche*, juillet 1896, p. 96.
- (33) Mallarmé: «Notes sur le théâtre», in *Revue Indépendante*, 1^{er} novembre 1886, pp. 40-41.
- (34) *Ibid.*, p. 40 (Nous soulignons.)
- (35) Cf. Jean Paris: *Hamlet ou les personnages du fils* (Seuil, 1953).
- (36) *Oeuvres complètes*, p. 433.
- (37) Mallarmé: «Notes sur le théâtre», in *Revue Indépendante*, 1^{er} novembre 1886, p. 38.