

De l'œuvre à l'œuvre : les Noces d'Hérodiade

Monic Robillard

Volume 22, numéro 1, été 1989

Mallarmé : Inscription, Marges, Foisonnement

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500887ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500887ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

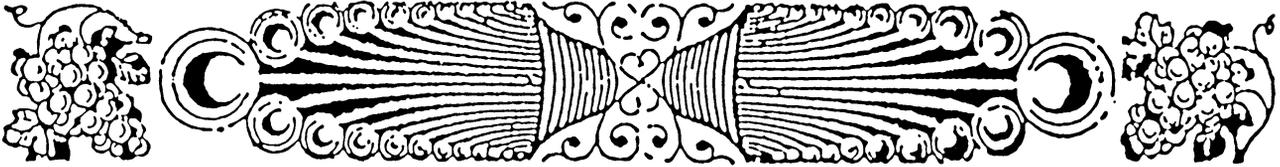
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Robillard, M. (1989). De l'œuvre à l'œuvre : les Noces d'Hérodiade. *Études littéraires*, 22(1), 45–62. <https://doi.org/10.7202/500887ar>

Résumé de l'article

Le projet d'Hérodiade avec lequel Mallarmé a inauguré et clôturé son œuvre poétique repose sur une puissante force d'identification au féminin, qui devient chez le poète le lieu d'une interrogation de l'origine poursuivie sur tous les plans. La présente étude esquisse dans un premier temps les enjeux de cette identification dans l'élaboration de la première *Hérodiade* (1864-1866), en examinant la réverbération mutuelle de la lettre et du corps, jusqu'au noeud biographique où se profère le destin du sujet. Par la suite, dans une double lecture des métaphores poétique et génésique, nous tentons de dégager la résonance du concept d'Oeuvre chez Mallarmé par le biais du personnage trop négligé de la nourrice, afin de lier, par delà leur hétéroclite apparent, les motions de transformation sémantiques et narratives qui permettent la lecture des *Noces d'Hérodiade* de 1898.



DE L'ŒUVRE À L'ŒUVRE

LES NOCES D'HÉRODIADE

Monic Robillard

Il fallait
La hantise soudain quelconque d'une face
Pour que je m'entr'ouvrisse et reine triomphasse.

■ Ces vers qui concluent *les Noces d'Hérodiade, Mystère* pourraient servir de blason à toute l'œuvre poétique de Mallarmé, hantée dès ses débuts par l'énigmatique figure de la princesse de Judée qui, selon l'Évangile, offrit sa danse en échange de la tête de Jean-Baptiste. Comme Heine, Mallarmé rebaptisa la jeune Salomé du nom de sa mère Hérodiade, mais son apport original consista en ce qu'il fit intervenir dans le scénario biblique un nouveau personnage : celui de la nourrice d'Hérodiade qui, dans la « Scène » dialoguée de 1865, incite sa pupille à se départir d'une virginité négatrice. Mallarmé découvre après coup la richesse de cette mère symbolique, pour laquelle il abandonne la forme dramatique et élabore en 1866 le long poème de l'« Ouverture ancienne (Incantation) ». La nourrice s'y transforme en sibylle pour prophétiser, avant la « Scène », la crise imminente d'Hérodiade ; simultanément, la pratique d'écriture mallarméenne change de registre pour adopter la poétique de l'obscurité qui la caractérisera par la suite.

Mais l'« Ouverture » demeure inachevée, car Mallarmé conçoit sous la force prémonitoire de la nourrice toute son œuvre à venir, dont l'appel puissamment vocalisé — et inintelligible — vient hanter le poème en travail. Réflexivement, l'« Ouverture » rend compte de sa genèse. Sous le choc révélateur, le poète traverse alors une violente crise qui lui fait craindre autant pour sa vie que pour sa raison, et il se voit forcé d'abandonner un sujet « où [il] s'était mis tout entier sans le savoir » (juillet 1866). Il ne le reprendra que quelque trente ans plus tard, sous le titre *les Noces d'Hérodiade. Mystère*, après des retouches probables entre temps. Quatre mois de travail assidu en 1898 donnent naissance à un ensemble poétique des plus étranges, où la temporalité est littéralement pulvérisée autour de l'axe glissant de la décapitation du saint. La disparité stylistique des vers (quelque 500, notations non versifiées en sus) outrepassa de loin celle que l'on pouvait prévoir de la rencontre entre un projet de jeunesse et sa reprise tardive. *Les Noces* de surcroît demeurent inachevées : en

pleine fièvre d'écriture, Mallarmé meurt d'un étouffement spasmodique, laissant sur sa table le cantique de la décapitation — seul poème achevé au terme de sa dernière lutte avec l'Ange. Cette vertigineuse rencontre du corps et du texte n'était-elle pas d'emblée prescrite par un projet dont le poète avait dû différer l'écriture au risque de la perdre ?

Mallarmé conçoit Hérodiade en réaction à la grossesse de sa femme, Marie, qu'il avait implicitement identifiée à la figure idéale de sa sœur Maria, morte à l'adolescence quelque dix ans après le décès de leur mère. La pulvérisation du mythe virginal par l'évidence maternelle suscite chez le poète des sentiments très ambivalents, où il épouse tour à tour toutes les positions de la triade familiale¹. Relatant dans sa correspondance la naissance d'Hérodiade, qui accompagne celle de sa fille Geneviève, Mallarmé établit avec une insistance égale un parallèle et un antagonisme entre création et procréation. La production poétique y devient une maternité symbolique, dont c'est tantôt la puissance maternelle, tantôt le statut symbolique qui s'accuse, selon que fusionnent ou guerroient les figures de la Muse et de la Mère.

Nonobstant pour le moment la métaphore poétique que déploie la première Hérodiade et sur laquelle la critique mallarméenne s'est déjà amplement exercée, il importe de souligner

l'enjeu de la question féminine dans la « Scène », où non seulement s'opposent le virginal et le maternel, mais où ces rôles à leur tour se clivent. Ainsi, elle-même mère symbolique, la nourrice d'Hérodiade affiche dans la « Scène » deux visages, qui renvoient à ses attributs féminins. Ici, un sein idéalisé par Hérodiade dans sa fonction nourricière :

Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis ;

là, l'ouverture généalogique d'un sexe menaçant, celui de la

femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sibyllins².

L'identification d'Hérodiade oscille de l'un à l'autre, dans une ambivalence que polarise l'épisode du miroir dans la « Scène ». Tantôt elle y contemple avec ravissement l'image divinisée de sa beauté, mobilisant autour du miroir toute la symbolique du joyau ; tantôt la glace au trou profond révèle l'horreur de la nudité de l'être mortel sous la vanité de ses masques. Alternativement ange et fantôme, le corps féminin se présente à la fois en supplément et en défaut, originairement doté d'un corps sans faille — corps de gloire natal symbolisé par le sein —, et par avance dépouillé de toute corporéité par la

1 Sur les figures biographiques que nous évoquons ici, voir Ch. Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1968. Pour un traitement plus approfondi de cette question dans la genèse du projet d'Hérodiade, cf. M. Robillard, *la Passion de la tête. Hérodiade chez Mallarmé*, thèse déposée à l'Université de Montréal (avril 1987), dont cet article reprend les grandes lignes.

2 Mallarmé, *les Noces d'Hérodiade. Mystère*, éd. Gardner Davies, Paris, Gallimard, 1959, p. 68 et 69. Dans la suite, nous renvoyons à cet ouvrage par la simple indication de la page. Les variantes sont indiquées par un trait oblique inversé (\) et les ratures par des crochets droits.

mort qui le ronge et s'y inscrit en creux dans l'empreinte de son sexe. Il semble que ce soit la réconciliation de ces deux postures imaginaires que tente enfin Hérodiade par les *Noces* de 1898, qui doivent la doter d'un corps intermédiaire entre le plus de jadis et le moins de demain.

L'expérience du miroir marque aussi profondément le sujet qui affronte ces visages du féminin. En février, mars, avril 1865, alors que le poète se plonge intensivement dans la scène d'Hérodiade pour fuir les cris du *baby*, l'image du moi naufrage dans les eaux de l'identification :

Moi, je me traîne comme un vieillard et je passe des heures à observer dans les glaces l'envahissement de la bêtise qui éteint déjà mes yeux aux cils pendants et laisse tomber mes lèvres³.

[...] je recule devant les glaces en voyant ma face dégradée et éteinte [...]. Être un vieillard, fini, à vingt-trois ans [...] ! [...] j'ai si peu de vie que mes lèvres pendent et que ma tête, qui ne peut plus se dresser, penche sur mon épaule ou tombe sur ma poitrine [...] ⁴.

La gestalt au miroir se déstructure, mettant à jour un corps morcelé, tout ensemble vieillard prématuré et enfant retardé, sous le coup d'une sorte d'incapacité motrice. Stade du miroir à rebours, qui ne réfléchit obstinément qu'un spectre défait. Si ces abattements iront de pair avec des crises d'impuissance créatrice jusqu'en

1869, ils n'en alternent pas moins avec des moments inverses d'« assumption jubilatoire » (Lacan) quand le poète anticipe sa propre œuvre à venir. Car, dans la foulée de l'« Ouverture », Mallarmé est amené à concevoir le plan de tous ses travaux futurs, de sorte que, dans une rythmique nettement scandée par la correspondance, l'extase de la découverte vient rémunérer l'angoisse de la folie, de la mort, ou de la simple inanité. Une éblouissante révélation s'opère en ces années, où Mallarmé fonde tout son capital poétique et trouve simultanément le centre de son moi — pour ne cesser de les voir l'un et l'autre s'évanouir par secousses violentes et régulières.

L'« Ouverture ancienne (Incantation) » aura véritablement eu fonction d'ouverture cryptique. Sur le plan somatique, le chant dévoile à son origine un trou pectoral, déplacement symbolique du sexe féminin procréateur que recouvre le sein nourricier. Durant un an, du printemps 1866 au suivant, Mallarmé souffre de la poitrine et éprouve des troubles respiratoires qui anticipent sans nul doute l'étouffement fatal de 1898. Sur le plan spirituel résonne dans ce gouffre la mortalité de toute matière et le « Rien qui est la vérité⁵ ». Sur le plan poétique, le signe se transforme en symbole dès lors que la perte du sens s'ouvre sur la danse de la signifiante. Sur le plan critique enfin, la triple crypte devient la matrice où le projet d'écriture comme un rêve

3 Lettre de mars 1865, dans *Correspondance avec Henri Cazalis*, éd. Carl Paul Barbier et Lawrence A. Joseph, Paris, Nizet, 1977 (Documents Stéphane Mallarmé, VI), p. 261.

4 Lettre à Cazalis (janvier 1865), dans *Correspondance*, [I], 1862-1871, éd. Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, 2^e éd., Paris, Gallimard, 1959, pp. 150-151. Nous renvoyons dans la suite à cet ouvrage par l'abréviation *Corr.* suivie de la page.

5 Lettre à Cazalis (fin avril 1866), *Corr.*, p. 208.

se met en place et dont le sujet se promet de renaître génial, par un coup éclatant ⁶.

Mais à compter de l'été 1866, l'« Ouverture » presque achevée, le poète cesse pourtant d'écrire. Replié sur l'œuf de sa vision dans une position qui s'énonce avec insistance en des termes matriciels et spéculaires, Mallarmé projette sur les parois de sa pensée l'Œuvre en gestation, trésor et joyau. L'Œuvre ? C'est-à-dire à la fois l'ensemble des travaux futurs — toute l'œuvre en accéléré, prévue et lue — et, dans ce mouvement même de fusion simultanée, le Chef-d'œuvre qu'à elle-même l'œuvre représente synthétiquement. Avec, dans ce chef, la tête qui l'a conçue : le Génie ultra-lucide, le voyant. L'Œuvre où le poète se voit (re)naître génie se donne comme reflets : reflet ce de ce qu'elle serait SI elle avait un corps, SI elle était écrite — déjà s'insinue la sirène de la simulation du *Coup de dés*. Issue d'une conception par la tête, telle Athéna sortant du crâne de Zeus, l'œuvre vierge de tout corps exige une tension surhumaine de la pensée, qui se minéralise pour éclater au contact du réel.

Après quelques jours de tension spirituelle dans un appartement, je me congèle et me mine dans le diamant de cette glace, jusqu'à une agonie, puis, quand je veux me revivifier au soleil de la terre, il me fond — il me montre la profonde désagrégation de mon être physique [...] ⁷.

Dans une mésaventure qui rappelle celle du « Pitre châtié » et de « Don du poème », le vrai jour dénonce le faux lustre du diamant et révèle

l'imposture d'une maternité désincarnée, simplement mimée par la tête qui s'est prise pour un corps, ne laissant que fantôme là où elle s'était crue ange. Un instant cristallisé dans une idée qui n'en était pas une, pas une vraie, le chant s'évanouit sans laisser de trace : « je ne me rappelle plus aucune de ces idées subites de l'an dernier ⁸ ». Le poète en arrive alors à l'évidence de n'avoir pas de corps — constat d'Igitur — pas davantage que de tête conceptrice, d'*Esprit*, comme il s'en plaindra à Villiers de l'Isle-Adam. Érotisation d'une pensée toute en sensation, la vision est en fait une anticipation du devenir. La pensée conceptrice a cannibalisé l'objet de son désir par projection : le sujet masculin s'est fait femme, et l'inspiration lectrice a d'avance produit toute l'œuvre. Pour résultat, « la chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres » (« Brise marine »). Critique de quelque réalisation que ce soit, la pensée jouissive refuse le travail, elle récuse le long devenir du corps et n'accepte que l'étincelle fulgurante de sa vision simultanée. L'étude patiente, la longue quête du savoir comment et pourquoi, sont sabordées par le rêve : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit » (préface du *Coup de dés*). La faute du poète dans son refus de narrativisation s'énonce alors comme une atteinte directe à la fonction maternelle, dont la simulation a désobéi à la lenteur des lois naturelles qui se fondent sur le temps de la maturation biologique, et dont elle a prématurément violé le secret dans son impatience à en goûter le fruit :

6 Sur cette question et son déplacement dans l'investissement scientifique, lire M. Pierssens, « la Folie de Mallarmé », dans *la Tour de Babil*, Paris, Minuit, 1976.

7 Lettre à Eugène Lefébure (17 mai 1867), *Corr.*, p. 247.

8 Annexe de la lettre citée à la n. préc., p. 249. C'est Mallarmé qui souligne.

autrefois, je *crevais* mes sujets de poèmes — irruption du Rêve dans l'Étude, lequel saccage tout, va droit aux conséquences affriandantes et les dévore. [...] j'ai eu la bêtise d'aller droit à mon Idée et de me priver de la séduction progressive de ses mirages⁹.

En cet hymen boulimique avec le corps qu'elle devient, la pensée abdique la froide distanciation de son être-de-langage ; et toute distance avec elle, car elle obéit ainsi à une véritable compulsion analogique qui multiplie les noces en facettes prismatiques où miroitent tour à tour : l'hymen du réel et du fictif, du masculin et du féminin, des doubles féminins, de l'Œuvre et du Génie ; de la lecture et de l'écriture, du corps et de l'esprit ; du poétique et du génésique, etc. Après avoir entrevu « maints rapprochements scintillés absolus » (p. 59), Mallarmé formule peu à peu son concept d'impersonnalité. Il ne lui aura pas fallu moins de trois ans pour le fonder, à force de s'annoncer mort et ressuscité, de découvrir que la renaissance était toujours prématurée, la mort jamais assez consommée. L'Œuvre s'avère n'être scriptible par personne en propre — elle relève de la rumeur secrète du monde, qui chatoie pour quelqu'un dont elle feint de livrer, chant de sirènes, le secret du destin singulier. Renonçant au propre, le poète abdique toute prétention à incarner le Génie, et distancie du même coup un investissement biographique qui réfléchissait dangereusement la généalogie du sujet et celle du texte, jusqu'à y découvrir la pré-scription conjointe de leur finalité.

Mallarmé abandonne Hérodiade, dont le mystère se disséminera dans tous les textes et poèmes à venir ; toujours active, elle sera enterrée dans l'obscurité du poème crypté. Car c'est ici que se concocte l'hermétisme mallarméen comme pratique. Il est précisément « ce mystère de musique et d'oubli »¹⁰ installé entre la fulgurante vision de l'Œuvre et sa profération modulée. L'hymen accompli par avance, dans sa splendeur absolue, s'efface du regard où il a eu lieu sans avoir lieu, pour se donner l'expérience différée du corps. Hérodiade est devenue *principe* d'œuvre ; à la fois crypte et matrice de la parole poétique, elle prescrit son silence d'une part, et la profération de toute une œuvre d'autre part. L'écriture mallarméenne s'élançait alors à partir d'un détour depuis son texte générateur, dont le travail souterrain pourtant se poursuit comme une hantise secrète, dictant en silence le trajet qui y ramènera le poète pour les noces terribles de 1898.

Devant cet avant-texte sans stase que sont *les Noces*, rien ne nous permet de proposer une ordonnance dictant d'un pas sûr le déroulement chronologique¹¹. D'autant que la lecture comme (l') écriture trahit nécessairement la simultanéité de la fulguration poétique qui devrait rassembler tous les points de vue des *Noces* en un seul éclat. La difficulté majeure du texte tient à ce qu'il veut rendre compte de la simultanéité de la décapitation, qui opère sur trois plans : fulguration et mort de Jean, jaillissement et nubilité

9 Lettre à Lefébure (20 mars 1870), *Corr.*, p. 318.

10 Lettre à François Coppée (20 avril 1868), *Corr.*, p. 270.

11 Nous adoptons généralement l'ordonnance proposée par G. Davies, *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, Paris, José Corti, 1978. Outre cette lecture des *Noces*, mentionnons celles de S. Huot, *le Mythe d'Hérodiade chez Mallarmé*, Nizet, 1977, et de M. Wolf, *Eros Under Glass*, Ohio State University Press, 1987 — cette dernière proposant une éclairante approche psychanalytique.

d'Hérodiade, et dissolution définitive de la nourrice. Le recours de Mallarmé est de situer ces actes à la fois dans le passé et le futur par une savante métachronie. *Coïncidant en fait avec le moment de son énonciation*, la décapitation ouvre une ligne d'hymen-rupture qui nie le temps du devenir pour s'inscrire dans la fulgurance d'un présent qui n'existe qu'à titre de « milieu, pur, de fiction » (« Mimique »). Au lieu d'une lecture globale, noce en fusion, c'est une danse qu'il faut tenter avec le texte. Mettre en circulation les fragments et poèmes, les placer en vis-à-vis pour qu'ils s'éclaircissent tour à tour d'un jour variable. Instituer par la lecture la mobilité du texte, lire comme nous l'a enseigné « Crise de vers » : par *disposition fragmentaire*. *Les Noces* ne cessent de se réinterpréter elles-mêmes, de l'intérieur de leur textualité comme dans leur rapport avec le reste de l'œuvre mallarméenne. Si la musique est bien « l'ensemble des rapports existant dans tout » (« Crise de vers »), c'est elle qui doit rythmer la danse nuptiale d'Hérodiade sur la partition du chant de 1866.

Une hypothèse de lecture pourra guider le parcours qui suit ; elle se formalise en deux axes à double pôle. D'une part la nourrice, dont la présence domine jusqu'au « Finale », fonctionnerait sur le plan poétique comme l'Œuvre en tant que celle-ci procède à la fois d'une mnémographie historique et personnelle — leurre à liquider, qui se masque sous le miroir aux alouettes du Génie et du Chef-d'œuvre — *et* d'une pratique d'écriture dans un devenir qui s'expose à la perte du sens. Sur le plan génésique, d'autre part, la nourrice se ferait l'ambassadrice à la fois d'un fantasme d'hymen camouflant une

illusion narcissique qui refoule toute différence sexuelle, *et* la messagère d'une véritable acceptation du corps mortel et vieillissant. D'où la double charge qui incombe à Hérodiade de s'arracher de la nourrice, mais par une négation qui lui permette de l'admettre en elle où elle se positivera. Poétique et génésique, chacun de ces axes balance par ailleurs sur une inclinaison infléchissant ses pôles vers le rétrospectif et le prospectif, d'arrière en avant, ici vers un passé généalogique et là vers un futur prophétisé — tous deux également troubles. L'enjeu des *Noces* est d'ouvrir l'archaïque cellule conflictuelle que forment la nourrice et Hérodiade sur la danse finale de la vierge réconciliée avec elle-même et naissant à un moi neuf. Jean y figure apparemment le seul trait du symbolique nécessaire à cette triple opération de mort, noce et naissance.

Pour en indiquer le seuil tremblant, le « Prélude » s'ouvre avec

Si..

Génuflexion

sur une succession de lignes d'indétermination : le jour et la nuit se mêlent monstrueusement dans une heure que l'on ne sait si d'aurore ou de crépuscule ; une vaisselle héréditaire hésitant entre le sacré et le profane entrechoque son bric-à-brac ; un saint et une vierge se dévorent mutuellement dans le festin nuptial que la nourrice imagine à partir d'un plateau vide. Nul trait net ne vient résumer la confusion qui prévaut, et la lecture de même cherche son isotopie. Car on peut lire d'emblée le « Prélude » de façon réflexive. Le texte dans son intonation apocalyptique semble prophétiser l'œuvre qui

ne s'écrira pas. La chute solaire et son absence de consécration relèvent de son propre héritage. La nourrice paraît augurer de l'échec des noces, à la fois comme rencontre des deux convives et comme texte ainsi titré :

pas
Le délice attendu du nuptial repas.

Sous les monstres qui s'affrontent et s'annulent dans le poème, on peut entendre résonner la rencontre à venir de Jean et d'Hérodiade, mais aussi le « choc malencontreux » du texte de 1867 et de celui de 1898. Sous le candélabre perdant son feu en branches éparpillées, on peut reconnaître la disparate même des fragments qui nous échoient à lire, l'impossibilité pour le poète de résumer un dire qui fuse en tous sens, chacun des termes du premier poème des *Noces* se ramifiant vers l'œuvre entière, qui voudrait enfin se sommer dans une même enceinte.

Mais SI le chef-d'œuvre rêvé ne laissera en définitive que rébus et rebut, que signifient donc ces « avarès feux » mal éteints qui sur un plat vide s'éternisent ? Telle est la question du premier poème des *Noces*. Sous la « vacuité louche et muette » du plateau héréditaire, le jeu des variantes fait glisser « le passé \ le fantôme \ simulacre... » (p. 170). Serait-ce encore le rêve d'Œuvre qui se réactive et qu'il faudra à nouveau liquider ? Si tel est le cas, son orientation est différente. Alors que l'Œuvre de 1867 était la somme projetée des textes à venir, l'œuvre que seraient (sont) *les Noces* s'hybride ici de la somme de textes déjà écrits. Elle engage alors la mémoire d'écriture. Une lecture encore, mais remémorante et non plus anticipatrice. Dans

son épaisseur signifiante, la nourrice dépose les symboles mallarméens, éléments du décor, opacifiés de tant de condensation, de strates palimpsestes. On dirait le stock même de l'écriture tentant de s'organiser, à l'entrée des *Noces*, pour déposer ses instruments sur la table du rituel qu'elle présidera. Voilà un soleil couchant, une coupe, des monstres, un festin, tout l'appareil de représentation qui devrait convier à la fête du texte. À moins que les signifiants élus de la poésie mallarméenne ne soient après tout que des vieilleries du legs parnassien, « chimère au rebut d'une illustre vaisselle » ? Le texte des *Noces* en effet pose avec inquiétude la question de sa valeur dans l'économie littéraire, interroge sa postérité et sa réception. Ce coucher de soleil est peut-être un lever, sur un horizon qu'avec H. R. Jauss on pourrait nommer « horizon d'attente ». Le « Prélude » dessinerait ainsi la ligne de coupe sur laquelle meurt un Auteur et se lève un Lecteur — ou, inversement, agonise peut-être la lecture pour qu'advienne l'écriture. Qui de fait est l'instance énonciatrice du texte ? Tout comme dans l'« Ouverture ancienne », la nourrice finit par se dédoubler sur une voix qu'elle enfante à son insu, et qui toujours interroge sa genèse et sa fin. « Mets [incestueux] qu'on goûte [l'un à l'autre \ à soi-même] » (p. 173) — l'écriture et la lecture s'entremêlent dans une noce étrange, où l'on pourra reconnaître la lecture nuptiale de l'Œuvre, préalable à l'écriture, à laquelle il faut renoncer pour délivrer le texte et l'offrir à une autre lecture. Mais la naissance du texte et de ce lecteur est-elle possible lorsqu'ils sont toujours d'ores et déjà inclus dans la position d'écriture ? Sous l'insistante question des noces, celle de l'Enfant devient

aussi celle du poème et du lecteur qui doivent prendre la relève de l'Œuvre et du Génie, mais en lesquels ne cesse de s'inquiéter l'écriture rivée à sa réflexion.

« Si.. Génuflexion » travaille sur un registre fortement oral et circulaire. Le défilé « zéroïque » de ronds qui s'y marquent dessine l'icône d'une bouche ouverte, affamée tantôt de chair (le festin nuptial), tantôt de parole (« dis pourquoi ? »). Veut-on superposer l'une à l'autre pour en trouver le terme commun et isotopique ? Sur le plan du signe, défait — « Si.. Gén » — par sa générativité, la béance pourra signaler l'impossibilité d'une parfaite superposition des topiques solaires du sens et de celles, érotiques, des sens. Toute rupture consommée avec ce rêve de fusion solaire et nuptiale, que seul pourrait accomplir le Génie auteur ou lecteur, le premier poème des *Noces* se termine sur une question : quel est en ce cas le statut du reste — ce fantôme qui ne parvient pas même à se nommer, enfoui sous les ratures et déplacé par les variantes ?

Le « Cantique de saint Jean » fulgure alors, tranchant par son apparente simplicité avec le corps textuel hyper-ouvragé de « Si.. Génuflexion ». La position du poème à l'intérieur du prélude, de même que le don prophétique de la nourrice, nous font soupçonner que le cantique pourrait relever d'une énonciation bivocale. Puisque le chant de la décapitation survient avant même qu'Hérodiade n'apparaisse et n'en donne l'ordre, le cantique semble une anticipation par la nourrice de la décapitation du saint

auquel elle s'identifie secrètement. (« J'aimerais / Être à qui le destin réserve vos secrets », avouait-elle dans la « Scène », rééditant le fantasme de fusion narcissique d'« Image grotesque ¹² ».) Par ailleurs, la lecture du « Cantique », où nous ne pouvons ici entrer, confirme que la faux de la mort pourrait bien n'être qu'un faux tranchant, auquel cas la décapitation ne serait qu'une simulation jouée *dans* la tête plutôt qu'accomplie *sur* la tête.

La décapitation ne fait pas que s'anticiper, elle est aussi remémoration de son événement toujours déjà passé : alors que le *dramatis personae* donne pour acteur « la Tête de saint Jean » (ce qui corrobore l'une et l'autre hypothèse), « Si.. Génuflexion » présentait d'emblée une « mort éparse refroidie » et une « face défunte ». Tel, chez Hamlet, le fantôme vient rejouer sa mort, sur un théâtre où Hérodiade découvre que couper la tête était vain — c'était fait de toute éternité (p. 108). Dans une heure mixte, entre vertige et prémisses, tout le déroulement narratif des *Noces* est mis en crise par l'ubiquité de son événement central. L'ambiguïté réinscrit sur tous les plans du texte un entredeux spasmodique, à la fois noce et clivage, qui rêve de s'arrondir en un espace-temps cyclique.

Cette fulguration proprement poétique parvient par miracle, le mot n'est pas excessif, à s'écrire dans le « Cantique ». Vibrant tout entier sur la ligne d'*horreur/extase* (p. 181) qu'est la décapitation, Jean atteint à l'éblouissante vision des glaciers de l'Idéal, ceux-là même auxquels Hérodiade s'identifiera tout à l'heure dans la

12 « Une négresse par le démon secouée ».

« Scène », divinité chez elle incarnée par le tout-puissant sein nourricier. Le paradis perdu de l'origine *s'accomplit* pour Jean dans une mort vécue baptismale, par un nouveau tête-à-queue et repli temporel. Le glaive de la décapitation œuvre sur un double tranchant : à la fois vrai et faux, final et original, anticipé et remémoré, expérimenté et pensé, il fait osciller toutes les dichotomies en miroir. Est ainsi mis à nu, à peine le temps de l'entrevoir, le *Principe* même où le secret du Monde réfléchit dans une pure coïncidence celui du Moi originaire, pour fulgurer poétiquement comme condition de toute parole. Psyché totale.

La jubilation heuristique de la vision fulgurant sur la glace du « \Pic lustral » du « Cantique » (p. 183) retrouve par là même celle sur la vitre des « Fenêtres » (1864) où le génie se « mire » et se voit « ange » pour « renaître [...] au ciel antérieur où fleurit la Beauté ! » Mais aussi, en ce qu'elle ne peut se dire que par un spasme étouffant, sur une même chute dans l'éternité. Cri de tête, voilà le chant johannique qui dans « À quel psaume » (p. 59-60) fracture la vitre de la chambre où se tient la nourrice et vient s'y ensevelir. Effraction réelle du corps maternel dans l'inceste qu'avait appelé la nourrice, ou symbolique « allusion [...] sans briser la glace » (« Mimique ») ? Tout comme dans le mythe de Narcisse évoqué en sous-texte par « les Fenêtres » et par la « Scène », il semble que le mirage spéculaire dans une origine rêvée se brèche sur un trou mortel là où la divine parole natale s'était promise. Suggéré par le battement des

rideaux, un fantôme surgit en effet du vitrage béant, de la même manière qu'il se dessinait au fond du miroir féminin de « Frisson d'hiver », tout aussi ambigu entre son identité subjective et objectale, masculine et féminine. Après sa pulvérisation cristalline lançant feux et pierreries, la vitre retombe en fragments chus, « Bloc contre bloc jonchant le lugubre entourage » (p. 59). Une fois de plus affleure l'expérience de la crise de jeunesse : « Le miroir qui m'a réfléchi l'Être a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si j'expie cruellement ce diamant des Nuits innommées¹³ ».

Le texte du « Prélude » paraît alors mimer l'effraction de la beauté par le Rêve prématuré de l'œuvre,

irruption au trou

Grand ouvert par un vol ébloui de vitrage (p. 59).

N'est-ce pas l'écho de l'effet d'Œuvre, produit par l'ouverture du corps néantisé et du signe dilaté sur son rayonnement symbolique, qui se reforme ici en un *Joyau géant* ? Comme en 1867, les pierreries miroitantes du vers-verre brisé par le cri ne coiffent qu'un sombre fantôme. On y croit d'abord reconnaître le spectre du *prophète* décapité et portant haut son chant d'hymen, « Divers rapprochements scintillés absolus » (p. 59). Mais est-ce bien le message révélateur du saint qui s'avance ainsi ? Le fantôme conteste lui-même le dévoilement de son identité et masque son chef par un flottement de voiles, dans une gestuelle inspirée des rideaux qui se libèrent de l'agrafe du joyau.

13 Lettre à Villiers de L'Isle-Adam (24 sept. 1867), *Corr.*, p. 259.

Le texte du « Prélude » installe la latence fantômale du Sens, de l'Auteur, de l'événement narratif. Il refuse de laisser la lecture se river à l'assise des choses qui s'établissent solides et présomptueuses. La contestation des voiles détrônant le massif joyau à la « nitidité fausse » (p. 60) accomplit du même coup l'effacement de tout glacier référentiel qui prétendrait incarner l'idéal. L'action d'époussetage virginise et nettoie la scène de l'imaginaire par « la dispersion volatile, soit l'esprit, qui n'a que faire de rien » (« la Musique et les lettres »). Allégeante contestation critique, qui demeure toujours chez Mallarmé une tâche de la poésie, pour dénoncer la vanité du reflet, le leurre du mirage d'exister pleinement. D'une plume légère elle efface le carton-pâte du monde, mais pour le polir et qu'il jaillisse étonné ! Car, par delà l'effroi premier de la nudité découverte — je ne suis, ni le monde —, la *tabula rasa* du doute absolu instaure la virtualité d'une vierge ingéniosité du moi et de la vie, où se rejoignent lecture et écriture dans un même silence.

L'arrachement de la voix johannique hors du corps nourricier illustre cette notation du *Livre* : « opération — le Héros *dégage* — l'Hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Th[éâtre] que c'était — du Mystère où cet hymne [était] enfoui¹⁴ ». L'hymne dans le *Livre* est le chant de la vie qu'il incombe à la poésie de faire sortir du mystère. La rumeur latente du monde, la « terre-fiancée », formule à mi-voix l'hymen des rapports virtuels entre tout — ou le fameux

« C'est » que projetait d'écrire Mallarmé. Pour s'accomplir, cet hymne intériorisé demande le trait d'écriture qui l'arrache au corps de la réalité. Opération que réactivera la lecture, que Mallarmé pense aussi en termes de défloration symbolique (cf. « le Livre, instrument spirituel »). Car toute l'expérience autour d'Hérodiade, depuis 1864, ne cesse d'affirmer la présence d'un lecteur dans l'auteur — celui qui perçoit l'Œuvre —, et celle concomitante de l'auteur dans le lecteur, qui en réveille la virtualité incluse. Ainsi le fantôme voilant ses traits de « Si.. Genuflexion » pourrait signaler la discrète présence de l'« auteur dissimulé ou chaque lecteur » (« Solennité ») qui, abdiquée l'autorité auctoriale directrice du sens, prend sa relève pour donner voix au texte. Sa voix donnée, l'instance mixte de lecture-écriture doit se retirer et restituer l'hymne au *théâtre que c'était*¹⁵. La possibilité symbolique apparaît ainsi antérieure à toute inscription du sens, et le maternel se révèle producteur de fiction. (On pense au concept bionien de « rêverie de la mère ».) L'hymne en perpétuelle gestation simule sa naissance dans un prête-nom, se dissimule en se déléguant au héros génial, qui n'en est toujours que le héraut : tel est du moins ce que semble dévoiler la dynamique du « Prélude » dans la circularité qui, à travers un transit par Jean, ramène la question de la nourrice à sa propre fonction maternelle et réflexive.

En effet, les dénégations furieuses du fantôme déclinant toute identité personnelle trouvent un motif, lorsque le spectre se résorbe dans le

14 Jacques Scherer, *le « Livre » de Mallarmé*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1977, f. 4.

15 Cf. M. Robillard, « le Fantôme lecteur chez Stéphane Mallarmé », *la Mort du genre*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, coll. « Craie », 1987, pp. 35-49.

reflet de la nourrice, *ombre ménagère* se livrant sans doute à une séance d'époussetage, et se mirant dans le plateau qu'elle frotte. Dans une langue puissante, Mallarmé, à la fin du « Prélude », noue cette fonction imaginative de la nourrice avec la frustration d'un vieux rêve maternel, en lui donnant pour emblème une guimpe et une coiffe roidie qui entourent son visage à la bretonne et dont les tissus empesés miment le sursaut figé hors ses seins

Jadis, d'un blanc, et maléfique lait (p. 60).

Voilà où sont rabattus les glaciers de Jean. Tout le « Prélude » devient ainsi la production fantasmagorique de la nourrice, de sa tête en éruption de rêves et de pro-jets. Rien n'a eu lieu des événements du « Prélude », que la vacuité circulaire du plat dont le tranchant s'affirme enfin net.

Dénouement heureux ? *Les Noces* pourraient s'achever ici, ce n'en était que le simulacre. L'image sur laquelle se termine le « Prélude » est une image d'horreur, évoquant au plus proche la tête de Méduse hérissée de serpents, que Freud donnait pour représentation de la castration de la mère et dont Mallarmé avait fait quant à lui son héroïne préférée pour accompagner le héros Hamlet (*Confessions*, 15 août 1888). Son « révelsif ébat vieil horrifié droit » (p. 60) ramène une scène originare de création qui ne se joue qu'à l'intérieur du maternel, pour poser dès l'origine un nœud bloquant le rapport à l'autre et paralysant toute émission. Stérile *abandon sans produire de trace*, la pulsion nourricière ne parvient pas à inscrire son don

et à dépasser, derrière le vide du plat, l'absence d'objet à laquelle elle s'identifie.

La mouvance du fantôme se fige dans le corps de la nourrice, captive d'un attirail ancestral et traditionnel où l'on peut lire l'étreinte du passé qui ne veut pas lâcher prise et s'agrippe — selon l'image des serres toujours très active dans l'univers poétique de Mallarmé : le cramponnage des habitudes, prescriptions, désirs de satisfaction, bref tout ce qui bloque le passage à vide exigé par le jeu de la fiction ou de l'altérité, tout ce qui *étouffe la naissance du nouveau*. Il faut se rappeler, pour réinscrire la métaphore poétique, que Mallarmé cherchait avec Hérodiade à inventer « une poétique très nouvelle ¹⁶ ». La nourrice ne viendrait-elle pas, dans son attachement à un passé maintenant stérile, figurer le poids du « séculaire plumage » (p. 73) qui emprisonne l'envol de cette langue nouvelle et la paralyse ? Qu'il s'agisse de vieilles habitudes de lecture qui constituent l'horizon d'attente dont doivent se détacher le texte et sa réception, ou de la force de rétention qui noue l'œuvre à l'auteur et l'empêche de la léguer, *les Noces* déploient une thématique complexe du lien, du fil et du rapport qu'il faut à la fois rompre et nouer.

Ce sont les fragments de la « Scène intermédiaire » qui nous permettent le mieux de comprendre l'importance de la métaphore du tissu qui insiste depuis « Si.. Génuflexion » (voiles roides, soie, faille) et sur laquelle s'achève « À quel psame » (dentelle, noirs plis, linon, nœuds, guimpe empesée). La « Scène intermédiaire » récrit les vers anciens de l'« Ouverture » où

16 Lettre à Cazalis (oct. ou nov. 1864), *Corr.*, p. 137.

l'incantation s'exhalait de la robe de tapisserie trouée de la nourrice. Ici, le message se précise : il s'agit du nom tenu secret de Jean, que la nourrice, une fois congédiée, s'entête à vouloir prononcer et laisse transpirer d'un bâillement de sa tapisserie à motifs d'oiseaux. Clivée encore par une double postulation, la nourrice veut à la fois partir et rester, parler et se taire. Nouveau seuil d'indétermination, qui ranime une forme fantomatique ou de vol captif. Le fantôme chez Mallarmé a partie liée avec la tapisserie depuis « De l'orient passé » (1868) et *Igitur* (1869). Si l'influence du fantastique de Gautier y est sans doute pour quelque chose, cette image mallarméenne pointe aussi vers *Hamlet* et le meurtre de Polonius sous la tapisserie, dont Mallarmé avait fait, dans sa lecture symbolique de la pièce, « le tas de loquace vacuité » que le héros risquait de devenir s'il vieillissait. C'est exactement ce que vient représenter ici la nourrice pour Hérodiade, qui reconnaît, derrière le prétendu prétendant dont la nourrice veut libérer le nom, le

vain fantôme
de moi-même
celle que je ne
serai
pas
— qui tourne
tout autour [] (p. 98).

Sur le plan poétique, et selon la théorie de la représentation que développe le « Hamlet » de Mallarmé, ce tas de loquace vacuité incarne le leurre d'une poésie mimétique et représentative, « bavardage épars » de la littérature avec laquelle

Mallarmé aura marqué une nette rupture, ou, selon les termes de Jauss encore, l'« art culinaire » de consommation sur lequel opère l'écart esthétique fondateur du nouveau. Tel est en effet l'héritage du passé, que plus spécifiquement encore on pourrait rapporter à « cette poésie dont on berça notre enfance¹⁷ », à laquelle Mallarmé a toujours donné sa charge *orale* et maternelle. Or, pour vouloir écrire l'hymne et retrouver le chant sous le texte, Mallarmé est bien loin de prôner une écriture transcriptive de l'oral, et il aura plus que tout autre séparé l'écrit de la parole usuelle. Derrière le charme des *Nursery Rhymes* s'embusque en catimini le poids de toute la poésie lyrico-épique et narrative qui constitue le fonds culturel à quoi Hérodiade doit s'arracher pour inventer, par une crise de vers, sa poésie très nouvelle. Avec ses prestiges rhétoriques et son pouvoir de figuration, l'ancienne tradition travaillait sur le mythe — narrativisation héroïque des origines — comme le fait Mallarmé dans ses *Noces*. Mais le poète, dans son article sur Wagner (« Rêverie d'un poète français »), avait déjà dénoncé cet attirail mythique comme nostalgie primitiviste où se consolidait la croyance puérile en un Chef-d'œuvre et un Génie incarnés, auxquels le Tout-Paris applaudissait alors, quand Mallarmé pour sa part les posait respectivement comme « Monstre-Qui-Ne-peut-Être » et « Figure que nul n'est ».

Par ailleurs, si la tapisserie nourricière renvoie à la poésie épique des origines, elle pointe aussi vers un passé personnel. Elle accumule une histoire dont elle prétend rendre compte sur un

17 *Le « Livre »*, éd. Scherer, f. 142.

maternel qui y celait un fantasme narcissique : sa propre virginité de Divin Enfant asexué, lequel se masquait dans l'attente de l'Époux à venir, mage ou dieu révélateur du nom secret de la jouissance. C'est ainsi un désir féminin, inassouvi et depuis longtemps refoulé, qu'Hérodiade met au jour à même la chair de la nourrice, dans la faille de sa robe et son incantation mystérieuse. Par son identification non plus à son objet mais au désir même de la nourrice, Hérodiade se hisse sur le trait symbolique par l'ordre de décapitation qu'elle prononce alors. Elle se débarrasse du même coup de l'encombrante nourrice :

et la vieille
reconnaissant
prophète —
s'évanouit — (p. 100).

Hérodiade toutefois n'en a pas prononcé le nom. Impersonnel, l'ordre mortel signe sa séparation d'avec la nourrice et la fait naître à sa condition de sujet et de femme,

moi, non plus l'enfant
capricieuse de tout
à l'heure (p. 117).

Il a fallu pour cela que la nourrice et elle se reconnaissent l'une et l'autre dans leur mi-dire respectif, où elles se voilaient du nom secret de l'homme. Hérodiade se reconnaît dans la nourrice sous le masque de Jean où la nourrice se reconnaît simultanément, « afin que personne pure celle-là en jaillit ». L'hymen et la fulguration des *Noces* se situent sur cette étonnante ligne de rencontre et de rupture — dont il faut penser longtemps les implications.

À l'ordre de décapitation correspond symétriquement chez Hérodiade la disjonction de son corps vierge :

C'est toi cruel
qui m'as blessée
en dessous
par la tête —
[...]
par le bond de la
pensée (p. 115).

Cette blessure est bien physique : le sang coule entre les jambes de la jeune fille, qui y trouve une jubilation dont tout le texte explose. Les commentateurs des *Noces* lisent là le sang de la défloration, en se fondant essentiellement sur cette scolie :

le glaive qui trancha ta tête a déchiré mon voile
(p. 136).

Mais comment la défloration pourrait-elle avoir lieu, puisqu'Hérodiade ne rencontre Jean qu'après sa mort ? Et pourquoi Hérodiade insisterait-elle sur la solitude de ses noces, dont le saint n'est que le *prétexte* ? Enfin, comment pourrait-elle lui offrir

Une virginité pour génie (p. 218)

si cette virginité était déflorée ? Les fragments du « Finale » prennent un sens autrement limpide lorsqu'on y lit enfin les marques insistantes de la puberté d'Hérodiade, chez qui l'ordre de la décapitation déclenche l'apparition des premières règles, fondant l'ordre d'un symbolique féminin préalable à toute expérience de la jouissance, elle-même préalable à celle d'une maternité assumée.

C'est la pulsion destructrice du féminin qui s'extériorise dans le sang menstruel, et qui signe le meurtre perpétuel de l'Enfant. Meurtre tout aussi bien d'elle — qui par là se négativise, se néantise dans une *destruction passive*¹⁹. Les menstrues deviennent un rite purificateur et sacrificiel, lustral, qui assure une *autre* virginité du maternel. Non d'un maternel qui ferait l'objet d'un désir fusionnel visant à reconstruire le paradis primitif, sans fracture d'origine, mais d'un matriciel alternativement ouvert et fermé, plein et vide, rythmique sur sa ligne de coupe. Rejoignant ainsi la courtisane de la lettre de 1867, Hérodiade renoue aussi avec celle de sa première apparition dans l'œuvre de Mallarmé : ... « Hérodiade en fleur [] qu'un sang farouche et radieux arrose » (« les Fleurs »). Le sacrifice menstruel consomme la chimère de l'Enfant-tout, de la Mère-toute, chimère par les deux partenaires si bien partagée, et qui se liquide dans une célébration de la dépense rappelant le spectacle liminaire de l'« Ouverture » pourpre.

Hérodiade n'atteint ni à la dévirginisation par un hymen réel ni à la maternité pleine — qui toutes deux la combleraient de chair — mais à une virginité féconde ; elle parvient ainsi à préserver sa virginité *et* à assumer la fonction maternelle que lui signifie la tache des règles.

Dans le monologue « Ô, désespérément » du « Finale », la signification poétique de la crise

jouissive d'Hérodiade se dépose. Jean devient enfin un interlocuteur direct lorsqu'Hérodiade dialogue avec sa tête coupée. La vierge accepte la fulguration mortelle du martyr, car dans sa révolte

il a du moins

[...]

retranché l'homme (p. 130)

pour ouvrir l'espace de l'au-delà. Mais la jeune fille soupçonne que pour le saint cet au-delà fût resté théologique, chrétien, et lié avec la mort. Ce qui du point de vue poétique revient à une Œuvre seulement rêvée et s'interdisant toute pratique. Refus du corps qui rappelle comment, dans la crise de jeunesse, le concept d'impersonnalité avait été produit pour dissimuler « la voie pécheresse et hâtive, satanique et facile, de la destruction de moi » (17 juin 1867) qui trouve ici sa positivité. Il s'agit en effet pour Hérodiade de donner un corps et un sol à cette vision. Que l'idéal soit accepté dans sa transcendance impossible à incarner, soit, mais sans pour autant que ne se bloque la parole sur un *abandon sans produire de trace*, dans une nostalgie dépressive. Mallarmé est son plus impitoyable critique et analyste. Aussi Hérodiade à se tour vient nier la tête qui l'a niée, par une *révolte de la vie* et de *la chair niée*.

Jean n'avait pas tranché le litige du sens de son expérience, le cantique se suspendant sur la bivalence des glaciers là-haut et du corps en chute, du jour solaire et de la nuit du corps²⁰.

19 Cf. l'annexe déjà citée à la lettre du 17 mai 1867, où Mallarmé, après avoir livré à Lefébure sa nouvelle théorie du mystère et de l'Œuvre, identifiait sa « fausse couche » intellectuelle (l'expression est de moi) à deux positions féminines : celle de la courtisane vampirique et stérile, et celle de la femme menstruée.

20 À preuve : tout le débat herméneutique sur le « Cantique » tourne autour de l'heure (midi ou minuit) et du sens de sa chute (volontaire ou subie), les commentaires critiques demeurant profondément divisés sur le sujet.

Hérodiade hérite alors du rebut ensanglanté de sa vision pure, cette tête morte qui lui échoit entre les mains, et elle doit dissiper toute ambiguïté quant à l'objet de ce regard sur les cimes. Sa question est précise : fut-il posé en fusion avec les seins nourriciers ou sur la gorge scintillante d'un féminin ouvert sur le sexuel ? D'un « \Arcane » seulement rêvé et gardé secret pour soi, ou d'une œuvre donnée à lire ? Qu'en est-il de la vision de 1867 : est-elle écrite ou pas, était-elle scriptible ou non ?

Dis, hésitation entre la chair et l'astre
 Sur la gorge nouvelle, où ta cécité point,
 À cet arrêt surnaturel que ce n'est point
 Hymen froid d'une enfance avec l'affreux génie
 L'arrière volupté jusque dans l'agonie
 Du regard révesté [*sic, l. révolvé*] par quelqu'un au
 néant (p. 78).

Hérodiade refuse la frigide noce narcissique de Jean, celle de l'hymen chair et astre où il pare son enfance d'une étincelle de Génie toujours antérieure²¹. Elle réclame la rencontre de leurs fulgurations respectives, que Jean l'ait *reconnue*, elle chair et vie, dans des glaciers qui ne soient pas le prétexte d'un seul mirage du même. Dans l'espace de son intuition d'un renversement du bas et du haut, elle pourra alors s'accomplir, « étoile et chair mariée » (p. 116), pour célébrer en elle-même les noces du maternel et du virginal *également ouverts* sur l'ingénuité de l'enfance. Car l'astre est aussi fruit de chair, et le corps a droit aussi à sa virginité. Il importe que Jean incarne dans un corps et dans l'altérité ces

glaciers tout intellectuels et solipsistes, pour que la vie soit reconnue poème, que son chant féconde de sa fulguration le corps du monde.

Lorsqu'il fait exprimer par Hérodiade une révolte de la vie que Jean n'aurait « pas comprise » (p. 136), et sa crainte d'avoir été confisquée par son froid regard mort, Mallarmé ne témoigne-t-il pas aussi de sa douleur de ne l'avoir pas encore dite, elle, cette Hérodiade qu'il a gardée silencieuse toute sa vie et qui, nous le croyons, fut jour après jour l'inspiratrice compagne qui lui dictait sa lecture du monde ? Hérodiade était vivante en lui, bougeant comme le tissu même de la pensée poétique (« Moi, j'ai toujours une danseuse là », disait-il, en se pointant le front, à Bonniot). En 1898, Mallarmé écrit : « avant que le froid ne gagne, aujourd'hui je retrouverais la danse », je retrouverais la grâce de son mouvement, je lui donnerais la vraie jouissance d'un corps vivant plutôt que cet hymen froid d'une beauté cryptée dans un silence paralysé toute une vie durant. Hérodiade ne demande-t-elle pas à sortir du secret hermétique et à revivre, hors de l'Arcane où Jean la confine ? Ne demande-t-elle pas à être lue ? Vierge de tout dire, la vie refuse l'encryptement dans un poème dont le poète, sous son sacrifice apparent et son congé d'énonciation, soustrait le clef en la gardant pour lui seul. Ta « clef de pierreries²² », ton arcane magique, donne-le.

Mais Jean ne peut plus parler, répondre de sa vision. Il n'y a de l'éclair génial aucun sujet de mémoire. L'arcane de l'Œuvre désormais est

21 Le récent film de Ken Russel tiré de la *Salomé* d'Oscar Wilde détaille précisément la dynamique homosexuelle qui sous-tend cette position de Jean.

22 Lettre à Théodore Aubanel (16 juillet 1866), *Corr.*, p. 222.

dispersé dans la multiplicité des textes et des mots, où seule l'éveillera à nouveau la lecture qui le sollicitera. Hérodiade lui offre cette possibilité. À l'illusoire coïncidence du sens retrouvant le secret du vouloir dire de l'auteur, toujours déjà congédié, peut-être suppléer une autre pratique : celle qu'Hérodiade nomme un « pire baiser », et qui prend en charge le défaut du dire pour en jouir. Pire qu'un baiser nuptial de sexe à sexe qui voudrait réaliser le plein hymen, pire qu'un baiser de bouche à bouche qui ferait communier le mystère d'Hérodiade avec le silence de la « bouche vide de chant », cet horrible baiser ultimement envisagé par Hérodiade, le scandale des *Noces*, dont toute lecture n'a cessé de s'écarter pour ne pas déshonorer l'image d'Épinal du poète de l'azur et du vierge, c'est :

Par un pire baiser
L'horreur de préciser
Tien et précipité de quelque altier vertige
Ensuite pour couler tout le long de ma tige
[...]
L'inexplicable sang déshonorant le lys
À jamais renversé de l'une à l'autre jambe (p. 206).

La vierge imagine de verser le sang du plateau entre ses jambes pour le mêler au sang mentruel. Cela pour trouver

[le sens de ses marques précoces] (p. 214).

Ainsi se confondraient le chant des altitudes intellectuelles et le sang des bas fondements, la déhiscence du corps et celle de la pensée — pour qu'advienne la possibilité de la jouissance, ou celle de l'esprit. Le pire baiser baptiserait lèvres de parole le sexe d'Hérodiade. Verserait en elle les bijoux liquéfiés de la fulguration, où

fondent tous frigidés glaciers qui abdiquent leur réserve : le secret intellectuel et poétique se coule dans le secret sexuel. Nous en arrivons au point où le texte accomplit non seulement au plan de l'énonciation mais au plan de l'énoncé l'hymen entre la génialité et le génésique. Cet hymen, cet Arcane commandé par Hérodiade et tenu discrètement voilé durant trente ans : il explose, il se divulgue, il s'accomplit à tous les niveaux du texte.

Le cantique déjà se résorbait dans le sein de la nourrice, mais c'était un *psaume* qui sous le leurre du sacré traditionnel rêvait de dévorer les glaciers et de se diviniser (critique discrète de l'occultisme, peut-être, dont s'est toujours distingué le prétendu hermétisme mallarméen, en fait symbolisme comme sens du mystère, cf. « Magie »). C'est ici le chant du sang que se réintègre la gorge ouverte et sexuée d'Hérodiade, non celui de quelque voix vitreuse d'une « métaphysique et claustrale éternité » (« Catholicisme »). Entre la gestuelle du « Prélude » et celle du « Finale », les perspectives diffèrent mais la dynamique est la même. Elle redonne au corps féminin la parole masculine idéa(lisa)-trice ; au corps féminin dans sa déhiscence, sa différance et sa supléance, son pouvoir autonégativisant de s'absenter à soi et de s'alléger par la vacance d'une bulle utérine. Du sentir et du penser défaisant toutes dichotomies, Mallarmé n'a cessé dans son œuvre de dessiner ce cercle toujours ouvert — spirale et tourbillon — de mutuelle production.

Car Hérodiade n'est pas en dernier recours le naturel d'un a priori qui renverrait au corps plein de la déesse Mère refoulé pour fonder l'édifice symbolique. Il ne s'agit pas davantage

de donner la métaphore génésique pour le sens littéral des *Noces*. C'est au contraire un écart mobile, et toujours déjà d'ordre symbolique, qui cherche ici désespérément à s'inscrire dans ces fragments. Le pire baiser d'Hérodiade n'aura finalement pas lieu, et le poème se serait sans doute achevé en irréalisant tout l'événement, selon cette notation où Hérodiade

danse un moment
pour elle seule — afin d'être
à la fois ici là — et que
rien de cela ne soit arrivé

pour la première fois
yeux ouverts — (p. 139).

Rythmant les rapports possibles et les défaisant aussitôt, sa gestuelle tourbillonne autour du plateau — d'un théâtre devenu mystère intériorisé? — et rabat la fin sur le début du poème en soufflant tout lustre. Insouciante désormais du regard qui la prédéterminerait ou la structurerait, Hérodiade se l'est incorporé dans une conscience jubilante de n'être en définitive rien, libérée de toute tutelle.

C'est aussi cette danse que devra épouser la lecture à son tour, « par la convergence de fragments harmoniques à un centre, là même, une source de drame latente » (« Planches et

feuilletts »). Où qu'elle pose le pivot autour duquel déployer ses voiles, il lui suffira que ce milieu procède d'une intimité si profonde qu'elle communique amoureusement, poétiquement, avec la plus profuse généralité.

Mallarmé proposait, pour penser la genèse poétique, un modèle qui déplace singulièrement le schème habituel de la gestation maternelle et de l'enfantement vers une autre aventure : celle de l'accession du féminin au symbolique, condition de sa jouissance et d'une maternité en jeu. De plus, cette question n'a cessé de se doubler chez lui d'une réflexion sur le rapport à la lecture dont on n'a guère jusqu'à maintenant perçu la riche, novatrice et persistante vitalité dans l'œuvre mallarméenne. Outre les vecteurs que nous avons ici tracés, il est urgent que soient ressaisis conjointement le mode par lequel, sur le plan génésique, le maternel s'articule à la problématique de la virginité et, sur le plan poétique, la catégorie du génie s'imbrique à celle de la lecture. Nous avons encore à mesurer la charge explosive d'un projet poétique, celui des *Noces* comme celui de l'œuvre mallarméenne toute entière, qui n'a travaillé qu'à ouvrir ses limites.

Université de Montréal