



Laboratorio critico 2014, 3 (4), pp. 1-9

Sezione: Articoli e saggi

ISSN: 2240-3574

## Le père et la mère d'Hérodiade

Massimo BLANCO

«Sapienza» - Università di Roma

[...] plis // Inutiles avec leurs yeux ensevelis  
[NH; 1102]

Un mécanisme scandé en trois phases agit dans les fragments des *Noces d'Hérodiade*<sup>1</sup>, texte inachevé sur lequel Mallarmé travaille pendant les dernières années de sa vie.

Essayons de les décrire: (1) il y a des noyaux instables mais étanches, imperméables aux pressions internes, qui restent pourtant comprimées, enveloppées par leurs formes closes et inaltérées; (2) il peut arriver que de tels noyaux (les corps, les objets, certaines parties du paysage) cherchent à faire sauter leur compacité en générant des paraboles expansives, en émanant des halos qui voudraient gagner du terrain pour établir des relations avec des éléments lointains; (3) même si une partie de ces poussées arrivent à fuir librement de ces noyaux, ensuite on doit en reconnaître la fragilité, du moment qu'elles s'avèrent incapables de garder la physionomie acquise au moment de sortir. Si bien que ces tentatives de filtrage deviennent au fur et à mesure insatisfaisantes: les poussées retombent sur leur propre origine comme des restes, tout en ajoutant aux formes les traces de la résorption des jets qui les ont traversées.

Ces résidus se disposent alors en figures faibles, se flétrissent. Leur ampleur organique tend à s'aplatir du moment qu'ils subissent une force centripète qui néanmoins empêche à ce qui voudrait se projeter au-delà de l'objet de maintenir un aspect conforme à la force qui l'a soutenu. Il se manifeste ainsi une gravitation punitive centrée sur la forme, une sorte de censure mécanique des aspirations expansives, systématiquement rappelées à retomber sur les contours des choses et des corps. Or, une telle couronne de déclenchements régressifs prévient la conquête de nouvelles bornes cohérentes, l'ouverture de plus vastes frontières, la possibilité pour ce qui est clos de s'orienter en direction d'éléments de relation ouverts et moins stables.

Le mécanisme que nous venons de décrire, et qui marque l'insuccès ou le sabotage de la dialectique (le retour à l'origine n'englobe pas l'antithèse dans

<sup>1</sup> Le dossier manuscrit des *Noces d'Hérodiade* est transcrit dans le vol. I des *Œuvres complètes* de Mallarmé (Ed. présentée et annotée par B. Marchal, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1998), p. 1077-1133. Abréviation: NH.

la synthèse), développe en même temps l'étymologie d'«abolir» (un verbe pivot pour Mallarmé) suggéré par Littré, dérivant, selon ce dictionnaire, du latin ab-oleo: «empêcher la croissance». L'immobilité découlerait, pour les raisons indiquées, de la difficulté de se placer dans une phase de croissance, du fait qu'on ne peut pas se soustraire à une espèce de début absolu.

On peut constater les labeurs et les faillites de ces forces profondes aux alentours de la demeure d'Hérodiade. L'eau assombrie, par exemple, est prise d'abandon et de résignation, du renoncement à réagir:

L'eau fatale se résigne [...] / Pas de clapotement  
[NH; 1096]

[...] l'eau reflète l'abandon [NH; 1096]

[...] l'eau des bassins anciens se résigne. [NH; 1099]

Dans les brouillons de *Ouverture ancienne*, la passivité de l'eau, aplatie et triste, qui renonce à clapoter, nous ramène à une antériorité où une force interne a échoué dans sa tentative de briser la stagnation, de créneler les lignes continues en les faisant trembler. L'eau est dite fatale et les bassins qui la renferment sont anciens: l'irrévocabilité ainsi qu'un destin invariable justifient l'absence de mouvement.

La même chose arrive aux lumières du crépuscule, inaptés à garder leur rougeur, qui est substituée par de tremblements clairs, traces d'un reflux accompli: «Plus de rougeur aux cieux – qu'un pâle tremblement / de jour qui ne sera jamais perle enfouie en l'étang» [NH; 1101]. Or, la paralysie du cosmos dépend de la conscience de l'inutilité de tout effort. L'agonie et la «lutte funèbre» [NH; 1098] représentent pour Mallarmé le revers rhétorique de l'exténuation de la matière, qui retombe en se résignant à sa densité.

D'autres cas attestent la fragilité originare de la poussée, en sanctionnant la fausseté morale de tout halo expansif:

Un arôme de fleurs parjures à la lune [NH; 1097]

Les fleurs mentent à la lune puisqu'elles ne renoncent pas à répandre leur parfum. Elles mentent dans l'instant même où gagnent de l'espace grâce à leurs essences; le soleil, au contraire, est moins prodigue à soutenir la fausseté<sup>2</sup>. Cela nous fait pressentir qu'ensuite les fleurs pourraient renoncer à leur expansion, rappeler les arômes hypocrites pour s'attester sur les limites arriérées de la retenue et de la prudence. Cette incommunicabilité entre les fleurs et le ciel, qui est attribuable au manque de franchise, dépend de la révocation d'une relation efficace entre des pôles lointains.

<sup>2</sup> «Le soleil que prolonge // Mal un pompeux mensonge [royal]» [NH; 1113].

Il s'agit d'une question centrale des *Noces d'Hérodiade*, où la liaison du corps avec le ciel nocturne, le pont entre la chair et une étoile lointaine, apparaît tant engageant qu'irréalisable. La difficulté de maintenir ouverte et viable cette relation se retrouve en plusieurs endroits du manuscrit. Ce n'est pas sans raison que le temps, en forme de passé, incarne l'arrière-garde dont on a parlé, un seuil bas et vorace que l'on peut confondre avec la terre:

Tout rentre également en l'immortel [ancien] passé [NH; 1099]

Le temps ancien est comme un espace fermé. Il ressemble à une gaine immobile dans son calme, douée d'une forme constante. Dans cette origine qui n'a pas su *devenir* domine l'immortalité. L'éternel garantit l'intégrité des formes qui se détournent de la poussée, en renonçant à la temporalité qui leur reviendrait. Il n'est pas moins intéressant que le mouvement rétrograde prévoit une coordination vectorielle d'obscurité (prélude du reflux) et de vieillesse (impossibilité de croître; le développement dans le temps est tout au plus la décroissance des forces corporelles).

En cette direction, la vision du père d'Hérodiade isolé dans un lieu reculé de l'Italie, où une bataille sanglante vient de se terminer, peut retenir notre attention. L'homme, défini ironiquement un héros («Le héros» [NH; 1100]), est occupé à accomplir un rituel étrange:

Farouche reflétant de ses armes l'acier, / [Quand] Tandis que sur un tas [gisant de] de cadavres, sans coffre / Odorant de résine, énigmatique, il offre [quelque étoile] / Ses trompettes d'argent obscur aux vieux sapins! / Reviendra-t-il un jour des pays cisalpins! / Assez tôt? car tout est présage et mauvais rêve! [NH; 1100]

Le rituel comporte l'acte d'offrir des objets bibliques<sup>3</sup> destinés à communiquer des signaux de rassemblement ou de guerre, des trompettes d'argent brunies par le temps, à de vieux arbres. Il s'agit en effet de sapins, symboles héraldiques de droiture, noblesse et courage, aussi bien que du rachat des humbles entrepreneurs.

Le ton exclamatif dénote en fait le dédain, la stupeur devant une figure qui pourrait vanter un mérite douteux, (rien n'atteste que le tas de corps soit une conséquence de ses récentes entreprises militaires), aussi bien que la douleur de ceux qui attendent le père, et qui sont conscients de son improbable retour. Comme nous l'avons signalé, ces sapins symbolisent une noblesse acquise avec le temps, obtenue à travers les actions. Or, face à cette situation de négociation morale, le noircissement de l'argent peut représenter un vecteur de chute ré-

<sup>3</sup> *Nombres* 10.1 et 10.2: «L'Éternel parla à Moïse, et dit: Fais-toi deux trompettes d'argent; tu les feras d'argent battu. Elles te serviront pour la convocation de l'assemblée et pour le départ des camps.»

gressive, le signe du renoncement à l'action, ou plus probablement d'un reflux des mérites dans le passé, où il est plus vraisemblable qu'ils soient placés. De l'autre côté, l'offre des trompettes aux sapins n'est pas exempte d'incohérences, puisque les arbres, avec leur symbolisme, devraient attester l'excellence d'actions accomplies depuis peu, susceptibles justement d'élever le guerrier jusqu'au rang supérieur de héros, en lui faisant dépasser définitivement la condition d'«homme normal».

Pourquoi alors les sapins sont-ils vieux, ce qui contraste avec la fonction à laquelle ils sont appelés? La victoire du guerrier n'est-elle logiquement plus récente? Il est inévitable de se poser des questions. Le père d'Hérodiade est-il un héros qui se confirme tel pendant qu'il trône sur les ennemis tombés, ou doit-on plutôt entretenir des doutes sur la valeur de ses actions passées, non pas suffisantes à lui assurer une réputation stable?

Pourquoi le guerrier devrait-il réitérer sa demande d'ennoblissement aux sapins si l'entreprise accomplie est la dernière d'une longue série de victoires? Quel défaut foncier, quelle défaite, cette victoire devrait-elle racheter? Il semble en effet que la noblesse dont le père s'orne soit le résultat d'actions récentes, et non pas une condition renforcée pendant les ans, le fruit d'un héroïsme constant dans le temps.

Ce rebond simultané vers les côtés divergents du temps, des mérites vers le passé et de leur reconnaissance vers le futur (le plus proche), semble démonter le sens de la scène. Il vide le présent en créant une tension entre une antériorité inconnue et un mérite négociable. En tout cas, la vieillesse des sapins semble prévoir une correspondance régressive entre l'héroïsme passé et les vieux arbres. Ces extrêmes se relie, mais dans le passé, non pas du présent au présent, dans le sens actuel suggéré par la scène. Enfin, à cause de la coordination régressive de l'obscurité et de la vieillesse, la scène, à ce qu'il semble, se réfère au passé.

Le texte présente d'autres contradictions.

Le père qui depuis longtemps ne se marie / Oublieux de la gorge adorable et tarie. [NH; 1100]

Il ne sait pas cela, le roi qui salarie / Depuis [longtemps] vingt ans la gorge ancienne et tarie [NH; 1100]

L'homme ne s'épouse pas «depuis longtemps», même s'il a oublié le sein adorable mais sèche (la «gorge [...] tarie») de son épouse. Cette défaillance, vécue au niveau d'un opportunisme manqué (même si imposé par l'amnésie), accompagne le rituel dont on vient de parler. On peut repérer des nœuds thématiques qui n'ont peut-être pas encore retenu l'attention des spécialistes<sup>4</sup>. Nous faisons allusion à

<sup>4</sup> Le livre de G. Davies (*M. et le rêve d'Hérodiade*, Corti, Paris 1978) est, même aujourd'hui, la plus complète tentative d'interpréter les textes inachevés dans leur ensemble organique. Voir aussi: M Robillard, *Le désir de la vierge*,

des circonstances qui, tout en frappant les relations du père et de la mère, invalident *a posteriori* l'existence de Hérodiade. Évitant de lire les vers cités comme la dénonciation d'un mariage échoué, ou d'une union décolorée, on peut mieux approcher leur message étrange et cohérent.

Apparemment, le père d'Hérodiade est forcé de réitérer le rite matrimonial avec d'autres femmes pour se rappeler d'avoir une épouse lointaine. Sans une sorte de polygamie active, en somme, le père ne peut pas être conscient de son rôle de mari. Cependant, son retour devient improbable s'il épouse une femme quelconque, puisqu'il interviendrait une circonstance remettant en vigueur des protocoles dramatiques: la présence d'une rivale de sa femme. Mais sans se remarier, la situation de l'homme reste celle d'un individu privé de mémoire qui n'obéit pas au rituel (la polygamie) par lequel il se retrouve ensuite dans l'impossibilité de revenir au foyer domestique, tout en rétablissant son rôle de *pater familias* (au sens aussi de «gardien des mémoires des ancêtres»). En conclusion, le retour du père est suggéré par le réveil de sa conscience, mais il est devenu impraticable (ou il est prorogé) par les adultères auxquels il serait obligé afin de se rappeler de sa femme.

On pourrait alors se demander si le père n'a jamais épousé celle qui a mis au monde Hérodiade. À l'attitude du père (qui sollicite, dans le présent, la reconnaissance d'un mérite ancien par des symboles non moins vieux, appelés à cela en sens régressif, efficaces dans la ratification seulement en arrière dans le temps, s'ils sont réintégrés dans la fraîcheur qui pourtant ont perdu), s'aligne la superstition de la mère d'Hérodiade:

[...] l'une mère [dame] / [...] / et n'a jamais conçu  
// Fuyant l'époux pour des mages [NH; 1102]

Cette mère n'a jamais conçu sa fille, aussi parce qu'elle a préféré les mages à son époux errant. En plus du rendez-vous manqué avec le mari, cette femme a privilégié la prévision du futur à l'action, le présage, l'attente d'un événement à venir. À côté de l'adultère non consommé par ce père oublieux et négligent, on trouve l'adultère pour ainsi dire idéologique et retardé de la mère.

Comment Hérodiade a-t-elle pu naître si sa mère a évité de la concevoir, en préférant l'astrologie, la prévision à la conception? Comment est-il possible de penser que ses parents ne se soient jamais unis, s'ils se sont efforcés de rester lointains, l'un retranché dans sa polygamie inaccomplie (libre, certes, mais indécis et inerme quant au lien avec sa femme), l'autre vouée au délai de la conception qui, fort probablement, lui fait réputer que la naissance de sa fille est à placer plus tard, au-delà du présent?

---

Droz, Genève 1993; L. Bevilacqua, *Le nozze di Erodiade. Mistero*, Novecento, Palermo 1997; S. Lemajeur, *Le Lyrisme dans l'œuvre poétique de Stéphane Mallarmé: Crise du sujet et crise de la poésie dans "Igitur" et dans "Les Noces d'Hérodiade"*, Ed. Univ. européennes, 2012.

Or, la mère dont il est question dans les vers cités est en effet la nourrice de la princesse. Serait-elle donc la mère d'Hérodiade? La nourrice ne semble pas avoir joué uniquement le rôle d'une mère absente, en soutenant l'enfant dans sa croissance, mais elle semble être une sorte de mère secrète d'Hérodiade, une courtisane avec laquelle le père guerrier aurait conçu une fille.

Hérodiade même n'aurait pas voulu naître:

*Elle n'a pas aimé, cette princesse naître.* [NH; 1104]

Face à des telles contradictions, on peut risquer une synthèse, et émettre l'hypothèse que le père et la mère d'Hérodiade ne sont pas capables de s'aligner à leurs rôles respectifs d'une part, certes, à cause de leur penchant à retrancher un passé commun, d'autre part parce que tous les deux s'efforcent de déplacer le présent, le père en le faisant glisser en arrière, la mère en avant. Mais la question principale est celle-ci: que choisit Hérodiade, fille de deux parents décidés à désamorcer le présent, l'unique niveau qui peut ratifier la réalité vivante de leur fille?

Elle cherche, elle aussi, à se placer dans un décalage temporel. Si elle suivait la ligne paternelle, elle nierait son existence au présent (dans le passé les parents ne se sont pas rencontrés); en revanche, si c'est la ligne maternelle qui est choisie, elle va devoir nier sa dimension vivante et actuelle, puisque le présent pour sa mère n'est qu'attente et précède la conception du personnage. Enfin, Hérodiade choisit l'attitude de sa mère. Elle se prépare en effet au contact avec une espèce de mage: le Baptiste.

Jean est le précurseur du Christ, il en prépare l'avènement futur. Il n'est pas un partenaire amoureux, mais une sorte d'incubateur de quelqu'un qui va venir. Entre-temps, cependant, Hérodiade s'uniformise à l'obscurité, prélude symbolique du reflux dans le temps, du glissement dans le passé:

M'ajouter des ténèbres [NH; 1115]

Hérodiade adopte la couleur vectorielle des trompettes du père, ce noir qui semble marquer la régression, la retombée de la poussée sur une limite qui est prête à la résorber. Malgré cet alignement chromatique avec les accessoires paternels, Hérodiade part à la recherche d'une émancipation de sens inverse, qu'elle pense obtenir par sa nudité, c'est-à-dire au moyen la valeur chromatique opposée, celle évidemment expansive, même sur le plan du temps, du blanc, ou bien de la chair lumineuse. Ainsi Hérodiade voudrait ensuite se libérer des voiles qui l'enveloppent, et obtient son but dans l'instant même où la tête du baptiste est tranchée:

laissons / l'ombre / choir [NH; 1091]

le glaive qui trancha ta tête a déchiré mon voile  
[NH; 1093]

Pour quelle raison le voile (l'ombre et les ténèbres) tombe en correspondance de la décapitation du Baptiste? Le voile et la tête du saint seraient-ils la même chose? Ou plutôt, cette tête tranchée a-t-elle l'effet d'interrompre la fuite de la mère du présent vers le futur? En tuant Jean, on lui empêcherait d'obstruer ou de retarder l'avènement d'une autre figure masculine: le Christ. Une fois que le saint est mort, on obtiendrait des conditions favorables à la rencontre entre Hérodiade qui va naître et le Sauveur qui va venir. Mais ce n'est pas le projet d'une rencontre blasphématoire; le sens du parallèle est plutôt analogique. L'élément de raccord est la coordination de figures censées se manifester dans le futur, leur alignement au-delà du présent.

En d'autres termes, la mort du Baptiste rend le présent déjà futur, le convertit en un temps où il est probable que le Sauveur se manifeste. Par analogie, la mort de Jean débloque la condition suspendue d'Hérodiade, en lui promettant de naître et d'affermir sa présence physique. Bien qu'Hérodiade dans le présent se retrouve encore indéfinie, inachevée, sans chair, elle a en même temps l'opportunité de se lier à des forces qui déterminent son identité comme ce qui va arriver dans un bref délai de temps.

Lorsque le voile de la princesse tombe et que les ténèbres envahissent le Baptiste dans l'instant de sa mort (dans le *Cantique de St. Jean*), avec l'obscurité s'écroule aussi le lien régressif qui empêchait à la femme de vivre ici et maintenant. Le présent devient tout de suite un temps futur, le temps de l'avènement, et cela certifie la nudité conquise de la part d'Hérodiade, son passage du noir à la lumière (lumière qui est aussi la chair vivante).

L'explosion soudaine d'une foudre qui éclaire le noir en brisant la barrière du secret, semble se lier à ce déshabillage par le biais du blanc:

*Lieu du plus noir secret* [NH; 1118]

éclair fou – / isolé [NH; 1091]

le glaive vain a aidé / à l'éclair – fulguration stérile [NH; 1091]

Voilà l'esquisse de la possible relation d'Hérodiade avec le ciel: le blanc de sa chair se lie à l'éclair qui illumine un ciel noir en le fendant. Mais cet éclair qui l'autorise à laisser l'ombre (auquel se relie évidemment, en tant qu'élément métaphorisé, l'épée du bourreau qui a décapité le Baptiste), préserve Hérodiade des pensées tragiques de son créateur, et lui impose un changement inopiné de genre:

*À quel écho jailli, viril, dans un tonnerre* [NH; 1118]

*Sinistrement blanchit et s'illumine [...] un viril tonnerre* [NH; 1118]

*[...] un vol [éclairé] [ébloui] de vitrage* [NH; 1118]

Quel est donc le rôle d'une telle virilité dans laquelle Hérodiade se reconnaît? Le lien de lumière qui lui permet de rester nue, lui consent aussi de substituer et le Baptiste et le Christ. Si bien qu'en adhérant à la virilité par sa nudité, Hérodiade se prépare à adopter une identité masculine. Pour quelle raison cela arrive-t-il? Si le père répète son rituel d'ennoblissement dans un présent qui le voit engagé à se bâtir une réputation, Hérodiade manifeste, en revanche, la nécessité de se substituer à lui comme titulaire de mérites actuels, peut-être pour combler le vide dans le présent du père, qu'on a surpris concentré, nous l'avons déjà dit, à renforcer son identité d'homme valeureux.

Avec rapidité, Hérodiade confond la fente de l'éclair avec le sommet d'une montagne qu'elle se hâte de rejoindre pour régner lumineusement dans les ténèbres (d'où les références aux glaciers dans les *Noces*). Comme son père debout sur les cadavres des ennemis, Hérodiade court, elle aussi, à occuper un sommet. Mais l'éclair lui offre un reflet lointain de son corps blanc, un double dans lequel elle peut se transférer en y coïncidant, avec l'avantage tant de conserver sa vitalité que de l'augmenter:

Sans s'établir vivante et régner par-dessus // [Cime] Comme une cime au vol farouche hostile [dans des ténèbres] [NH; 1123]

je recueille mieux pieuse cet éclair / et j'en ressors [...] / mieux que d'un miroir [NH; 1093]

Hérodiade est autorisée à régner du seul fait d'être vivante, et cela lui est permis si elle s'échappe du stade symbolique de femme morte, en niant d'être celle qui chante la vie manquée de quelqu'un. Nous reviendrons sur cet argument.

Nous nous arrêtons entre-temps à analyser d'autres vers du brouillon:

*La princesse au beau nom* [NH; 1103]

La dame au nom trop pur ombrageant son visage [au joli nom][NH; 1103]

La dame au nom nom fier ombrageant son visage [NH; 1104]

Le nom Hérodiade est un voile, une couverture. Mais que cache ce masque onomastique, le son d'un nom capable d'assombrir un visage? Il faut faire attention aux épithètes. Le nom est «beau» / «trop pur» / «joli» / «fier». Cette séquence montre des hésitations légères, parfois ambiguës, entre la fragilité et la vigueur, la pureté et la virilité. Cela suggère qu'Hérodiade est prise entre son rôle de princesse et d'épouse promise d'un côté, et celui de fille orgueilleuse d'un guerrier de l'autre. Elle hésite justement entre son identité de genre, pour ainsi dire littéraire (exprimée par la Nourrice), et l'exemple paternel.

L'alternance entre «dame» et «princesse» est bien plus importante, qui renvoie à l'oscillation du per-

sonnage entre la femme mariée et la fille. Si donc la princesse «n'a pas aimé [...] naître» [NH; 1104], on peut penser que la naissance douteuse d'Hérodiade confirme, derechef, la nécessité dans laquelle elle s'est trouvée d'abandonner le futur pour le présent, surtout pour s'assurer de son origine. Tout d'abord, le futur ou le passé prévariquaient le présent, et la femme ne réussissait pas à se centrer sur l'heure actuelle qu'en suivant sa mère, depuis longtemps engagée à écouter des vaticinations pour s'esquiver de son rôle. En s'accordant aux penchants de sa mère, Hérodiade peut enfin voir le présent comme une projection du passé, le niveau temporel où elle est créditée à se manifester comme fille, en supposant, bien entendu, la précocité de la foi maternelle dans le présage.

Mais de l'autre côté la princesse devient la mère qui n'a pas voulu la concevoir, ce qui fait d'elle, à nouveau, un sujet qui flotte entre l'incertitude d'une figure autorisée à se manifester dans un présent qui est le futur souhaité de sa mère, et le démenti de sa réalité physique, puisque, dans la mère, la fille est un objet d'attente. En imitant la mère, Hérodiade se trouverait à s'attendre soi-même en souhaitant de devenir réelle. En laissant glisser en avant sa raison d'être, elle se raye de la mémoire existentielle de sa mère, en crédite l'attente, attente qui, nous le répétons, retarde l'existence de la fille. Hérodiade renonçait à son existence dans le présent.

Cependant, tout change lorsqu'il lui arrive de lier sa nudité à l'éclair lointain qui devient aussitôt une montagne de lumière, dans une nuit chargée de secrets inexplicables. Au moyen de cette projection, Hérodiade abandonne son identité féminine pour coïncider avec un élément viril avec lequel elle se confond et sur lequel elle se regarde comme dans un miroir. L'éclair offre à Hérodiade son accomplissement, la réalité d'une présence vivante, même si déplacée dans le ciel et de genre opposé au sien.

Il aurait suffi cependant que la résignation gagne la conscience, qu'Hérodiade s'abandonne au noir paternel qui la ramène au passé, pour qu'elle vive un recul capable de ratifier sa naissance comme un événement achevé, situé en arrière. À la première adaptation à la temporalité décalée de ses parents, a suivi l'affranchissement, la nudité, l'éclair et le passage de genre.

Mais pendant qu'Hérodiade ne s'aperçoit pas d'être un souvenir, de garder en soi le souvenir d'une autre personne, elle se place à moitié entre la dépendance et l'émancipation. Au tout début le personnage ne comprend pas que, à travers elle, son créateur se rappelle de quelqu'un:

Ni rien, ne peut retenir // Celle qui n'est un souvenir [NH; 1102]

Rien ne peut retenir Hérodiade dans le présent, si elle se leurre d'être une créature à venir, qui naîtra, un segment vivant de la vie future de la mère. À l'inverse, si l'idée d'appartenir au passé

s'appropriait d'Hérodiade à travers celui qui plante en elle une figure née et morte dans le passé, Hérodiade serait capable, toute seule, de faire confluer la temporalité décalée des parents sur le présent, un présent qui, cette fois, aurait ses racines dans un temps accompli.

Si pourtant la figure cachée en Hérodiade était Maria, la sœur décédée de Mallarmé, Hérodiade n'existerait pas dans le présent. Elle serait tout au plus la projection parlante de cette vie interrompue. En changeant maintenant notre point de vue, en choisissant de relier les *Noces* à la situation de la famille du poète, il faut considérer deux circonstances différentes. La première, la plus ancienne, a trait au décès de la sœur de Mallarmé (1857); l'autre, plus récente et bien douloureuse, concerne la mort, en 1879, du cadet Anatole. L'histoire du texte, nous le savons, part de loin. Mallarmé a écrit la *Scène* en 1862-1866, peu d'années après la disparition de la sœur. Il confie à ses correspondants qu'il se proposait de «rythmer la vision»<sup>5</sup> de Maria.

Il est hautement probable que la *Scène* soit imprégnée du deuil qui a bouleversé l'écrivain pendant son adolescence et sa jeunesse. «H. Nourrice, suis-je belle? / N. Un astre, en vérité.»: la princesse est belle comme un astre, lui assure la Nourrice et, dans le poème en prose *Plainte automne* (1864), le poète déclare que Maria l'a quitté pour aller dans une autre étoile:

Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile – laquelle, Orion, Altaïr, et toi, verte Vénus? – j'ai toujours chéri la solitude. [I; 414]

Dans l'éloge de la vieille femme se cache, il nous semble, la volonté de l'écrivain de confier à Hérodiade le souvenir de Maria. Ainsi, Maria s'installe dans une apothéose affective de Mallarmé qui, à travers la beauté d'Hérodiade, espère entrer en contact avec l'astre qui garde la vie interrompue de la sœur.

Ce propos, on s'en souvient, Mallarmé n'a pas eu le courage de le vivre jusqu'au bout au niveau littéraire, puisque la vision de la Beauté lui a donné des sensations d'horreur<sup>6</sup> et a déterminé la réticence de l'écriture, causée par la peur de prêter ses mots à Maria, qui devient muette, engloutie par les scintillations de la princesse-étoile qui l'englobe. D'un autre côté, dans la *Scène* on ne parle pas des parents d'Hérodiade.

<sup>5</sup> Cf. une lettre à H. Cazalis du 1 juillet 1862: «[...] c'est mon chef-d'œuvre que je veux faire là. Comme je le referai un jour pour ma pauvre sœur dont je n'ai point osé encore rythmer la vision.» [I; 641].

<sup>6</sup> Cf. cet extrait d'une lettre à F. Coppée du 20 avril 1868: «Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.» [I; 726-727].

Dans les *Noces*, tout au contraire, Mallarmé pourrait avoir voulu unifier les deux situations douloureuses. Si la princesse ne s'aperçoit pas de garder en soi-même le souvenir de Maria, et essaye de vivre en suivant sa fausse liberté, l'apparition des parents se lie à la condition des époux Mallarmé après la mort du fils. Comme Hérodiade, Anatole est autorisé à exploiter l'amnésie du père et le prophétisme maternel, leur distance du présent, pour ne pas naître. Et si Anatole n'est pas encore né, il n'est non plus jamais mort. Et s'il était mort, il ne saurait pas s'en apercevoir, puisqu'il profite de l'inconscience active d'Hérodiade, où l'ignorance de sa propre condition est une incitation à vivre, à se projeter dans le temps, jusqu'au au passage – singulier – de la féminité à la virilité.

En anticipant le *Cimetière marin* de Valéry, Hérodiade «tente de vivre», en acceptant, de la vie qui l'attend, le défi et les nécessités. Cela ne nous étonne pas qu'Hérodiade veuille exploiter le «complexe» maternel de l'attente et du délai pour s'émanciper, sans s'apercevoir d'être en train d'offrir à Anatole une sorte d'existence posthume en épousant le genre.

À cela se rattachent, il nous semble, des vers qui semblent ressentir du double objectif tragique qui Mallarmé pourrait avoir visé:

révolte impersonnelle de la vie [NH; 1092]

sang se rua en moi [NH; 1092]

révolte de ma chair / ta mort / complaisance / je triomphe / toi qui voulus te passer de moi / rupture / bouche vide de chant [NH; 1092]

Dans les *Noces*, on arrive à la rupture du pacte entre l'auteur et le personnage, un contraste qui se cache dans le différend simulé entre le Baptiste et Hérodiade («entre nous s'est passé quelque chose» [NH; 1093]).

Hérodiade s'oppose donc, à travers sa chair, à la mort (sa vitalité de femme contrecarre la tentative du poète d'en faire l'enveloppe d'une morte). Le personnage se rebelle à l'auteur, coupable, à travers les protocoles de la Nourrice, d'avoir sous-estimé sa poussée vitale («vieux fantôme de la mort qui jamais je ne serai» [NH; 1120]); il renonce, enfin, à son chant de mort, par lequel il aurait dû perpétuer le souvenir de l'étoile (Maria). Ce renoncement, Hérodiade l'obtient en tuant le Baptiste à qui était confié justement le chant, en lui empêchant de l'exprimer. Obtenue la tête du saint, Hérodiade appose son baiser sur les lèvres du mort:

ta bouche ouverte / en le chant / rempli du / baiser se décolore [NH; 1086]

[...] un chant d'étoile, [...] // Antérieure, qui ne scintilla jamais. [NH; 1096]

[...] une étoile, éteinte, et qui ne brillera plus! [NH; 1101]

Si donc Hérodiade s'était pliée à la volonté de l'auteur, en prêtant sa voix à la douleur de celui-ci pour la perte de Maria, elle aurait subi l'affaiblissement de sa vie. Les lèvres du précurseur, en effet, se décolorent dans la mort; mais cela serait arrivé aussi s'il avait pu chanter cette étoile qui n'a jamais scintillé, sa lumière éteinte. Et c'est pour cette raison que le destin de mort du Baptiste coïncide avec sa vie vécue; dans les deux cas, la vie en lui se serait affaiblie.

En se dédoublant et en reproduisant en soi-même ce mécanisme, Hérodiade fait semblant de vivre le «viol oculaire»<sup>7</sup> du Saint comme la violation du secret de sa beauté. La lettre du texte est cependant un alibi littéraire. En fait, le «passant» qui viole l'intimité de la princesse est l'auteur même, satisfait d'avoir emboîté Maria dans le personnage, d'avoir miné la vie en elle en y plaçant le corps inanimé de sa sœur. Par le biais du meurtre du Baptiste, Hérodiade élimine donc l'auteur, en lui empêchant de reconnaître en elle une morte. Ainsi l'identité reconnaissable de la princesse est mise de côté; en effet, si personne ne peut la reconnaître comme morte, elle reste bien vivante. Or, Hérodiade refuse, dans un premier temps, de comprendre d'avoir en soi Maria; ensuite, en s'en apercevant, elle choisit de ne pas accepter le rôle d'encadrement vivant de la trépassée, de celle qui n'a pas pu vivre sa vie, et de cette façon elle obtient de pouvoir exploiter sa propre vitalité, non plus minée par une vie interrompue, ni forcée à reculer sur le *rigor* d'un corps mort.

Pour obtenir un tel résultat, la médiation de la Nourrice s'avère indispensable.

vain fantôme / de moi-même / celle que je ne / serai / pas / – qui tourne / tout autour / évanouis-toi [NH; 1080]

La vieille courtisane ne représente pas l'avenir de Hérodiade. C'est avec fierté que la princesse se soustrait au temps corrosif lié aux prescriptions réservées à son rang et à son genre, que la Nourrice cherche à lui imposer avec sa patience obstinée. C'est en vain que la Nourrice rappelle la princesse au devoir de propager la lignée royale. En refusant toute suggestion, Hérodiade confond allusivement son prétendu rôle futur avec le rôle secret de «réceptif» d'une morte, de Maria Mallarmé, en déjouant ainsi les dessins de l'écrivain:

<sup>7</sup> Voir R. de Montesquiou, *Diptyque de Flandre, Triptyque de France*, Paris, Sansot, 1921, p. 235: «C'est bien le suprême aveu, le suprême sanglot, le dernier accord; mais leur représentation leur survit; elle ébauche le secret. Lequel je le tiens du poète lui-même, n'est autre que la future violation du mystère de son être par un regard de Jean qui va l'apercevoir et payer de sa mort ce seul sacrifice. Car la farouche vierge ne se sentira de nouveau intacte et restituée tout entière à son intégralité qu'au moment où elle tiendra entre ses mains la tête tranchée en laquelle osait se perpétuer le souvenir de la vierge entrevue.»

Attentive au mystère éclairé de son être [...] /  
Pour avoir reconnu [démasqué] le seigneur clan-  
destin [NH; 1127]

Et pendant qu'Hérodiade se révolte avec succès au poète, l'impersonnalité de la vie avance en elle, une richesse de forces irréductible à une identité. Laisser agir de telles forces, en exploiter la poussée, équivaut à créer une présence décrochée de toute origine, une disponibilité de vie propice aux êtres jamais nés, qui pourtant auraient pu monter à l'existence: elle-même et Anatole.

### Les yeux ensevelis

Le recul des poussées dont on a parlé représente une espèce de anti-naissance du personnage, qui rentre, par des voies alternatives, dans son origine en se soustrayant aux intentions du poète, qui voudrait faire d'elle la tombe *verbale* de Marie («[...] *l'enfant, exilée en son cœur précieux // Comme un cygne cachant en sa plume ses yeux*» [NH; 1101]). Encadrée par la stagnation ontologique du contexte, Hérodiade apparaît immobile, avec son corps candide, en créant un accord net (mais pas définitif) avec le temps et les saisons.

La femme montre les signes de la force qui a tenté de dévaster du fond du corps. Cette force se révèle puisque les diamants qui ornent la femme ne sont pas appliqués au corps de l'extérieur, mais en sont l'émanation physique, la preuve d'une l'émotivité qui vient de filtrer à travers la chair (le nœud métaphorique larme-diamant). En effet, la princesse sainte de pierres précieuses («sainte / de pierres» [NH; 1092]), des «diamants – sanglots» [NH; 1092] la recouvrent. Enfermée «[d]ans sa gaine *d'horreur et de diamant*» [NH; 1128], elle apparaît «*couverte de diamants*» [NH; 1084]. Ces pierreries sont des larmes attisées qui, en glissant sur la peau, ourdissent un tissu qui adhère à la plasticité du corps. Et cependant, comme pour casser cette adhérence, les diamants se relient à l'élément centrifuge – temporel – de l'espoir:

*[De ses espoirs, pour voir les diamants élus] / De l'automne fuyant les bassins désolés* [NH; 1101]

Les diamants sont les traces visibles de l'intériorité renversée sur la peau et qui cherche, à travers eux, à se relier aux étoiles. Ils permettent à Hérodiade de violer la clôture de son corps, d'interrompre la paralysie ontologique qui l'enserme, en accord avec un espace-temps qui, à son tour, tend à s'enfermer sur soi-même comme dans une origine qui n'a pas pu devenir («*sens / chair, encor sanglottante d'avoir été / niée et jaillie / mal dégagée / de pureté / crise*» [NH; 1087]). Ensuite, ce réseau de lumières périphériques commence lui aussi à s'assombrir, à atténuer sa luminosité, en manifestant la régression prévue vers un temps antérieur. C'est la tentative d'ancrer les diamants au passé, avant qu'ils ne se lient à un espace lointain, en se lançant dans une relation.

En s'identifiant avec l'éclair, Hérodiade arrivait enfin à se libérer du vecteur régressif du noir pour se projeter désormais dans le ciel, prête à un changement de genre qui signale, implicitement, la rencontre incestueuse (adventice et involontaire) de deux morts: Maria et Anatole. Le banquet nuptial relatif à l'union avec le Baptiste, un motif important qui traverse le manuscrit des *Noces*, porte la trace obsédante de l'inceste, explicable peut-être à la lumière du double deuil qui hante l'esprit du poète:

Le mets délicieux [incestueux] [supérieur] qu'on goûte l'un à l'autre [NH; 1109]

Mais avant de résoudre l'impasse temporelle par le biais du blanc, des métaphores se combinent en ouvrant le corps aux reflets du ciel. Si, dans un premier temps, l'origine des diamants est la larme, d'où l'entrelacs de fils – la dentelle de transparences –, qui coïncide, toujours métaphoriquement, avec les décorations de l'orfèvrerie, en un deuxième moment, en se compactant, les couches métaphoriques de la larme prescrivent à Hérodiade un réseau de lignes incapable de s'écarter de la peau, de se pourvoir du souffle de la distance, celui d'un objet pris dans son autonomie, isolé dans l'espace.

Une constellation corporelle surgit ainsi, reliée à la douleur qui accable le poète et que lui-même voudrait extraire du corps du personnage:

[...] avarès feux abolis [NH; 1112]

[...] par une mort éparse refroidie [NH; 1108]

Disjoints selon les trous et les dentelles pures [NH; 1098]

Divers rapprochements scintillés absolus [NH; 1119]

[...] antique orfèvrerie éteinte [NH; 1103]

Tous les vers cités contiennent l'idée d'une dispersion de lumières, dessinent une constellation qui hésite entre l'extinction et le scintillement énergétique, le refroidissement et la chaleur. Des motifs bien mallarméens se coudent à l'image: l'abolition (synonyme d'une croissance bloquée sur l'origine), la mort, la dissémination et le gèle, la désagrégation et le rassemblement.

Or, si les points lumineux arrivaient à s'éteindre, le paradigme larme-diamant-dentelle-orfèvrerie s'ajusterait au plus général reflux des agents dynamiques vers l'obscurité complète. Mais l'atténuation de la lumière et le raccourcissement des élans vers l'ouvert ne touchent pas à leur but final. Pendant la lente marche vers un noir irréversible, quelque chose dans le corps contribue à en arrêter l'épilogue. Ce sont les seins de la femme qui réussissent à arrêter le procès:

Je me crois seule en ma monotone patrie // Et Tout y reflète miroir d'idolâtrie // Hérodiade au clair [ferme] sein double de diamants. [NH; 1105]

Les objets autour d'Hérodiade – seule, écartée, prise dans l'étreinte de la monotonie –, la reflètent comme des miroirs. Chaque reflet est un acte d'idolâtrie que les formes environnantes lui rendent. La femme est entourée de glaces. Si donc Hérodiade est saupoudrée de diamants, résidus du filtrage de l'intérieur, et si leurs scintillations font enregistrer le lent amortissement dont on a parlé, le double diamant des seins («sein double de diamants» [NH; 1105]) se révèle exempt du reflux de la lumière.

Cela est dû au fait que les seins puisent à une source lumineuse plus stable: les étoiles.

*seins / glace des cieus qui / ne voient pas / ce qu'ils ont / évoqué / qu'ils ne verront / jamais* [NH; 1081-1082]

*pierreries nuit d'été - / - mais ouverts épanouis joaillerie - / et vie / étoile et chair / mariée* [NH; 1085]

Les seins sont des miroirs qui reflètent les cieus. Ils en captent l'énergie claire en la déviant sur les objets, lesquels reçoivent ainsi une lumière qui ne menace pas de faiblir. Or, qu'est-ce que reflètent les objets? Ils réverbèrent la forme radiale de la larme lorsqu'elle est résumé dans les deux seins par la métaphore du diamant. En tenant compte des variantes imprimées de la *Scène* («Hérodiade au clair regard de diamant...»), les deux seins d'Hérodiade, un diamant dédoublé, sont les formes vicaires des yeux. Les reflets alors multiplient les yeux dans chaque coin de l'espace, et Hérodiade devient le centre d'une myriade de regards qui convergent sur elle.

Toutefois, même si aucun acte perceptif se déroule dans les seins, le rebond des reflets permet au corps d'entrer en relation avec l'espace, un espace vide d'événements s'il est vrai que les personnes et les objets sont autant de points d'origine incapables de devenir. Les noyaux radiaux se correspondent à distance, les yeux voyagent en se passant d'un mouvement réel; ils se reflètent réciproquement en respectant la clôture des choses, l'inaltérabilité de chaque forme. Le trajet de la lumière de haut en bas prévoit donc une triangulation. Maria, l'étoile, est une constellation d'yeux qui, en se faisant refléter par la peau, adhère au corps d'Hérodiade sillonnée de larmes; cette constellation haute se contracte ensuite dans les diamants parfaits des seins. La double voyante des seins démultiplie les yeux du ciel et s'irradie à son tour dans l'espace, en faisant coïncider enfin la dispersion de Maria dans le ciel avec les yeux qui fixent Hérodiade dans sa demeure, ce qui donne une nouvelle multiplication d'yeux.

Or, lorsque le poète a été "tué" dans le Baptiste, et qu'Hérodiade s'est libérée de la conscience d'accueillir en soi la morte, il ne reste que le circuit d'yeux et de regards dont on vient de parler. Tout en se montrant actif, il est pourtant décroché de quelqu'un qui puisse reconnaître l'objet de la vision.

Les seins reflètent les cieus mais ne voient pas ce qu'ils reflètent: ils ignorent que la constellation coïncide avec le souvenir de Maria. Il est possible donc de voir symboliquement le corps, mais sans avoir la conscience de la signification que le signe radial (ou stellaire) recèle pour le poète. Si l'œil voit, en revanche il ne peut pas isoler et distribuer les significations pertinents, celles liées au vécu de l'auteur. La conscience *abolie* du poète se concentre dans le symbole, s'enferme en un sens qui n'est plus lisible à cause de l'absence de qui pourrait le comprendre. Par conséquent, la liquidation de l'auteur laisse derrière soi un résidu actif, ce circuit visuel saturé de signes déchiffrables, régi par une mécanique indépendante de la volonté de l'écrivain.

*Sur la gorge nouvelle, où ta cécité poind* [NH; 1123]

La cécité se fait jour du sein, en entamant une double connexion, non plus régressive cette fois-ci, mais vouée à réunir en avant les deux phénomènes parallèles du rajeunissement («gorge nouvelle») et d'un halo en expansion («poind»). En voulant définir cette cécité spéciale, on pourrait dire qu'elle est une vision non pas ancrée à un sujet informé, liée à un circuit spéculaire fermé où les reflets ricochent.

Sur la trajectoire des reflets, une séquence à deux seuls termes – diamant/étoile – cache la larme. En effet, si la larme était d'abord l'objet métaphorisé du diamant (le sein-diamant devenant pour cela aussi une forme oculaire et réceptive), ensuite elle s'absente, si bien que le diamant se réduit à n'être que le reflet d'une étoile. Quel lien imaginer alors entre l'étoile et le diamant? Lorsque l'origine de la métaphore (la larme) s'inverse mécaniquement de l'intérieur à l'extérieur, le diamant ne sort plus du corps, mais devient une marque imposée de l'extérieur, le symbole qui cache une source de douleur. Une douleur cependant accrochée au corps mais qui dépasse la conscience, même si Hérodiade accomplit son devoir de répandre les reflets de ce noyau rendu impénétrable par l'absence de celui qui pourrait y reconnaître Maria. On déduit des vers que le sein d'Hérodiade est un miroir qui tire ses contours de la marge en expansion de la cécité, laquelle s'élargit en analogie avec un soleil naissant. En admettant que cette forme, au-delà de son symbolisme, représente l'iris oculaire, dans le miroir il y aurait le centre radial de l'œil, superposé à une source rayonnante.

Cependant, il ne s'agit pas d'un organe ouvert et réceptif, mais du diagramme de la structure de l'iris. Mais qu'est-ce qui justifie la noyade du corps dans les reflets des yeux dont l'espace est plein? La multiplication des yeux dit qu'Hérodiade est inconsciente de la douleur qui la frappe, ce qui ne lui empêche pas de subir les tentatives d'une vérité de franchir les barrières qui la protègent pour se frayer une voie vers sa conscience. La princesse répand le sceau imprimé sur elle, mais n'arrive pas à en saisir le contenu. Elle ne peut pas parce qu'elle ne veut

pas: la raison de sa prétendue incapacité se trouve probablement dans l'envie de jouir de sa propre vitalité, de son indépendance active.

La femme est aveuglée parce qu'elle voit beaucoup d'étoiles et de diamants sans comprendre que ce qu'elle observe est en même temps œil et étoile, c'est-à-dire, dans une structure croisée, un objet voyant et un organe vu. Ce chiasme établit une coordination favorable à l'émergence du contenu du symbole, devenu inaccessible en conséquence de la liquidation de l'écrivain: ce qui est vu a la fonction d'organe réceptif, tandis que le voyant perd la fonction d'organe, en acquérant celle passive de l'objet. L'œil est finalement l'origine tant du vu que du voyant. Le mystère de l'étoile est inscrit dans sa forme, et si l'œil ne peut pas voir sa propre forme, il pourrait cependant la voir dans l'étoile qui le représente mais qui ne le reflète pas mécaniquement. De même, la forme radiale est une coïncidence de formes qui compense ce qui dans le texte apparaît difficile ou improbable: se projeter loin des noyaux fermés. C'est peut-être là le fond de l'impersonnalité de Mallarmé: une récrimination des morts qui observent ceux qui ne sont pas en condition de les voir, c'est-à-dire disposés à se rappeler d'eux?

Mallarmé abolit le temps de la reconnaissance; la forme conserve l'absente Maria, qui résiste à la mort en s'inscrivant dans un l'organe incapable à son tour de la voir dans le symbole qui le représente. Avant de conclure, nous pouvons considérer encore quelques vers:

*de l'un et l'autre sein / ou sein laissant glisser tout  
voile / - que l'étoile / qui scintille, chair - et bijou /  
soient l'extinction de ton regard / neutre - chaviré  
en une idée / pour avoir voulu aller trop haut en  
pureté / hors de toi en pureté [NH; 1094]*

Après la tombée des voiles du sein, il reste la double étoile scintillante dans le miroir cutané de la femme. Mallarmé déduit de la conjonction de la chair et du diamant («bijoux») l'extinction du regard. Dans le raccourci d'un rapport isomorphe entre l'étoile et le sein, les conditions d'une distance se sont créées. La morte peut se projeter dans la peau-miroir d'Hérodiade, mais sans pouvoir se voir; cette incapacité lui provient du manque de conscience (elle est morte), résumé par la nonchalance agressive de la princesse envers le Baptiste. Il est inutile pour Hérodiade de vouloir sortir de son immobilité pour saisir le symbole qui l'assiège de loin; il se trouve déjà dans son corps, il est inscrit dans la chair.

Enfin, après cette multiplication du symbole, un renchérissement de rationalité semble nécessaire, une juste rigueur mimétique, le besoin d'adhérer au sens propre de la scène. Au milieu du brouillard de reflets, une seule étoile fait face au double sein. Il faut maintenant que l'étoile se lie à un seul œil. On obtiendrait cela en aidant, à travers l'oscillation du corps, les deux seins à confluer dans un nœud radial unique:

*se penche-t-elle d'un / côté - de l'autre - / montrant un / sein - l'autre - / et scission / sans gaze // selon ce sein, celui-là / identité. [NH; 1084]*

En pressant sur un pied, puis sur l'autre («un pied l'autre [...] sur place, sans / bouger» [NH; 1085]), Hérodiade voudrait concentrer le poids du corps au centre, rompre l'équilibre de la balance posturale. Mais le mouvement maintient la scission, le double œil distribué sur le buste, et suggère que, s'il faut deux yeux pour voir l'étoile, le «sens» de l'étoile prévoit un œil unique. Dans la forme radiale qui symbolise Maria, où l'œil coïncide avec l'objet absent, se glisse l'œil de l'auteur, qu'Hérodiade avait chassé dans l'espoir de lui empêcher de voir. La mort du Baptiste - qui résume le refus de l'auteur de la part du personnage - n'a pas pu donc éviter qu'un élément étranger à la vie de la femme s'insinue en elle.