

Le Mirage interne des mots dans l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade* : opération poétique du premier Mallarmé

Katsuhiko MIYAZAKI

Introduction

La genèse d'*Hérodiade*, ou plus exactement, de la *Scène d'Hérodiade* et de l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, est étroitement liée à l'élaboration de la poétique du jeune Mallarmé ; l'expérience même de l'écriture d'*Hérodiade* a poussé Mallarmé à réfléchir très profondément sur la poésie, ou plutôt, si l'on peut dire, cette œuvre elle-même est la cristallisation de sa réflexion poétique :

Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle [...] ¹⁾ (à Henri Cazalis, Tournon, Dimanche soir 30 octobre 1864).

[...] j'ai, du reste, là, trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives [...] ²⁾ (à Henri Cazalis, 15 janvier 1865).

J'ai le plan de mon œuvre [l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*], et sa théorie poétique [...] ³⁾ (à Villiers de l'Isle-Adam, Tournon, 31 décembre 1865).

Comme le montrent ces lettres, la création de la poésie consiste, ou plutôt, doit consister, avant tout dans l'établissement d'une théorie poétique : autrement dit, pour Mallarmé à cette époque, un poème doit réaliser l'unité intime de la théorie poétique et de son actualisation. Le poème ne reflète que la réflexion sur soi-même, il n'a pour objet que la Beauté, qui devient l'aspect essentiel de la Poésie :

En un mot, le sujet de mon œuvre [*Hérodiade*] est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie ⁴⁾.

Aussi *Hérodiade* ne nous procure-t-elle jamais que la « Beauté », qui est « le mot de la Poésie ». Ce

poème ne se réfère jamais qu'à l'expérience poétique, le processus de la production de la poésie, l'idée de la poésie, et la théorie poétique.

La réflexion des années 1864-1867 sur la poésie sous-tendra la poétique du dernier Mallarmé. Quelques éléments de la poétique à cette époque conduisent à l'approfondissement poétique qu'il conçoit de la dernière partie de la vie du poète : les réflexions sur le vers, sur le sujet élocutoire chez le jeune poète se développent plus radicalement et plus profondément dans *Crise de vers* et *La Musique et les Lettres*. C'est pourquoi, pour comprendre l'ensemble de la poétique mallarméenne, il nous faut d'abord examiner la poétique du jeune Mallarmé par rapport aux poèmes constituant la première *Hérodiade* : la *Scène* et l'*Ouverture ancienne*. C'est surtout celle-ci, écrite aussitôt après la *Scène*, qui sera l'objet de notre étude, puisqu'il y a entre la *Scène* et l'*Ouverture ancienne* une sorte de rupture, provoquée par l'irruption du Néant dans l'expérience radicale d'écriture du jeune Mallarmé.

I.

1. *Principe : miroir*

Au commencement du poème *Hérodiade*, — c'est-à-dire dans la *Scène* — la poétique mallarméenne était ce qu'on pourrait appeler une poétique de l'*effet*, consistant à se fonder sur les intentions d'un écrivain. Cette poétique « prolonge évidemment la poétique de Poe », comme l'a commenté Bertrand Marchal⁵ :

[...] une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots ; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation⁶ (à Henri Cazalils, 30 octobre 1864)⁶.

Cette poétique met moins l'accent sur les *mots* que sur les *intentions* ; autrement dit, d'après la poétique mallarméenne à l'époque, un poème doit peindre la sensation qui est provoquée par l'effet que la chose produit, à travers des intentions d'un poète.

Mais la rencontre du « Néant » dans la rédaction de l'*Ouverture ancienne* amène le jeune Mallarmé à rompre avec cette poétique de l'effet reposant sur des intentions. Le « Néant » vient mettre radicalement en question le moi qui garantit les *intentions* :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de

vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! [...] ⁷⁾ (à Henri Cazalis, 28 avril 1866).

Si le poète n'est qu'une « vaine forme de matière », alors le « Néant » peut toujours pénétrer dans ses *intentions*, dont le vers doit se composer. Cette irruption du « Néant » dans l'*intention* implique donc nécessairement que le vers est déjà et toujours pénétré par ce « Néant » et, par suite, par le hasard. À partir de cette rencontre du « Néant », la poétique mallarméenne entre dans une phase nouvelle, mais désespérante, parce que le vers est toujours conditionné par le hasard, et ne peut donc jamais parvenir à l'« absolu ». Cette expérience du « Néant » confronte Mallarmé avec la difficulté de l'écriture poétique. Comment créer la poésie à travers le « Néant »? Dans quelles conditions est-il possible de faire chanter à la « matière » régnant dans le monde réel « l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges »?

S'il est vrai que, du fait que le poète n'est qu'une « vaine forme de la matière », tout concourt au Néant ⁸⁾, alors il ne reste chez le poète que ce « Néant » : le poète ne peut donc créer la poésie ou la beauté qu'en niant, et abolissant le « Néant ». C'est uniquement cette négation, cet anéantissement du « Néant » lui-même qui permet au poète de créer la « Beauté », et par là la « Poésie ». Aussi la création de la « Beauté » ou de la « Poésie » à partir du « Néant » ne peut-elle consister que dans le dépassement du « Néant ». Mais, en effet, on ne peut jamais anéantir ni abolir de matière en tant que « Néant », d'entité du « Néant » *extrinsèque* à sa subjectivité, sauf le « Néant » *intrinsèque* à la subjectivité. Le « Néant » insistant sur la subjectivité d'un être, on pourrait sans doute l'anéantir et l'abolir. C'est bien pourquoi Mallarmé se tourne vers la négation et l'abolition de sa propre subjectivité pour « trouver le Beau après avoir trouvé le Néant ⁹⁾ ».

Mais, la négation ou l'abolition de la subjectivité essentiellement pénétrée par le « Néant », entraîne nécessairement la « Destruction de Moi ¹⁰⁾ », puisqu'elle s'opère en imposant au cerveau « la sensation du vide absolu ¹¹⁾ ». Cette « Destruction de Moi » procure à Mallarmé une « Conception pure », mais, en même temps, la mort spirituelle :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception pure. Tout ce que, par contrecoup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps ¹²⁾ (à Henri Cazalis, 14 mai 1867).

Il faut remarquer que, pour arriver à une « Conception pure », la pensée a dû se penser : il existe donc une relation essentielle entre la « Conception pure » et la pensée qui se pense — reflet réciproque de la pensée et de la pureté de conception. C'est précisément la glace identifiée avec le moi détruit, ou, si l'on peut dire, le *miroir d'impersonnalité* :

J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, [...], de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi¹³⁾ (à Henri Cazalis, 14 mai 1867).

Ayant éprouvé l'expérience de la descente dans le « Néant » et de la mort spirituelle, Mallarmé ressucite dans la glace. En imposant à sa pensée la « sensation du vide absolu », un être est devenu *miroir* lui-même, en tant que moi « impersonnel », en tant que « Néant pur¹⁴⁾ » :

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité [...]¹⁵⁾.

Si cet « Univers » retrouve son identité en ce « moi » qui, étant parfaitement mort, revit comme *miroir d'impersonnalité*, alors il nous faut ici poser la question suivante : qu'est-ce qui vient se refléter dans ce miroir de l'« Univers spirituel » ? Comment ce *miroir* peut-il fonctionner dans la poésie mallarméenne ? Ce qui apparaît là, c'est précisément la « Beauté ». Le *miroir* mallarméen reflète la « Poésie », qui permet la manifestation de la « Beauté ». La « Beauté » ou la « Poésie », chez Mallarmé, se constitue en corrélation avec l'« Univers spirituel » :

La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, [...] ¹⁶⁾(à Eugène Lefébure, 17 mai 1867).

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu la dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. [...] et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation [...] ¹⁷⁾ (à Auguste Villiers de l'Isle-Adam, 24 septembre 1867).

Ce que Mallarmé appelle « Idée » à cette époque, n'est pas autre chose que le reflet de cette « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers ». Pénétré par le « Néant » et conditionné par le hasard, le moi du poète doit donc s'anéantir, s'abolir et disparaître jusqu'à devenir un *miroir* qui ne reflète que cette « Idée ».

2. Opération : « reflets réciproques »

Si la rencontre avec le « Néant » a conduit Mallarmé à une réflexion si profonde sur *le moi impersonnel*, alors comment le vers doit-il se composer à travers ce *moi impersonnel*? Quelle relation un poète dont le moi est détruit peut-il entretenir avec les mots? Pour Mallarmé, la poésie est, avant tout, une « expression parfaite¹⁸⁾ » de la « Beauté », c'est-à-dire, la manifestation, au moyen des mots, de la « Beauté ». Mais les mots eux-mêmes ne sont pas moins envahis par le « Néant » et par le hasard que le moi même, puisqu'ils appartiennent aussi à la subjectivité du poète, qui n'est qu'une « vaine forme de matière ». Mallarmé dépasse le « Néant » ou le hasard intrinsèque aux mots, en recherchant les « reflets réciproques » des mots eux-mêmes :

[...] je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots à qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors — *se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme [...]*¹⁹⁾ (à François Coppée, 5 décembre 1866) [c'est le poète qui souligne].

Cette opération poétique, dans laquelle la « couleur propre » des mots doit se perdre précisément à travers les « reflets réciproques » des mots, est une des caractéristiques primordiales de la poésie mallarméenne. Non seulement cette opération se réitérera dans la poésie ultérieure de Mallarmé, ainsi qu'en atteste *Crise de vers* :

L'œuvre pure implique *la disparition élocutoire du poète*, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; *ils s'allument de reflets réciproques* comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase²⁰⁾ [c'est nous qui soulignons].

Mais, d'autre part, la « disparition élocutoire du poète », du fait qu'il cède « l'initiative aux mots », libère leurs « reflets réciproques », et ceux-ci permettent l'élimination du hasard²¹⁾. En même temps, ces « reflets réciproques » des mots imposent la « disparition élocutoire du poète ». Autrement dit, ces « reflets réciproques » sont l'autre côté du *miroir* mallarméen, où peut se trouver la « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers ».

Ainsi ce *miroir* peut-il avoir deux côtés : l'un reflétant l'impersonnalité, vue à travers le moi détruit et « parfaitement mort », c'est-à-dire, l'« Univers spirituel » ; et l'autre reflétant la « Beauté », et par là la « Poésie », à travers les « reflets réciproques » des mots. L'« Idée » mallarméenne, comme nous l'avons déjà remarqué, est le miroitement harmonieux de la « Poésie » et de l'« Univers » dans le *miroir* d'impersonnalité.

Or si ce *miroir* mallarméen ne reflète jamais autre chose que cette « corrélation intime de la Poésie avec l'Univers », et s'il est vrai, comme on le voit dans une lettre de Mallarmé, qu'« il n'y a que la Beauté » et qu'elle « n'a qu'une expression parfaite, la Poésie²²⁾ », alors un poème ne peut pas avoir d'autre sujet que la « Beauté²³⁾ ». Autrement dit, toutes les autres « motions, suscitées par le poème, doivent concourir à la « Beauté » (ou à la « pureté »), sans « s'émaner séparément en l'esprit²⁴⁾ ». De plus, pour que ces émotions puissent concourir à la « Beauté » (ou « pureté »), des impressions originellement intrinsèques aux mots, « ayant étincelé », doivent se consumer dans les « reflets réciproques » des mots, et dégager leurs « ténèbres », ce qui permet au moi du poète d'« avancer profondément dans la sensation des Ténèbres absolues²⁵⁾ ».

Ainsi, ce en quoi consiste la poétique mallarméenne de cette époque, c'est avant tout l'opération des « reflets réciproques des mots ». Premièrement cette opération élimine les impressions du dehors, ce qui permet à toutes les autres émotions de concourir à la « Beauté », et elle engendre un « mirage interne des mots mêmes²⁶⁾ », qui évoque le sens poétique. Deuxièmement cette opération permet au moi du poète de faire l'expérience profonde de la « sensation du vide absolu » (ou « des Ténèbres absolues ») qui peut être considérée comme une sorte de mort spirituelle et idéale.

Mais, quelle est donc la relation entre une telle poétique et le texte même de l'*Ouverture ancienne* dont l'élaboration amène Mallarmé à cette réflexion radicale sur la poésie? Comment les mots dans le texte « se reflètent »-ils effectivement « les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre »? Et, sous quel aspect le « mirage interne des mots mêmes » s'actualise-t-il dans le poème? Pour trouver des éléments de réponse, nous devons d'abord analyser quelques aspects du jeu des mots travaillant à la surface du texte, sans réduire celui-ci à la dimension symbolique ou allégorique.

Or on peut considérer le « mirage interne des mots mêmes », tel qu'il est suscité par l'opération des « reflets réciproques des mots », aux trois niveaux suivants :

1. au niveau de la relation réciproque entre des signifiants (le niveau phonologique ou phonétique),
2. au niveau de la relation réciproque entre des signifiés (le niveau sémantique),
3. au niveau de la relation réciproque entre des signifiés et des signifiants (le niveau sémiotique).

Dans la section suivante, nous nous bornerons à analyser le texte de l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, au niveau de la relation réciproque entre des signifiés.

II.

1. *Incantation*

La transcription des manuscrits inachevés de l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*²⁷⁾ nous montre que Mallarmé avait initialement pour projet de confier la narration du poème à la Nourrice, personnage qui dialogue avec Hérodiade dans la *Scène*, poème déjà rédigé par le poète avant la rédaction de l'*Ouverture ancienne*. En outre, cette transcription indique que la narration se prolonge en une *incantation*. Si Mallarmé a supprimé plus tard du texte les désignations de « La Nourrice » et d'« Incantation », en les barrant de son ébauche²⁸⁾, il fait cependant raconter par la narratrice ce qu'elle est en train d'accomplir : « Une voix [...] / Est-ce la mienne prête à l'*incantation*?²⁹⁾ » [nous soulignons] (v. 39-40). Aussi peut-on affirmer que c'est la Nourrice qui procède à la narration à la première personne, tout en prononçant une *incantation*. La narration de l'*Ouverture ancienne* a donc deux aspects suivants :

1. le sujet de la narration est la Nourrice d'Hérodiade,
2. la narration se confond avec la profération d'une *incantation*.

Autrement dit, tout le discours de l'*Ouverture ancienne* est déterminé à la fois par la narration de la Nourrice et par la profération de l'*incantation*.

Réfléchissons maintenant au statut de l'*incantation*. Car certains des éléments qui la composent peuvent toujours intervenir dans la narration de la Nourrice. Une incantation indique une « formule magique chantée ou récitée pour obtenir un effet surnaturel sur les esprits, les hommes ou les choses », ou bien encore l'« action de réciter cette formule » (cf. *Larousse : Dictionnaire de la langue française, Lexis*, sous « incantation », sens 1^o et 2^o). Quel est donc cet « effet surnaturel » ? C'est l'*évocation* au sens propre, « action d'évoquer les esprits, les démons par la magie, l'occultisme » (cf. *Le Petit Robert 1*, sous « évocation »). En effet, la Nourrice-narratrice se met ainsi comme à l'écoute d'elle-même :

Ombre magicienne aux symboliques charmes!
Une voix, du passé longue *évocation*,
Est-ce la mienne prête à l'*incantation*? (v.38-40)
[Les italiques sont de nous, de même que dans les citations suivantes].

À travers cette *incantation*, en outre, la Nourrice prononce la prophétie :

Assez tôt? car tout est *présage* et mauvais rêve! (v.81)
La rougeur de *ce temps prophétique* qui pleure (v.90)

C'est pourquoi la Nourrice « prête à l'incantation » a deux buts : l'un étant d'évoquer le passé, c'est-à-dire, de faire apparaître Hérodiade qui est absente, parce que la Nourrice se souvient du *cher être* par la *chère* chose telle que « le *cher* grimoire des rêves par *plis* » (v. 61) ; l'autre de prédire le futur, en d'autres mots, de préfigurer la fatalité d'Hérodiade. Comment la Nourrice procède-t-elle à l'incantation pour aboutir aux deux buts?

On remarque que la Nourrice déchiffre le monde sensible comme un *texte*, comme des *signes* ou *signatures* inscrits à la surface des choses ou des phénomènes sensibles : « Une Aurore a, plumage *héraldique*, choisi » (v.4) ; « Elle a chanté, parfois incohérente, *signe* / Lamentable! [...] » (v.58-59). Autrement dit, la Nourrice s'efforce de décrypter divers *signes* marqués à la surface du monde, pour évoquer Hérodiade, et en même temps, pour entrevoir son destin. Mais la Nourrice ne se borne pas à décrypter des *marques* laissées à la surface des choses. Elle cherche aussi à découvrir une *ressemblance* entre le monde et le destin d'Hérodiade. C'est ainsi qu'elle lit, déchiffre, et décrypte des *signes* funèbre dans le ciel de l'aurore : « Crime! bûcher! aurore ancienne! supplice! / Pourpre d'un ciel! Étang de la pourpre complice! [...] » (v.17-18).

Par conséquent, l'incantation de la Nourrice repose sur la relation analogique entre les signes inscrits au monde sensible et le destin d'Hérodiade. De plus, l'incantation s'opère à travers toutes les sensations de la Nourrice : « l'espace *cramoisi* » (v.3), « *Pourpre* d'un ciel! » (v.18), « *rouge* lever » (v.87), etc., pour les couleurs, c'est-à-dire, pour le sens visuel ; « Un *arôme* » (v.30), « Le *parfum* des cheveux endormis » (v.63), pour le sens olfactif ; « Pas de *clapotement!* » (v.9), « Une *voix!* » (v.39), « De la *voix* languissant » (v.50), « Elle a *chanté* » (v.58), pour le sens auditif. En conséquence, l'incantation de la Nourrice tire son efficacité et sa puissance d'une analogie de sensations plutôt que d'une connaissance. Le statut essentiel de cette incantation est précisément la révélation « par la seule sensation » de la *corrélation* entre le fatum d'Hérodiade et le monde sensible.

2. *Durée* : « *plis* »³⁰⁾

Or si la narration de la Nourrice est conditionnée par l'incantation consistant à la fois à évoquer Hérodiade absente et à préfigurer son destin, grâce à la découverte, par l'intermédiaire des sensations, d'une analogie « enseveli » dans le monde sensible, comment l'analogie caractérise-t-elle la durée narrative?

Le mot de « *plis* » se trouve à quatre reprises dans la narration de la Nourrice :

[...]

Plis

Inutiles avec les yeux enseveli (strophe 3)

Encore dans les *plis* jaunes de la pensée (strophe 4)

Par les trous anciens et par les *plis* roidis (strophe 4)

Qui des rêves par *plis* n'a plus le cher grimoire (strophe 5).

De sorte que la Nourrice découvre, consciemment ou inconsciemment, la ressemblance entre ces quatre *plis*.

Or trois d'entre ces quatre *plis* sont respectivement voisins des trois *étoffes* : la « tapisserie » pour la première occurrence de *plis* (« Et sa tapisserie, au lustre nacré, plis », v.23), le « suaire » pour la troisième (« par les plis roidis / [...] / Du suaire », v.44-46), le « lin » pour la quatrième (« [...] le lin / qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire », v.60-61). La deuxième occurrence est, quant à elle, voisine du nom abstrait « pensée » (« les plis jaunes de la pensée », v.41). C'est la seule occurrence métaphorique des quatre, d'ailleurs immédiatement comparée à la « toile » : « ainsi qu'une toile encensée » (v.42). Ainsi les quatre occurrences de *plis* sont-elles étroitement liées aux quatre *étoffes*, soit par contiguïté, soit par similitude. Ces quatre *étoffes* forment par conséquent une *série*, ou plus précisément, une *isotopie* sémantique. Autrement dit, la répétition du mot *plis* met en relation ces quatre *étoffes*, qui par suite se rapprochent.

Ces quatre *étoffes*, mise en relation par les occurrences de *plis* et composant une *isotopie* sémantique — *tapisserie*, *toile*, *suaire* et *lin* — sont associées aux quatre instances qui permettent à la Nourrice de motiver sa narration et qui rendent celle-ci possible dans sa durée : la « sibylle », la « pensée », une « voix », et le « cher grimoire » des « rêves ». Ces quatre instances caractérisent la durée narrative, parce que, si l'incantation de la Nourrice a pour but d'évoquer Hérodiade, ce sont, comme nous le verrons, ces quatre instances qui permettent d'orienter le sujet de la narration vers l'évocation d'Hérodiade. C'est un mouvement ou une transition entre les instances déterminées par la relation de ressemblance entre les *plis* qui rend possible l'évocation d'Hérodiade.

Le discours de la Nourrice s'engendre de la mise en série des quatre occurrences du mot *plis* : la narration ne peut durer qu'en s'appuyant sur cette ressemblance. Autrement dit, ces quatre occurrences fonctionnent comme un *dispositif narratif* grâce auquel le récit du poème devient possible.

3. Enchaînement : « plume »

Aurore — cygne — enfant

La narratrice (la Nourrice) commence à décrire dans la première strophe du poème, le paysage extérieur qu'elle perçoit à travers le « vitrail » ouvert de sa chambre : « Du bassin » (v.2), « Une Aurore » (v.4), « Notre tour » (v.5), « le manoir » (v.8). Mais ce paysage extérieur est étroitement lié au paysage intérieur de la narratrice-Nourrice, parce que cette strophe est peuplée d'adjectifs ou de noms représentant des émotions de la narratrice : « affreuse » (v.1), « les larmes du bassin » (v.1), « les alarmes » (v.2), « Solitaire » (v.7), « tristes » (v.8). Il existe d'abord, dans la première moitié de la strophe, une *correspondance* parfaite, une parfaite *relation d'équivalence*, entre l'image, que la narratrice perçoit à travers le « vitrail » dans le ciel auroral, et l'image du « plumage » : « Une Aurore a, plumage héraldique, choisi » (v.4), « aurore au vain plumage noir » (v.7). C'est ainsi qu'une équivalence s'établit entre « Aurore » et « plumage ». Cette mise en

équivalence est caractérisée par les synecdoques : « son aile affreuse » (v.1) et « plumage héraldique » (v.4). En effet, d'une part, « Aurore » est la « lueur brillante et rosée qui suit l'aube et précède le lever du soleil » (cf. *Le Petit Robert 1*, sous « aurore ») et elle fait, à ce titre, partie du soleil; d'autre part, « aile », « plumage », et « plume » sont des parties respectives d'un oiseau. Alors que l'établissement d'une relation métaphorique entre le soleil et un oiseau serait possible, la narratrice décrit le ciel auroral et son reflet dans le bassin à travers une simple synecdoque. C'est que le soleil est absent, mais c'est aussi parce que l'absence du soleil est associée par la narratrice à celle d'un oiseau.

La narratrice énonce d'ailleurs l'absence d'un oiseau au vers 6 : « Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau ». Contrairement à ce qu'ont dit de nombreux commentateurs³¹, ce « bel oiseau » ne semble pas désigner Hérodiade, mais il est plutôt lié à l'image du soleil; d'abord, parce que ce « bel oiseau » est créé par « caprice / Solitaire d'aurore au vain plumage noir » (v.6-7); ensuite parce que, du fait que « bel » s'oppose à « affreuse » (v.1), tandis que « noir » (v.7) et « vain » (v.7) correspondent à « Abolie » (v.1), une opposition sémantique s'établit entre « un bel oiseau » et « aurore au vain plumage noir ». Tandis qu'« un bel oiseau » désigne le soleil, l'« aurore au vain plumage noir » indique une aurore *sans soleil*. De même, la fuite d'« un bel oiseau » que la narratrice évoque dans « Lourde tombe qu'a fuie un bel oiseau » (v.6), peut indiquer l'absence du soleil.

L'oiseau (comme métaphore du soleil), qui devrait assurer la stabilité des synecdoques — « aile », « plumage », « plume » —, est ici absent, c'est-à-dire que *le tout* qui garantit *les parties* est absent. C'est pourquoi, dans cette strophe, les synecdoques paraissent très instables. En outre, ces synecdoques fonctionnent comme substitution de l'« oiseau » absent (du vers 1 au vers 5), au sein de la relation métaphorique qui rapproche le soleil et l'oiseau. Il s'ensuit qu'on observe, dans la première moitié de cette strophe, un fonctionnement métaphorique des synecdoques, si instables soient-elles.

Dans la deuxième moitié de strophe 1, la « plume » qui fonctionnait auparavant comme une métaphore du soleil, devient synecdoque d'un autre terme : « le cygne ». Autrement dit, la « plume » est un trope qui désigne tantôt *le soleil*, et tantôt *le cygne*. Tout en regardant l'eau, la narratrice établit, par l'intermédiaire de « plume », une relation analogique entre l'absence du *soleil* et l'absence du *cygne* : « [...] L'eau morne se résigne, / Que ne visite plus la *plume* ni le *cygne* / Inoubliable [...] » (v.9-11) [les italiques sont de nous]. Ce qui caractérise cette juxtaposition de la « plume » et du « cygne », c'est le passage de l'image d'une « Aurore abolie » à l'image d'un « cygne ». C'est donc ainsi que la fuite du « bel oiseau » s'associe, dans la représentation de la narratrice, au « cygne / Inoubliable ».

Or la « plume » n'entretient pas seulement cette relation avec le « cygne »; elle entre aussi en relation métaphorique avec ce que la narratrice vient de percevoir, c'est-à-dire, avec « Notre tour cinéraire et sacrificatrice / Lourde tombe » : « Du *cygne* quand parmi le pâle *mausolée* / Ou la *plume* plongeait la tête, [...] » (v.13-14) [les italiques sont de nous]. Autrement dit, la « plume » produit l'*isotopie* sémantique du « tombeau » en mettant en série « Notre tour *cinéraire* et *sacrificatrice* »,

« Lourde *tombe* » et « le pâle *mausolée* ».

De ces résultats, nous pouvons conclure que la représentation de la narratrice-Nourrice se construit par synecdoque : d'une part, l'*enchaînement des synecdoques*, ou si l'on peut dire, leur *superposition* produit la mise en série des *éléments isotopiques*; d'autre part, les synecdoques de l'oiseau fonctionnent comme des métaphores de l'aurore.

Dissimulation

Ce fonctionnement métaphorique et cette enchaînement des synecdoques permettent la mise en relation étroite de l'« Aurore » *abolie* et du « cygne » *absent*. Et cette mise en relation, dans la représentation de la Nourrice, établit l'équation suivante entre ces deux termes : « Aurore » *abolie* = « cygne » *absent*.

Or ces deux termes ont en commun le fait de *dissimuler* l'origine de la lumière : l'« Aurore », d'une part, *dissimule* le soleil parce qu'« *abolie* »; le « cygne », d'autre part, *dissimule* ses yeux parce que sa « tête » plonge dans sa « plume » : « Du cygne quand parmi le pâle mausolée / Ou la plume plongeait la tête, [...] » (v.13-14). Cette *dissimulation* de la source d'où émane la lumière, cet *effacement* de la lumière ou du feu, parcourt le texte entier :

l'automne *éteignant* en elle son *brandon* (v.12),
quelque étoile, [...], qui *ne scintilla jamais* (v.15-16)
orfèvrerie *éteinte* (v.21)
les yeux *ensevelis* (v.24)
ma robe *blanchie* en l'ivoire *fermé* (v.27)
lit vide qu'un *cierge soufflé cachait* (v.31)
l'éclat *alanguie* (v.36)
une *toile encensée* (v.42)
Sur un confus *amas d'ostensoirs refroidis* (v.43)
le *vieil éclat voilé* (v.47)
Le *vieil éclat voilé* du *vermeil insolite* (v.49)
force du silence et des *noires ténèbres* (v.54)
[Les italiques sont de nous].

En outre, l'« enfant » entre aussi en relation avec un « cygne *cachant* en sa plume ses yeux », par le biais d'une *comparaison* :

Sur l'enfant, *exilée* en son cœur *précieux*
Comme un cygne *cachant* en sa plume ses yeux,
Comme les mit le *vieux cygne* en sa plume (v.91-93).

Remarquons ici que la relation, que l'on a vu s'établir dans la première strophe entre « Aurore » et

« cygne », se transforme en une ressemblance entre « enfant » et « cygne ».

Les exemples ci-dessus nous montrent que le thème de la *dissimulation* d'une origine primordiale des êtres et des choses, qui marquait la relation entre « Aurore » et « cygne », domine l'incantation de la Nourrice. Ce thème est sous-jacent à la représentation de la Nourrice.

4. Miroir : « suaire »

Ostensoir et suaire

Le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* édité par Pierre Larousse définit le mot « ostensoir » comme « vase sacré, pièce d'orfèvrerie dans laquelle on place l'hostie consacrée, lorsqu'on veut l'exposer à la vue et à la vénération des fidèles ». De surcroît, sur un « ostensoir » se trouve perpétuellement placée la *croix*. Aussi peut-il arriver qu'une « toile » placée sur un « ostensoir » recouvre l'*hostie* et la *croix* et suggère donc le « linceul dans lequel le Christ aurait été enseveli » (cf. *Le Petit Robert 1*, sous « suaire »). Ici, la « toile » et le « suaire » se partagent cette signification, puisqu'ils recouvrent tout deux, ce qui peut suggérer la *victime* : l'*hostie* ou la *croix*, et le *Christ*. C'est ainsi que le « suaire » et la « toile sur un ostensoir » peuvent être équivalents; en d'autres mots, le « suaire » peut fonctionner comme métaphore d'une « toile encensée / Sur un confus amas d'ostensoir refroidis » (v.42-42).

Or cette « toile » est originellement le *comparant* qui désigne les « plis » de la « pensée » de la Nourrice *par comparaison* : analogie entre les « plis jaunes de la pensée » (v.41) et « une toile encensée / Sur un confus amas d'ostensoir refroidis » (v.42-43). Le « suaire » est donc aussi une métaphore de la « pensée » de la Nourrice.

En outre, le « suaire » peut être considéré comme ce qui couvre ou voile le « vermeil insolite » (v.49) dont le « vieil éclat voilé » (v.49) monte par les « belles guipures » (v.46) du « suaire ». Il est possible d'affirmer que ce « vermeil insolite » indique, *par métonymie*, l'« orfèvrerie éteinte » (v.21) de la troisième strophe. Autrement dit, une relation d'équivalence s'établit entre le « suaire » et ce qui voile le « vermeil ».

De plus, nous pouvons envisager le « suaire » comme le drap de lit d'Hérodiade, parce que la Nourrice associe le chant incohérent de la « voix » s'élevant par les *trous* et par les *plis* du « suaire », au lit duquel le « cher grimoire des rêves par plis » (v.61) est absent; d'autre part, les « dentelles pures » (v.45) et les « belles guipures » (v.46) du « suaire » peuvent évoquer le drap de lit d'Hérodiade. De ces deux arguments, nous pouvons conclure que le « suaire » peut désigner le drap de lit d'Hérodiade.

Le « suaire » peut donc être la *quadruple métaphore* de la « toile encensée » (v.42), de la « pensée » de la Nourrice, de ce qui voile le « vermeil », et enfin du drap de lit (le « lin », v.60). Les quatre termes se superposent au « suaire »; le « suaire » fonctionne comme un *miroir* dans lequel les images des quatre termes *se reflètent réciproquement*.

Résurrection

Nous avons principalement examiné jusqu'ici le caractère spécifique des deux termes qui actualisent la représentation latente de la Nourrice : la synecdoque « plume », la métaphore « suaire ». La synecdoque « plume » permet d'établir une analogie entre l'« Aurore » abolie et le « cygne » absent, et par suite d'organiser une *isotopie* de la *dissimulation* de la lumière. D'autre part, la métaphore « suaire » provoque le *reflet réciproque* des images représentées par la Nourrice. Nous cherchons ici à mettre en relief un aspect de la relation entre l'*isotopie des étoffes* et l'*isotopie de la dissimulation*.

Parmi les éléments relatifs au thème de la *dissimulation*, il en existe un qui *résiste* à la force de *dissimulation* : c'est le « vieil éclat voilé », que le « suaire » laisse monter « par ses belles guipures » :

Du suaire laissant par ses belles guipures
Désespéré monter le vieil éclat voilé (v.46-47)

La Nourrice souhaite que ce « vieil éclat voilé » jette « son or par dernières splendeurs », grâce à la voix qui s'élève à travers « les trous anciens » (v.44) et « par les plis roidis » (v.44) du « suaire » :

Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,
De la voix languissant, nulle, sans acolyte,
Jettera-t-il son or par dernières splendeurs, (v.49-50)

Ici la Nourrice souhaite un *dévoilement*, une *révélation*, ou une *résurrection*, du « vieil éclat voilé » ; et il existe ici un mouvement de *dévoilement* et de *résurrection* du « vieil éclat voilé », mouvement réagissant contre la *dissimulation*. Or le « suaire », comme nous l'avons déjà remarqué ci-dessus, met en relation analogique, grâce à la *polysémie* de la métaphore, les quatre termes : la « pensée » de la Nourrice ; la « toile encensée » ; ce qui voile le « vermeil » ; et le drap de lit d'Hérodiade. Aussi, sans doute, peut-on remarquer que la Nourrice ne souhaite pas seulement un *dévoilement*, une *résurrection* du « vieil éclat voilé » ; elle espère, en même temps, des *dévoilements*, des *résurrections* de toutes les lumières dont les origines primordiales demeurent *dissimulées*, *cachées*. C'est pourquoi le *dévoilement*, la *résurrection*, du « vieil éclat voilé du vermeil insolite » (v.49) peut être, chez la Nourrice, associé aux *apparitions* du soleil, des yeux du « cygne », des « étoiles » et de l'« enfant exilée en son cœur précieux » (v.91).

Le « suaire » marque le point de rencontre de deux séries : l'une actualisant la durée narrative de la Nourrice (*isotopie des étoffes*) et l'autre sous-tendant la représentation latente de la Nourrice (*isotopie de plume*) ; autrement dit, c'est bien le « suaire » qui est le seul point d'intersection des deux séries. Si cette intersection n'existait pas, l'évocation d'Hérodiade n'aurait jamais lieu ; cela, d'une part, parce que c'est par l'audition d'une « voix » s'élevant à travers les « trous » et les « plis » du « suaire » que la Nourrice peut être amenée aux « plis » du lit, dont l'absence provoque l'évocation de l'« enfant » (Hérodiade) ; d'autre part, parce que la Nourrice souhaite que cette « voix » révèle

non seulement le « vieil éclat voilé », mais provoque aussi, en même temps, l'apparition d'Hérodiade.

Conclusion : « suaire » et « porosité »

Nous avons remarqué dans la première section que la poétique du premier Mallarmé consiste dans l'opération des « reflets réciproques des mots ». D'autre part, nous avons confirmé dans la deuxième section que l'*Ouverture ancienne* est caractérisée par les opérations suivantes :

1. rapprochement métonymique ou métaphorique par répétition (pour le terme « plis »),
2. fonctionnement métaphorique de la synecdoque (pour les termes « aile » et « plumage »),
3. enchaînement des synecdoques (pour le terme « plume »)
4. superposition des métaphores (pour le terme « suaire »).

Ainsi peut-on considérer que ces opérations manifestent, au plan sémantique, le « mirage interne des mots ».

Ces opérations poétiques, comme nous l'avons déjà montré, engendrent dans l'*Ouverture ancienne* les deux séries isotopiques : isotopie des « étoffes » et isotopie de « plume »; et c'est bien sur le « suaire » que les deux séries se rencontrent, et s'entrecroisent. S'il n'y avait pas cette intersection sur le « suaire », nous l'avons vu, l'évocation d'Hérodiade n'aurait jamais lieu. Aussi pouvons-nous dire que ce « suaire » est étroitement lié au sujet du poème.

Or le sujet d'Hérodiade, comme on l'a vu dans la première section, est précisément la « Beauté ». Quelle est donc la relation entre le « suaire » et la « Beauté »?

Dans une lettre du 24 septembre 1867, Mallarmé confie ces idées à Auguste Villiers de l'Isle-Adam : « Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa *porosité*³²⁾ » [c'est nous qui soulignons]. S'il est vrai que Mallarmé n'a pas « fait d'alexandrins depuis 24 mois [depuis mai 1866]³³⁾ », alors nous pouvons affirmer que l'expérience relatée dans cette lettre a résulté de la rédaction de l'*Ouverture ancienne*; ce dont il s'agit ici, c'est une ressemblance entre la « porosité » et le « suaire », parce que ces deux ont en commun une multitude de petits trous; de plus, l'adjectif possessif « sa » dans « sa porosité » indique la pensée de Mallarmé. Aussi peut-on observer qu'il existe une relation de ressemblance entre la « porosité » de la pensée de Mallarmé et le « suaire » (qui est aussi la métaphore de la pensée de la Nourrice dans l'*Ouverture ancienne*).

Si cette relation s'établit, alors on peut aussi remarquer que « le vide disséminé en sa porosité » est dans une relation de ressemblance avec les « plis » du « suaire » représentés dans le poème; ou plutôt, ces « plis » sont une *incarnation* poétique de ce « vide disséminé en la porosité » de la pensée du poète à l'époque. C'est pourquoi une relation intime s'établit aussi entre le poète

et la Nourrice. La Nourrice est précisément un *double* du poète.

Or si « le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle [la Beauté]³⁴ », alors nous pouvons affirmer qu'Hérodiade est aussi incarnée comme la « Beauté » dans le poème. Aussi l'*incantation* de la Nourrice pour évoquer Hérodiade absente peut-elle être considérée comme une expérience mallarméenne de l'écriture à cette époque. Et si l'évocation d'Hérodiade absente se réalise seulement par l'intersection des deux séries sur le « suaire », alors l'apparition de la « Beauté » absente a dû aussi se manifester en la « porosité » de la *pensée se pensant* de Mallarmé.

Notes

1. Mallarmé, *Correspondance I*, 1862-1871, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, p.137. Cet ouvrage sera désormais désigné sous le sigle *Corr.I.*; Stéphane Mallarmé : *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Coll. Folio classique, 1995, p. 206. Cet ouvrage sera désormais désigné sous le sigle *CC.*
2. *Corr.I.*, p.161 / *CC.*, p.220.
3. *Corr.I.*, p.193 / *CC.*, p.279.
4. *Corr.I.*, p.193 / *CC.*, p.279.
5. Cf. La note de Bertrand Marchal, « Cette poétique très nouvelle, qu'on peut qualifier d'impressionniste avant la lettre, prolonge évidemment la poétique de Poe », *CC.*, p.206.
6. *Corr.I.*, p.137 / *CC.*, p.206.
7. *Corr.I.*, p.207-208 / *CC.*, p.297-298.
N.B. Il y a entre *Corr.I.* et *CC.* deux différences importantes :
(1) On lit « ayant conscience d'être » dans *Corr.I.*, mais, « ayant conscience d'elle » dans *CC.*
(2) On lit « proclament » dans *Corr.I.*, mais, « proclamant » dans *CC.*
Nous avons adopté ici les expressions qui nous paraissent les plus adéquates selon le contexte.
8. Cf. « Il est vrai que tout a concouru à mon néant », *Corr.I.*, p.150 / *CC.*, p.235.
9. Cf. « En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, — et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure » (à Henri Cazalis, 13 juillet 1866), *Corr.*, p.220-221 / *CC.*, p.310.
10. Cf. « [...] Car tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse et hâtive, satanique et facile, de la Destruction de Moi, produisant non la force, mais une sensibilité qui, fatalement, m'a conduit là », *Corr.I.*, p.246 / *CC.*, p.350.
11. Cf. « [...] pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu », *Corr.I.*, p.259 / *CC.*, p.366-367.
12. *Corr.I.*, p.240 / *CC.*, p.342.
13. *Corr.I.*, p.242 / *CC.*, p.343.
14. Voir la note 11.
15. *Corr.I.*, p.242 / *CC.*, p.343.
16. *Corr.I.*, p.246 / *CC.*, p.349.

17. *Corr.I.*, p.259 / *CC.*, p.366.
18. Cf. « J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir parler avec certitude. Il n'y a que la Beauté — et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie », *Corr.I.*, p.243 / *CC.*, p.344; « En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie », *Corr.I.*, p.193 / *CC.*, p.279.
19. *Corr.I.*, p.234 / *CC.*, p.329-330.
20. *Crise de vers*, dans *Igitur, Divagation, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, Coll. Poésie, 1976, p. 248-249.
21. Cf. « Une ordonnance du livre de vers point inée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur [...] », *ibid.*, p.249.
22. Voir la note 14.
23. *Corr.I.*, p.193 / *CC.*, p.279.
24. Cf. « [...] une si nette pureté que toutes les autres émotions que susciterait le poème (profondeur, richesse, par exemple), loin de s'émaner séparément en l'esprit, concourent encore à cette pureté, arrêtée, unique, et que rien ne rayonne comme autour de l'œuvre des gens qui pensent à côté, ni même ne s'extravase en cadre, mais se fige en le contour coupé là où il cesse d'être. (Selon moi, il n'y a pas d'autre poésie maintenant). Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose » (à François Coppée, 5 décembre 1866), *Corr.I.*, p.234 / *CC.*, p.329.
25. Cf. « [...] je n'ai créé mon œuvre que par élimination, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer profondément dans la sensation des Ténèbres absolues. La destruction fut ma Béatrice » (à Eugène Lefébure, 27 mai 1867), *Corr.I.*, p.245-246 / *CC.*, p.348-349.
26. Cf. « [...] je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois, on éprouve une sensation assez cabalistique » (à Henri Cazalis, 18 juillet 1868), *Corr.I.*, p.278 / *CC.*, p.392.
27. Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, publié par Gardner Davies, d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, 1959, p.143. Cette œuvre sera désormais désignée sous le sigle *N.H.*
28. D'après Gardner Davies, sur les manuscrits inachevés de l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, les mots, *La Nourrice et Incantation*, « sont écrits au crayon et barrés », *N.H.*, p.231-232.
29. Mallarmé, *Poésies*, introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Lloyd James Austin, Paris, Flammarion, Coll. GF, 1989, p.120. Sauf exception, nous renverrons à cette édition.
30. Selon Jean-Pierre Richard, la figure mallarméenne du *pli* « nous permettra de rejoindre l'érotique au sensible, puis au réflexif, au métaphysique, au littérature : le pli étant à la fois sexe, feuillage, miroir, livre, tombeau, toutes réalités qu'il rassemble en un certain rêve très spécial d'intimité », Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Editions du Seuil, 1961, p.28.
31. Par exemple, pour Robert Greer Cohn, l'image d'un « bel oiseau » qui a fui une lourde tombe est « one of the images of Hérodiade who has deserted her room and, in a mysterious crisis, walks the palace gardens », (Robert Greer Cohn, *Toward The Poems of Mallarmé*, Berkeley, University of California Press, 1980, p.56); d'autre part, Bertrand Marchal remarque que « cet oiseau qui a fui la tour, c'est évidemment Hérodiade, qui réserve ses promenades "Au matin grelottant de fleurs", mais c'est aussi l'aurore, relevée de sa tombe nocturne », (Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, Corti, 1985, p.38).

32. *Corr.I.*, p.259 / *CC.*, p.366.
33. Selon la chronologie établie par Lloyd James Austin, dans *Poésies* de Mallarmé, éd. par Lloyd James Austin, Paris, Flammarion, Coll. GF, 1989, p.321.
34. *Corr.I.*, p.193 / *CC.*, p.279.