

## Des facettes de l'initiative

L'autonomie (incomplète) de la poésie dans la « Scène » d'*Hérodiade*

Yoshiaki SHIMIZU

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés<sup>1</sup> », écrit Mallarmé dans « Crise de vers ». Ce montage des textes recueillis dans *Divagations* a évoqué depuis longtemps bon nombre de biographies et de critiques, à partir desquelles on développe la théorie de l'impersonnalité. Alors, en réfléchissant sur cette affirmation citée, nous comprenons qu'il s'agit de « l'initiative ». Ce dernier mot signifie, selon le *Dictionnaire Littré*, un droit de faire le premier certaines propositions. Celui qui prend l'initiative, c'est celui qui entame le premier quelque affaire. Dans ce cas-là, ce n'est pas le poète qui commence à énoncer chaque verbe, mais ce sont les mots qui font l'œuvre. Cela fait que les mots parlent. En apparence, c'est le poète qui parle et écrit, mais dans la dimension métaphorique, le poète se transforme en instrument joué par les mots.

Selon Bertrand Marchal, cette « disparition élocutoire du poète » s'explique par « l'inconscient ». Dans sa *Religion de Mallarmé*, Marchal met l'importance sur cette notion<sup>2</sup>. Edouard von Hartmann, disciple de Schopenhauer, publie sa *Philosophie de l'inconscient* à la fin des années 1860, dont la traduction française est de 1877. Selon Hartmann, l'inconscient n'est pas inconscient personnel, mais la substance unique dont participe tout ce qui est<sup>3</sup>. Hartmann baptise cet inconscient « l'Un-Tout », qui est le lieu de l'« unité substantielle de

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, p. 211 (abréviation : OC II).

<sup>2</sup> Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, J. Corti, 1998, p. 24-26.

<sup>3</sup> Edouard von Hartmann, *Philosophie de l'inconscient*, traduite de l'allemand et précédée d'une introduction par D. Nolen, Paris, Baillière, 1877, 2 vol., t. II, p. 195.

tous les individus physiques et spirituels<sup>4</sup> ». En bref, l'inconscient est, selon le philosophe allemand, une force impersonnelle et universelle, plutôt que la loi singulière d'un désir comme le sera celui de Freud.

Jean-Nicolas Illouz dit que l'inconscient n'est pas seulement un thème générateur d'images, mais aussi le principe de l'art et la source de la parole poétique. Selon lui, la cession de l'initiative indiquée dans « Crise de vers » s'applique à ce que font les peintres impressionnistes<sup>5</sup>. Nous nous rappelons également la déclaration bien connue d'*Hérodias* : « Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte<sup>6</sup> ! ». Cette expression nous permet de remonter à l'époque de la création de la « Scène » d'*Hérodias*, dont la première parution dans le deuxième *Parnasse contemporain* en 1871 fut retardée à cause de la guerre franco-prussienne. La création d'*Hérodias* remonte donc aux années 1860. Cependant, c'est en 1878 que le mot *inconscient* apparaît dans le *Dictionnaire de l'Académie française* ; Littré ajoute ce mot à son *Dictionnaire* à l'occasion du Supplément en 1886<sup>7</sup>. Il n'est donc pas possible de lier directement *Hérodias* à la notion de l'inconscient.

### Autonomie des mots et négation du lyrisme

Patrick Thériault résume « la disparition élocutoire du poète » en un mot : l'*autonomie*. L'effacement de l'énonciateur vise fondamentalement à rendre l'œuvre autonome, de sorte qu'elle se produit d'elle-même. C'est comme si elle existait sans intervention du poète. Thériault souligne la *forme*, en précisant qu'il ne s'agit pas d'un simple idéalisme. Résultant de l'effacement de l'énonciateur, la forme construit une fiction de ce qui n'a pas besoin d'être exprimé

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>5</sup> Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme* [2004], édition mise à jour, Paris, Librairie générale française, 2014, p. 139-143.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Hérodias*, « Scène », *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998, p. 21, v. 86 (abréviation : OC I).

<sup>7</sup> À propos de l'introduction de l'inconscient en France, voir Romain Enriquez, *L'Invention de l'inconscient par le récit de fiction. 1850-1895*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

par le truchement du signe et du sujet<sup>8</sup>. Même s'il est légitime d'affirmer que Mallarmé poursuit l'idéal au sens classique, cela ne permet pas nécessairement d'assimiler l'écriture mallarméenne à quelque forme d'idéalisme. Ainsi l'exigence de « la disparition élocutoire du poète » que Mallarmé formule en matière de style s'avère déterminée par son désir de signifier l'évidence en silence. Effectivement, Mallarmé répond à une enquête sur la philosophie dans la poésie : « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers<sup>9</sup>. » La dissimulation sert donc de base à la fiction du poème *suspendu*, qui est la condition technique du poème autonome, tel qu'il doit donner l'impression d'être *impersonnel*, de ne reposer sur rien d'autre que lui-même, comme s'il tenait par lui seul.

La pureté formelle à laquelle l'œuvre doit aspirer nécessite le retrait de l'énonciateur, tandis qu'elle se greffe sur la négation du lyrisme :

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 phrase<sup>10</sup>.

Le « souffle lyrique » considéré *personnel* et *enthousiaste* doit être remplacé, car il est trop *perceptible*. Selon Pierre-Olivier Walzer, Mallarmé a été souvent tenté de faire des poèmes lyriques, mais il découvre que le poème n'est rien tant qu'il n'est qu'expression du tempérament individuel<sup>11</sup>. Pour le poète symboliste, le poème doit condenser en lui-même les secrets de la beauté de manière suggestive.

---

<sup>8</sup> Patrick Thériault, *Le (Dé) Montage de la fiction. La révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 279-293.

<sup>9</sup> *OC II*, p. 659.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>11</sup> Pierre-Olivier Walzer, *Essai sur Mallarmé*, Paris, Seghers, 1963, p. 110.

Il répondra à l'enquête menée par Léo d'Orfer en 1884 : « La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence<sup>12</sup> ».

Or « L'Azur » nous paraît lyrique : il est plein de l'expression d'une émotion personnelle. Par exemple, le premier quatrain : « De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / À travers un désert stérile de Douleurs<sup>13</sup> » nous montre la figure du poète qui n'a pas de talent et souffre de son impuissance poétique. Lors de la création de « L'Azur » au début des années 1860, Mallarmé était sous l'influence de romantiques tels que Lamartine, qu'il avait admiré, le poème trahissant un caractère lyrique.

### Autonomie de l'œil et de la main

Nous passons au champ de la critique d'art. Dans ce domaine, la cession de l'initiative ne se trouve pas sous forme de disparition de l'énonciateur, mais elle apparaît comme fonction de l'œil et de la main. Dans « Les impressionnistes et Édouard Manet », article publié en 1876 dans le journal anglais *The Art Monthly Review*, le poète parle de ce phénomène :

*Each work should be a new creation of the mind. The hand, it is true, will conserve some of its acquired secrets of manipulation, but the eye should forget all else it has seen, and learn anew from the lesson before it. It should abstract itself from memory, seeing only that which it looks upon, and that as for the first time; and the hand should become an impersonal abstraction guided only by the will, oblivious of all previous cunning<sup>14</sup>.*

---

<sup>12</sup> OC II, p. 657.

<sup>13</sup> OC I, p. 14.

<sup>14</sup> OC II, p. 448. Il n'existe que la version anglaise de cet article. L'éditeur de la Pléiade la traduit en français : « Chaque œuvre devrait être une création nouvelle de l'esprit. La main, il est vrai, conservera quelques-uns des secrets d'exécution qu'elle a acquis, mais l'œil devrait oublier tout ce qu'il a vu d'autre et refaire son apprentissage sur le motif. Il doit faire abstraction de la mémoire, pour ne voir que ce qui est devant lui, comme si c'était la

Quand nous voyons les choses, nous les regardons avec la mémoire qui les accompagne, c'est-à-dire que, normalement l'œil voit avec la reconnaissance les choses, nommées et identifiées. Mais lors de la création de l'œuvre, le système cognitif s'arrête ; les choses restent les choses. La fonction cognitive devient suspendue, tandis que la main, qui conserve certaines habiletés acquises, guidée par la volonté et par l'œil qui a perdu la mémoire, agit de manière autonome. La main se conduit selon « la seule volonté », cependant la volonté n'est pas celle du peintre. En d'autres termes, ce n'est pas le peintre qui fait bouger la main, mais la main elle-même qui bouge. Ou plutôt, nous pouvons dire que c'est la volonté inconsciente qui fait courir la main sur la toile. Certes *la volonté inconsciente* apparaît oxymorique, mais cette ambiguïté constitue la caractéristique de l'esthétique mallarméenne : la main libérée de la technique artificielle devient autonome, de sorte qu'elle bouge selon la règle qui lui est propre.

C'est à cette étape que le peintre cède l'initiative à l'œil et à la main. L'œil suspend sa perception ; la main oublie son habileté apprise. De même, l'artiste met entre parenthèses ses goûts personnels :

*As for the artist himself, his personal feeling, his peculiar tastes, are for the time absorbed, ignored, or set aside for the enjoyment of his personal life<sup>15</sup>.*

L'autonomie de l'œil et de la main conduit le peintre à minimiser ses sentiments personnels et ses goûts particuliers, allant jusqu'à la négation du lyrisme. De même que la pureté formelle se greffe sur le refus de l'émanation des émotions personnelles, dans le domaine des beaux-arts, le peintre doit se dissimuler derrière le tableau.

---

première fois. Et la main devrait parvenir à l'abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté et dans l'oubli de toute habileté apprise. »

<sup>15</sup> *Ibid.* « Quant à l'artiste lui-même, ses sentiments personnels, ses goûts particuliers sont pour l'occasion ravalés, ignorés, ou laissés de côté pour le plaisir de sa vie privée. »

## Froideur stérile du métal d'Hérodiade

« Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*<sup>16</sup> », Mallarmé écrit-il à son ami Henri Cazalis, en automne de 1864, pour l'informer de son projet d'une nouvelle poétique : « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*<sup>17</sup> », inspirée d'Edgar Allan Poe. Cet écrivain américain qui avait écrit *The Philosophy of Composition* (*La Genèse d'un poème*) a exercé une influence déterminante sur Mallarmé. Celui-ci a soumis sa « Scène » avec le *Faune* au comité de lecture de la Comédie-Française. Mais il n'a pas réussi à obtenir la permission de la réalisation des textes. Il écrit à Théodore Aubanel à propos du résultat : « Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéresserait que les poètes<sup>18</sup>. » C'est la raison pour laquelle Mallarmé décide d'écrire *Hérodiade* comme un poème, non pas comme une tragédie.

Pour la poétisation de la « Scène », Mallarmé cherche une figure idéale, indépendante de l'histoire :

Merci du détail que vous me donnez, au sujet d'*Hérodiade*, mais je ne m'en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade. Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire<sup>19</sup>.

En remerciant son ami de l'information détaillée sur *Hérodiade*, Mallarmé affirme qu'il ne tiendra pas en compte le contexte

---

<sup>16</sup> Lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864. Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, préface d'Yves Bonnefoy, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, p. 206 (abréviation : CC).

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 253. Lettre à Théodore Aubanel, 16 octobre 1865. De Banville et Coquelin sont membres du comité de lecture.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 226. Lettre à Eugène Lefébure, 18 février 1865.

historique. Même s'il adopte le personnage bien connu pour la décapitation de Saint Jean, Hérodiade n'est pas l'épouse d'Hérode dans le texte de Mallarmé. En outre, elle se transforme en jeune fille qui attend le mariage, par conséquent, elle se rapproche de Salomé. Alors qu'il est conscient du fait que son héroïne devrait être appelée Salomé plutôt qu'Hérodiade, le poète choisit le nom « Hérodiade », car celui-ci donne une impression sombre et rouge comme une grenade ouverte, qui fait allusion au sexe féminin. Selon *L'Œuvre de Mallarmé* de Robert Greer Cohn, le mot « Hérodiade » connote deux groupes phonétiques : d'une part, *héros, rose, or et arôme*, d'autre part, *grenade, diadème et diamant*<sup>20</sup>. En bref, ce mot revêt une connotation érotique, et en même temps majestueuse. L'association des idées presque contradictoires est la raison pour laquelle le poète ose choisir ce nom, en courant le risque de la confusion.

Hérodiade rêvée indépendamment du fait historique devient ainsi un symbole de la beauté idéale, ce qui fait dire Éric Benoit que l'héroïne se voit l'emblème de la Poésie idéale et de la beauté pure. Le critique souligne qu'elle est un art qui exclut la chair, un langage qui abolit le monde et une poésie animée d'elle-même<sup>21</sup>. En effet, Mallarmé insiste sur la spécificité de la poésie dans sa lettre à Henri Cazalis, affirmant que la poésie est « éprise d'elle-même » et que sa volupté tombe délicieusement en l'âme du poète<sup>22</sup>. Cette caractéristique de la poésie est ce que nous appelons l'*autonomie*. L'héroïne se conçoit ainsi comme incarnation de l'autonomie de la poésie. Toutefois, d'une manière générale, le drame revêt un caractère lyrique. Il s'agit donc de savoir comment réduire le lyrisme de l'héroïne.

Dans la « Scène », Hérodiade rejette l'amour, en refusant les parfums et le maquillage. Fièrre de sa beauté naturelle, l'héroïne,

---

<sup>20</sup> Robert Greer Cohn, *L'Œuvre de Mallarmé. Un Coup de dés*, traduite du manuscrit anglais inédit par René Arnaud, Paris, Librairie les Lettres, 1951, p. 278.

<sup>21</sup> Éric Benoit, « L'hésitation entre la chair et l'art », *Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, édités par André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 48-49.

<sup>22</sup> CC, p. 344-345. Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867.

obsédée par sa virginité, essaie d'éviter la Nourrice qui l'encourage au mariage. Car le mariage connote inévitablement une communication corporelle. Afin d'exprimer le dégoût du mariage, l'héroïne souligne la stérilité de sa chair comme si elle était faite de métal :

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs  
À répandre l'oubli des humaines douleurs,  
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,  
Dans leurs éclairs cruels et dans leur pâleurs mates,  
Observent la froideur stérile du métal,  
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,  
Armes, vases, depuis ma solitaire enfance<sup>23</sup>.

Le poète emploie l'adjectif *stérile*, de même que dans « L'Azur ». Pourtant, contrairement à l'utilisation dans ce poème-ci, le mot amplifie la frigidité d'Hérodiade. Le champ lexical de la stérilité se développe dans le passage, tel que, *pâleurs mates*, *la froideur* et *métal*. Les expressions convergent vers l'idée que l'héroïne est hors de la communication humaine, à savoir, l'amour et la relation sexuelle. Pour pouvoir cristalliser l'autonomie, il lui faut abolir la connexion entre homme et femme, ainsi que la sensation humaine.

En outre l'autonomie de l'héroïne par rapport aux autres s'exprime par le bais de l'assimilation des parties corporelles aux pierreries. Ses yeux et ses cheveux sont considérés comme semblables aux bijoux :

Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis  
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,  
Ors ignorés, gardant votre antique lumière  
Sous le sombre sommeil d'une terre première,  
Vous, pierres où mes yeux comme de purs bijoux  
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous,  
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure  
Une splendeur fatale et sa massive allure<sup>24</sup> !

---

<sup>23</sup> OC I, p. 18, v. 35-41.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21, v. 87-94.



Ici, Hérodiade s'adresse à sa figure reflétée dans le miroir. La réflexion du miroir lui permet de créer son double, ce qui fait qu'il y a une auto-amplification : l'effet miroir rend possible de parler toute seule, sans l'intervention de la Nourrice. L'héroïne assimile d'abord ses yeux aux bijoux comme l'améthyste, puis sa chevelure aux métaux. Les métaux et les bijoux, présentés dans le miroir, gardent la lumière donnant la « splendeur fatale » aux parties corporelles. La clarté des pierreries indifférentes des affaires humaines, amplifiant la froideur fatidique, rompt la connexion entre le corps et l'émotion personnelle.

L'héroïne, qui n'a plus besoin de fiancé, évoque métaphoriquement la poésie. Si celle-ci est, selon Mallarmé, « éprise d'elle-même », la réplique de l'héroïne ci-dessous sera donc une déclaration de l'autonomie de la poésie : « Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte<sup>25</sup> ! »

### Incantation

La cession de l'initiative nous pose une autre question : que le poète deviendra-t-il ? Dans une lettre, Mallarmé mentionne qu'il se voit impersonnel après avoir vu le Néant, et qu'il n'est plus ce qu'il était :

J'avoue, du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, 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 moi<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21, v. 86.

<sup>26</sup> CC, p. 343. Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867.

Avant la parution de la « Scène », le poète a rencontré le Néant lors de la création de l'« Ouverture », dite *ancienne*, d'*Hérodiade*<sup>27</sup>. Le Néant, qu'il a vécu, est la négation de Dieu : le créateur du monde n'existe pas. Les hommes ne sont que « de vaines formes de la matière », de même que Dieu et l'âme ne sont que des choses inventées. C'est après cette découverte que le mot *impersonnel* devient crucial pour Mallarmé. Comme l'indique Pierre-Olivier Walzer, ici, la *glace* qui reflète le poète sert d'instrument de la dépersonnalisation<sup>28</sup>. Il se voit intermédiaire du monde spirituel. À cette étape, le poète joue le rôle de chaman, d'intercesseur entre les humains et le domaine spirituel. Il est capable de transmettre le message de « l'Univers Spirituel » ; il parle au lieu de lui<sup>29</sup>.

Dans ce sens, l'« Ouverture » d'*Hérodiade* est une tentative de la dépersonnalisation :

Ombre magicienne aux symboliques charmes !  
Cette voix, du passé longue évocation,  
Est-ce la mienne prête à l'incantation<sup>30</sup> ?

Ce poème, qui n'a pas été publié de son vivant, a deux manuscrits. Il n'est donc pas possible d'identifier l'édition définitive ; Dr Bonniot, beau-fils de Mallarmé, a trouvé le deuxième manuscrit et publié sous le titre « Ouverture ancienne d'Hérodiade » en 1926. Dans cette version, le nom du personnage « La Nourrice / (Incantation) » est placé au-dessus des vers, dans lesquels la Nourrice décrit la chambre de sa maîtresse absente.

La Nourrice, écoutant la voix venue de quelque part, ne peut pas la distinguer de la sienne. Celle-ci s'unifie à la « longue évocation »

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 297. Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866.

<sup>28</sup> Pierre-Olivier Walzer, *op. cit.*, p. 114.

<sup>29</sup> Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.* Selon Marchal, après la découverte du Néant, pour Mallarmé, il n'y a plus d'autre divinité que celle de l'homme ; le poète trouve le siège du divin dans l'inconscient de l'homme. La divinité n'est donc plus transcendante, mais immanente.

<sup>30</sup> OC I, p. 138, v. 38-40. Le mot « symboliques » est rayé à l'encre dans le deuxième manuscrit.

du passé, en montrant ce que désigne l'*incantation* : la Nourrice joue un rôle chamanique. En effet, l'adjectif *sibyllin* est employé dans la « Scène » pour la caractériser :

Quant à toi, femme née en des siècles malins  
Pour la méchanceté des antres sibyllins<sup>31</sup>.

La qualité chamanique s'inscrit dans une dimension presque occulte. Chez les anciens, les sibylles étaient les femmes auxquelles on attribuait la connaissance de l'avenir et le don de prédire. La dépersonnalisation s'y déroule en fusionnant la voix de l'énonciateur et celle de quelqu'un d'autre, de sorte qu'il se transforme en appareil à partir duquel « l'Univers Spirituel » transfère son message. On peut donc considérer la Nourrice comme une figure analogique du poète.

### **Dialectique de la beauté et du poète**

Un parallélisme s'établit entre Hérodiade / Nourrice et poésie / poète. La poésie doit être autonome et indépendante du poète, tandis que le poète a pour travail de féliciter la Beauté. En effet, dans la « Scène », la Nourrice tente de toucher sa maîtresse, pourtant Hérodiade la refuse, en disant : « Reculez » (v. 3). Comme l'indiquent Pierre Citron et Yves-Alain Favre, la Nourrice essaie trois approches : embrasser la main, parfumer sa maîtresse et relever une tresse qui tombe<sup>32</sup>, mais Hérodiade l'écarte avec indignation. Les trois actes connotent le travail du poète qui tend à priver l'autonomie de la poésie.

Dans ce sens, nous remarquons une différence d'idée entre Mallarmé et Baudelaire sur le travail du poète. Pour ce dernier, la tâche du poète est de rendre la nature belle en s'appuyant sur l'artificiel. D'après lui, le concept de nature de son époque est basé

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21, v. 95-96.

<sup>32</sup> Stéphane Mallarmé, *Poésies*, textes présentés et commentés par Pierre Citron, Paris, Imprimerie nationale, 1986, p. 240 ; *Œuvres*, édition d'Yves-Alain Favre, Paris, Garnier, 1985, p. 480.

sur une conception morale du XVIII<sup>e</sup> siècle. La nature était prise à ce moment-là comme base de tout ce qui est beau et bien. Cependant, pour Baudelaire, la nature condamne l'homme à l'excès de désir jusqu'à ce qu'il tue son semblable. La nature ne peut conseiller que le crime, alors que tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Baudelaire souligne que la vertu est artificielle. Le bien est le produit d'un art, tandis que le mal se fait de la nature<sup>33</sup>.

Quant à Mallarmé, son attitude vis-à-vis de l'artificiel n'est pas toujours semblable à celle de l'auteur des *Fleurs du Mal*. Car l'artificiel comprend inévitablement quelques manipulations de l'original. D'où Mallarmé dira dans un article dédié à son ami Emmanuel des Essarts sur l'enjeu de « prisme de poésie » :

Les sentiments de la vie parisienne pris au sérieux et vus à travers le prisme de la poésie, un idéal qui n'existe point par son propre rêve et soit le lyrisme de la réalité, telle est l'intention des *Poésies parisiennes*<sup>34</sup>.

Mallarmé trouve que *Poésies parisiennes* n'est que l'émanation du lyrisme. La vie et les sentiments exprimés dans l'œuvre des Essarts sont différents de ce que cherche Mallarmé. Transformée par le lyrisme des Essarts, la réalité y subit une modification poétique. L'emploi de l'article indéfini *un* montre qu'il n'est pas l'*idéal* que s'efforce de trouver Mallarmé, pour qui l'*idéal* ne serait pas saisi par le sentiment personnel, mais intouchable.

Or, quand on écrit, l'objet doit être encadré et situé dans sa perspective. Il en résultera des écarts inévitables entre l'*idéal* et l'écrit. Pour Mallarmé qui cherche à sortir du lyrisme, la transformation artificielle de l'*idéal* doit être bannie strictement. Elle est donc une sorte d'altération de la nature ; le poète qui implique cette dénaturation doit être accusé.

---

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 541-542.

<sup>34</sup> OC II, p. 353.

La « Scène » est le champ de bataille autour de l'initiative. Si Hérodiade s'oppose à la Nourrice, c'est que cette dernière renvoie au poète qui tient à modifier l'*idéal*. Le poète est normalement considéré comme sujet de la création, alors que dans l'univers de Mallarmé, l'initiative de création ne relève pas du poète, qui est en fait soumis à l'autorité supérieure de l'*idéal*. L'indignation de la maîtresse se produit ainsi contre la violation de l'autonomie de la poésie. Il ne s'agit donc pas simplement de la colère du personnage féminin, fier de sa beauté et méprisant la vieille, mais aussi de la contestation contre l'orgueil du poète. Hérodiade, s'opposant à la Nourrice, représente l'*idéal* qui tient à se défendre son autonomie contre l'agression du poète. Elle apparaît orgueilleuse à première vue, toutefois, une lecture attentive nous fait remarquer que la qualité orgueilleuse relève plutôt du poète qui se fait le sujet de création.

L'attitude farouche prise par l'héroïne s'explique donc par l'opposition entre deux parties tenant à prendre l'initiative :

N.

Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,  
De l'essence ravie aux vieillesse de roses  
Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu  
Funèbre ?

H.

Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu  
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente  
Leur ivresse noyer ma tête languissante<sup>35</sup> ?

Dans la « Scène », la froideur et la cruauté de la maîtresse sont dominantes. Or, comme l'indique la dialectique célèbre du maître et du serviteur de Hegel, la relation entre les deux personnages n'est pas unilatérale. Le philosophe explique, dans le chapitre intitulé « La conscience de Soi » de la *Phénoménologie de l'Esprit*, la théorie sur l'aventure de la conscience parvenant à la conscience d'elle-même :

---

<sup>35</sup> OC I, p. 18, v. 29-34.

quand deux êtres conscients d'eux-mêmes s'affrontent pour la première fois, le problème de la reconnaissance surgit, et la lutte entre eux commence. Alors le désir de reconnaissance exige un *reconnaissant* et un *reconnu*, si bien que le vainqueur de la lutte est le maître et le vaincu est le serviteur.

Toutefois le maître dépend du serviteur pour exister en tant que maître : celui-ci est incapable de vivre sans le produit des travaux du serviteur. Il n'est donc pas un être indépendant, mais plutôt dépendant du serviteur<sup>36</sup>.

Cette dialectique s'opère dans la « Scène », dont le champ de bataille de reconnaissance exige le *reconnaissant* et le *reconnu*, le sujet et l'objet. La poésie, à savoir la beauté idéale, nécessite le poète. Hérodiade s'adresse ainsi à son serviteur quand elle s'interroge sur sa beauté :

Nourrice, suis-je belle<sup>37</sup> ?

Effrayée de sa figure qui apparaît comme une ombre lointaine dans le miroir, Hérodiade a moins de confiance en soi. Le miroir ne servant plus à soutenir l'autonomie de l'héroïne, elle se retourne vers l'autre personnage pour le témoin de sa beauté. Le monde clos s'ouvre au dialogue, et la dépendance de la beauté idéale se trahit. Comme le *reconnu* exige le *reconnaissant* dans la dialectique hegelienne, l'*idéal* nécessite l'autre être qui le conçoit.

La dialectique dans la « Scène » s'explique en outre par l'emploi de l'*antilabè*. Ce procédé consiste à morceler un même vers en deux ou plusieurs répliques sous forme de phrases indépendantes. Nous en déduisons que l'interruption connecte deux personnages. La réplique de la maîtresse s'arrête au milieu d'un vers, alors que six syllabes y restant, la Nourrice le reprend pour compléter l'alexandrin :

---

<sup>36</sup> G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, texte présenté, traduit et annoté par Bernard Bourgeois, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2006, chapitre IV, p. 201-211. Sur la dialectique du maître et du serviteur, voir Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 1947.

<sup>37</sup> OC I, p. 19, v. 52.

Un astre, en vérité<sup>38</sup>.

Cet échange verbal suggère que la création n'est pas unilatérale, mais réciproque. Lorsque l'un des personnages s'arrête au milieu d'un vers, l'autre doit y succéder pour le terminer. Il en résulte une communication qui connecte l'*idéal* et son serviteur. La relation entre les deux est analogique de la dialectique entre la beauté et le poète. Ainsi, la « Scène » suggère que l'initiative de création n'est pas toujours à l'un. Si la création est l'interaction du sujet et de l'objet, l'initiative doit être partagée par les deux.

### Conclusion

La bataille autour de l'initiative ne se termine pas par la victoire d'Hérodias. Mallarmé rêve, comme il l'écrit dans « Crise de vers », de l'autonomie des mots, tandis que la création est réciproque, et qu'il faut la considérer comme dialectique du *reconnaissant* et du *reconnu*. Dans ce sens, Hérodias n'est pas toujours supérieure à la Nourrice : la beauté et le poète continuent un éternel conflit.

---

<sup>38</sup> OC I, p. 19, v. 52.