

## **Le théâtre de Mallarmé**

Il est un art, un art, l'unique et pur qu'énoncer signifie produire : il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que cela fut cela et pas autre chose, même l'infirmiera : tant il n'admet de lumineuse existence sinon d'exister. (*Crayonné au théâtre*, Pléiade, p. 295).

Belle définition, belle confiance dans le théâtre comme existence pratique. Mais qu'est-ce que le théâtre, pour Mallarmé et ses contemporains ?

Quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel soit puni du châtement de toutes les compromissions, si c'est un homme de goût, par son incapacité à applaudir. (*ibid.*, p. 294)

Reprenant en 1896, ce texte de 1887, Mallarmé écrit :

J'essaie devant tels rideaux de raison, de prestige, de loyauté et de charme sur cela, qui continue pour moi, un manque d'intérêt ou l'usage actuel du théâtre, avec furie et magie drapés, de ne percevoir le vide contemporain derrière (p. 1562)

Et Mallarmé de regretter :

l'histoire dans un pays manquant de la célébration séculaire de mythe devant le peuple. » (*ibid.*)

Il n'est que de regarder les programmes de théâtre de ces années pour être frappé de consternation : la saison théâtrale n'offre à l'amateur que la *Zaïre* de Voltaire « avec Sarah Bernhardt et Mounet-Sully, un des beaux et grands succès de la saison » (Mallarmé, *La dernière mode*, p. 738). Ou, tout de même, *L'École des Maris*, qui n'est pas le plus grand des Molière ; pour la littérature théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons « cette merveille, *Le Tricorne enchanté* » de Gautier, et pour faire bonne mesure, le *Don Juan d'Autriche*, grand drame de Casimir Delavigne (pâle resucée d'*Hernani*). Quant au reste, il est inconnu ou... innommable. On comprend que Mallarmé se réfugie derrière un genre éprouvé, dont au moins la vulgarité n'est pas offensante, le « vieux mélodrame », auquel il accorde ses suffrages (p. 296). Ne nous étonnons donc point de ses réserves devant les écritures théâtrales contemporaines. Étonnons-nous encore moins de le voir ne faire aucun cas des auteurs symbolistes, à l'exception de deux noms, ceux auxquels, nous aussi, nous accordons nos suffrages, Villiers de L'Isle Adam et Maeterlinck. Nous savons bien que Lugné-Poë lui-même, metteur en scène du symbolisme, était obligé de constater qu'à part Maeterlinck, justement, le symbolisme n'avait au théâtre rien produit. De là le fait curieux que ce que, du théâtre contemporain, Mallarmé cite avec quelque intérêt, c'est du théâtre « naturaliste », ainsi Becque, *La Parisienne*, *Les Corbeaux* (p. 319) ou la *Renée Mauperin* des Goncourt, qualifiée de « Phèdre » (p. 320. – in *Crayonné au Théâtre*), ou telle adaptation de *l'Argent* de Zola (*ibid.*). Théâtre naturaliste où Mallarmé voit une résurrection du théâtre classique : « loi [qui] dicta le théâtre classique à l'éloquent débat

ininterrompu : aussi par ce rapport mieux que par les analogies du sujet même avec un dix-septième siècle, le théâtre de mœurs récent confine à l'ancien » (p. 320). L'idée est claire : le bon théâtre naturaliste, c'est la rhétorique classique reprise par une rhétorique contemporaine. En face, le symboliste ou ce qui y ressemble : l'*Antonia* d'Antoine Dujardin, qui a droit à un long développement et enfin Maeterlinck dont il admire « l'expresse succession des scènes, à la Shakespeare ». Suit une étonnante évocation de la *Princesse Maleine*, de ses personnages « balbuti[ant] ou radot[ant], seuls, la phrase de leur destin ». Et *Pelléas...* « *Pelléas et Mélisande* sur une scène exhale de feuilles le délice, ces tableaux, bref, suprêmes : quoi que ce soit rejeté de préparatoire et machinal ; en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur, se dégage de la représentation, l'essentiel. Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame » (*Planches et Feuilles*, p. 330).

A cette exception près, la chose est claire, Mallarmé ne sera ni le théoricien, ni le thuriféraire du théâtre symboliste. Sa visée est autre et moins idéaliste qu'on ne l'a dit.

### **La thèse de Mallarmé**

Que le théâtre est un art essentiel, social, collectif, humain pour tout dire, mais qu'il ne peut s'épanouir qu'à la faveur d'une ascèse, telle est la thèse de Mallarmé.

Certes on peut trouver chez lui une défiance vis-à-vis d'un art concret et grossier ; certes, il lui plaît de trouver chez Henri de Régnier « cette moderne tendance, soustraire à toute contingence de la représentation, grossières et même exquis jusqu'à présent, l'œuvre par excellence ou poésie » (p. 329). Mais n'allons pas trop loin dans ce sens ; et quand Mallarmé évoque un théâtre qui se jouerait tout entier dans la cervelle du lecteur, c'est avec quelles réticences ! « A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans... » Mais il ajoute : « ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes » (p. 315). Qui ne voit que cette restriction emporte avec elle tout le théâtre : art de l'action concrète d'êtres humains dans un espace... pirouettes de l'acteur. Et sans doute ne faudrait-il pas oublier que pour Mallarmé l'art ne se conçoit pas sans cette matérialité qu'est « le Livre, ou cette monographie qu'il devient d'un type superposition des pages comme un coffret [...] ». Tout se passe comme s'il y avait chez Mallarmé une solide défense contre l'idéalisme en art, pour la justification d'un travail concret, quand la création ne se fait que dans la matérialité du matériau. S'il n'y avait chez lui cette profonde défense du concret, sa pensée ne se serait pas si solidement attachée au théâtre malgré la médiocrité des œuvres théâtrales qui l'environnent. Sa tentative est justement de trouver dans le théâtre ce qui est la joie du lecteur : le travail de l'imagination, la construction imaginaire. De cette postulation sort l'ensemble des thèses de Mallarmé : le rôle de la musique et son rapport à la danse – le refus des déterminations de l'espace et du décorativisme – le rôle de la provocation (travesti, masque) – et celui, fondamental, de la fable épique, de ce qu'il appelle « le mythe ».

### **Un art de la totalité**

Dans ce texte fondateur qu'est *Le Genre ou des Modernes*, Mallarmé affirme, avec quelle énergie, la grandeur du théâtre : « Le Théâtre est d'essence supérieure ». Et Mallarmé s'explique sur sa vocation à lui, « desservant d'un culte » : « Autrement, évasif desservant du culte qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de foule pour installer selon le

principe, s'attarderait-on à lui dédier ces notes ! » Une affirmation « gratuite », si l'on peut dire, dans la mesure où elle est peu justifiée par les manifestations concrètes du théâtre contemporain. Mais le « genre » théâtral est cautionné par son caractère « sacré » (consacré par « un dieu »), ou par le caractère « social », universel de ses productions (« un acquiescement entier de foule »). Assertions fondamentales chez Mallarmé et que nous retrouverons sans tarder. De là la nécessité de ne pas « déclarer abject un milieu de sublime nature parce que l'époque nous le montra dégradé ». Le besoin de théâtre est une « faim », « le trou magnifique qui comme une faim se creuse chaque soir, au moment où brille l'horizon, dans l'humanité... ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social... » (p. 178). La faiblesse du théâtre contemporain est la marque de cette « frustration ». Autrement dit, Mallarmé refuse de tenir un compte négatif de la pauvreté des productions contemporaines, mais il affirme en même temps (et ceci explique cela) : « L'art dramatique de notre temps, vaste, sublime, presque religieux, est à trouver. » (p. 717).

Pourquoi cette glorification d'un art dont les manifestations concrètes l'irritent si souvent ? C'est que l'art du théâtre lui paraît – et en cela comme sur beaucoup d'autres points, nous le voyons anticiper sur les analyses les plus modernes – le condensé, le tressage, et l'articulation de moyens artistiques différents : « notre seule magnificence, la scène, à qui le concours d'arts divers scellés par la poésie attribue selon moi quelque caractère religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens (mais il ajoute), je constate que le siècle finissant n'en a cure ainsi comprise » (p. 313). Chacun des mots de cette déclaration porte sens : il est vrai qu'en 1886, date de ce texte, nul ne pensait à analyser de façon autonome l'art de la scénographie, ou même l'art de l'acteur conçu de façon indépendante – encore moins le travail de l'éclairagiste... Autre idée-clef, centrale pour Mallarmé, le sceau porté à ce tressage par la poésie, c'est-à-dire à la fois par le texte, et par le travail poétique des éléments de la représentation, en concurrence. Enfin, malgré le désespoir contemporain, l'essentiel est dans l'affirmation d'un caractère sacré du théâtre, activité « religieuse ou officielle ».

### ***Un art de tous pour tous***

Présence de l'Autre : Mallarmé ne se lasse jamais d'affirmer que le théâtre – en cela différent du Livre – ne saurait être l'occasion ou le moyen d'un plaisir solitaire, qu'il ne se comprend que dans et par le rapport au Destinataire : et sur ce point, il a une formule qui résume sans doute l'essentiel de sa pensée sur le Théâtre : « La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur, cela même que le citoyen, qui en aura idée, fonde le droit de réclamer à un État comme compensation de l'amoindrissement social » (p. 314).

Deux idées liées : d'abord que l'on ne crée pas au théâtre sans la pensée et la présence du spectateur, bien plus, qu'on ne jouit pas sans la présence de l'Autre-spectateur, et ensuite que le théâtre est art collectif, social, avec un privilège et une fonction. Sur ce point, je citerai la remarquable analyse de Thierry Alcolombre : « Le passage par le public arrache l'œuvre à l'individualité de l'auteur, et en lui donnant des acceptions (des écoutes) multiples (terme répercuté « par de variés tympan », p. 283), lui fait atteindre un universel humain (« un esprit ouvert à la compréhension multiple », *ibid.*). Contre le cliché scolaire encore tenace réduisant

l'esthétique mallarméenne à un hermétisme élitiste, on ne soulignera jamais assez cette conscience chez le poète du rôle actif de la foule dans la constitution de l'œuvre même » (*op. cit.*, p. 141).

A noter telle formule qui définit le théâtre comme « la majoration devant tous du spectacle de soi » ou mieux encore « en la foule ou amplification majestueuse de chacun gît abscons le rêve » (p. 298). La foule c'est une personnalité multiple et une, « mystérieuse et rien que pure » (p. 395). Et à propos de la musique ce constat : « La foule qui commence tant à nous surprendre comme élément vierge, ou nous mêmes, remplit envers les sons sa fonction par excellence de gardienne du mystère ! Le sien ! Elle confronte son riche mutisme à l'orchestre, où gît la collective grandeur ». Un corollaire, l'affaiblissement de l'Individu : « Pris, à notre insu, de quelque extérieur médiocre subi présentement et accepté par l'individu » (p. 390). Affaiblissement de l'individu qu'on peut peut-être mettre en relation avec la célèbre « disparition élocutoire du poète » qui, s'il « cède l'initiative aux mots » (p. 366), l'abandonne aussi quelque peu à « la foule », au moins dans le domaine du théâtre. S'il y a un lien entre poésie et théâtre, il est dans le mot « profération » : « Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré » (*ibid.*, p. 367). La « foule » (Mallarmé paraît préférer le mot au mot « peuple ») : « cette instigatrice de représentation, la foule ! » (p. 342).

Sans doute, à la suite de Mallarmé avons-nous l'air de nous égarer : pas tant puisque pour lui le lien entre l'art et la société s'impose à la faveur d'une sorte de valeur religieuse de la création artistique.

### **Le Théâtre et l'État**

Le Théâtre, dit Mallarmé, c'est notre messe à nous, modernes incroyants : telle est le sens du texte *Offices (Plaisir sacré)* : « La Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain » (p. 388, de 1893). La musique et le théâtre, sur le même plan. Même si la musique est « mystère autre que représentatif ». Mais ce qu'elle représente est véritablement « théâtre » : « le miracle de la musique est cette pénétration en réciprocité du mythe et de la salle [...] Notre communion part d'un à tous et de tous à un [...] néanmoins s'affirme prototype de cérémonials malgré la différence avec une tradition d'art, la Messe » (in *Catholicisme*, p. 393-394). Or ce qui importe c'est qu'il y ait bien une cérémonie réelle avec des assistants, « une nef avec un peuple je ne parle d'assistants, bien d'élus. » (p. 396).

Et Mallarmé insiste, il s'agit bien d'un culte avec des hommes présents qui y participent : « Présence réelle : ou que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé, par nous sus tremblants, en raison de toute gloire, latente si telle indue qu'il assumait, puis rend, frappé à l'authenticité des mots et lumière, triomphale de Patrie ou d'Honneur, de Paix » (p. 394). Il nous paraît quelque peu extraordinaire que le succédané de Dieu dans la pensée de Mallarmé soit le sentiment patriotique. Mais il insiste sur la même page : « ...que le dévouement à la Patrie, par exemple, s'il doit trouver une sanction autre qu'en le champ de bataille, dans quelque allégresse, requiert un culte : étant de piété ». Si nous sommes surpris par cette sacralisation du sentiment patriotique, la chose s'explique sans doute par la succession dramatique, en moins

d'un siècle de victoires et de défaites nationales aussi éclatantes les unes que les autres – et par le climat de la dernière, la pire, qui ampute le territoire.

En tout cas, c'est bien de la Nation qu'il s'agit, représentée par l'État, un État qui doit créer et aider en tout cas le culte qui est rendu à la Patrie, ce culte étant celui de l'Art. Et Mallarmé de rêver à ces célébrations artistiques « officialisées » : « Quelque royauté environnée de prestige militaire, suffisant jadis publiquement, a cessé : et l'orthodoxie de nos élans secrets, qui se perpétue, remise au clergé, souffre d'étiollement. Néanmoins pénétrons en l'église, avec l'art : et si, le sait-on ! la fulguration de chants antiques, jaillis consumait l'ombre et illuminait telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup et en rapport avec une joie à instaurer. » (p. 395). Rêve de théâtre épique, totalisant.

Ne nous y trompons pas, ce n'est pas de musique qu'il s'agit, mais bien de théâtre, de « cérémonie théâtrale » : « La première salle que possède la Foule, au Palais du Trocadéro, prématurée, mais intéressante avec sa scène réduite au plancher de l'estrade (tréteau et devant de chœur), son considérable buffet d'orgues et le public jubilant d'être ici, indéniablement en un édifice voué aux fêtes, implique une vision d'avenir. » (p. 397). « Tout comme fonctionnement de fêtes : un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité. » (p. 371). L'avenir donc d'un théâtre de la nation, d'un théâtre de l'État : « L'État, en raison de sacrifices inexplicables et conséquemment relevant d'une foi, exigés de l'individu, ou notre insignifiance doit un apparat. » Et voilà Mallarmé anticipant sur le théâtre objet de prestige national, et garanti par l'argent de l'État, par les « subventions » comme nous dirions. Rêve riche d'avenir.

### **Le Héros et le Mythe**

Encore faut-il que le théâtre – que l'Œuvre théâtrale – vaille le culte qui lui est rendu, de là la nécessité des deux éléments clefs pour Mallarmé que sont le Héros, auquel l'assistant, le participant, l'Élu comme il dit, puisse s'identifier, affirmant ainsi « cette communion, d'abord esthétique, en le héros du *Drame divin* » (p. 395), et plus clairement encore dans *Quant au livre* : « Une salle, il se célèbre anonyme dans le héros. » (p. 371). Le héros, c'est le théâtre lui-même : « l'Identité (Idée) Soi – du théâtre et du héros ». Tout se passe comme si l'idée d'un Moi, d'un Sujet, ne se comprenait dans la pensée de Mallarmé que par la médiation du théâtre. Le théâtre comme dépassement de la fuite en un Soi solipsiste. Ainsi s'explique la parole que nous citions : « la majoration devant tous du spectacle de Soi » (p. 370).

Le Héros donc, mais le héros comme pivot et sujet du Mythe : « Tant on n'échappe pas, sitôt entré dans l'art, sous quelque de ces cieux qu'il lui plaise de s'établir, à l'inéluctable Mythe ». Et de donner un exemple : « Tenez que hors du récit fait à l'imitation de la vie confuse et vaste, il n'y a pas moyen de poser scéniquement une action, sauf à retrouver d'instinct et par élimination un de ces grands traits, ici non le moins pathétique, c'est l'éternel retour de l'exilé [...] » (à propos du *Jacques Damour* de Zola, p. 345, de 1887). Au Mythe religieux, le théâtre substitue l'une des grandes fables de la destinée humaine. Notons ici le refus explicite quoique discret du naturalisme, « histoires » faites à l'imitation de la vie « confuse et vaste ».

Là encore Mallarmé anticipe un théâtre construit sur les grandes fables universelles, mythes de la destinée. Ce que Mallarmé appelle aussi Hymne dans les textes quelque peu sybillins, feuillets pour le Livre : « Le Drame est causé par le Mystère de ce qui suit – l'Identité

(Idée) Soi – du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne » (L f. 4A). L'Hymne peut être tenu pour la réalisation concrète (sonore) du Mythe, réalisation nécessairement collective. Autre formule qui n'est pas plus claire : « opération : Le héros dégage – l'Hymne (maternel) qui le crée et se restitue au Théâtre que c'était – du Mystère où cet hymne était enfoui ». L'idée que l'Hymne est bien lié au Mythe est confirmé par l'adjectif maternel rapportant l'hymne à un mythe des origines (là encore idée anticipatrice). Mystère : l'origine des mythes ; comme substrat de tous les mythes.

Que tous ces termes se conjoignent, la note suivante nous le confirme, en même temps qu'elle indique une sorte d'hésitation dans les formules concernant le théâtre, ce qui ne saurait nous étonner, tellement la pensée mallarméenne sur le théâtre est éloignée de l'expérience qu'il en a tous les soirs : « Le drame est en le mystère de l'équation suivante : que théâtre est le développement du héros ou héros le résumé du théâtre. Comme idée et hymne d'où Théâtre = idée héros = hymne et cela forme un tout, Drame ou mystère rentrant l'un dans l'autre aussi » (*ibid.*). Qu'est-ce à dire, si ce n'est qu'il y a chez Mallarmé une idée du théâtre, neuve ou très ancienne, qui est celle du théâtre épique avec un héros en qui s'incarne une idée, l'idée même qui organise le mythe. Il n'est que de penser aux incarnations du héros Œdipe, ou à ce que Mallarmé cite lui-même, Hamlet. Avec peut-être une préoccupation plus curieuse, celle de trouver le grand Mythe de notre temps : « Quoi ! le siècle où notre pays qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non, pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple ; de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous (*Richard Wagner*, p. 545). On voit ici l'insistance sur le caractère de « culture nationale » de l'art et en particulier du théâtre, mais aussi l'utopie de la création d'un mythe nouveau, qui serait à la fois celui du siècle et de la nation.

### **Formes nouvelles**

Mais à ce type de théâtre ne sauraient convenir les formes contemporaines. D'abord vider la scène ; rien n'est plus éloigné de cette pensée que la visée décorativiste de son temps, aussi bien le travail romantique que les quartiers de bœuf naturalistes d'Antoine : « l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la musique, est-ce qu'un fait, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit pour s'y développer autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! » (*Richard Wagner*, p. 545). De là la prédilection de Mallarmé pour le concert ou pour la danse : le texte essentiel de *Autre Étude de danse* :

Le plancher, évité par bonds ou dur aux pointes, qu'isole, bâtira, fleurira la figure. Le décor gît latent, trésor des imaginations [...] La Loïe Fuller [...] instituant un lieu, l'enchanteresse fait l'ambiance, la tire de soi et l'y rentre, par un silence palpité de crêpes de Chine. Tout à l'heure, va disparaître comme dans ce cas une imbécillité, la traditionnelle plantation de décors permanents ou stables en opposition avec la mobilité chorégraphique. Châssis opaques, carton cette intrusion, au rancart ! [...] La scène libre, au gré de fictions [...] devient le très pur résultat ». (pp. 308-309).

J'ai coupé « exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes », qui a l'air de réduire le propos à la danse. Mais l'idée, ici, dépasse la danse, c'est de toute représentation qu'il s'agit. Et, plus clairement encore :

Maintenant que suprêmement on ouït craquer jusque dans sa membrure définitive la menuiserie et le cartonnage de la bête, il est vrai, fleurie comme en un dernier affolement, de l'éblouissant

paradoxe de la chair et du chant ; ou qu'imagination pire et sournoise pour leur communiquer l'assurance que rien n'existe qu'eux, demeurent sur la scène seulement des gens pareils à eux (p. 313).

Texte essentiel où l'on voit bien que c'est de la grande querelle du théâtre à la fin du siècle qu'il s'agit. Au-delà de la musique et de la danse, c'est bien le théâtre du temps qui est en question : le décorativisme contre l'espace vide, le naturalisme (« des gens pareils à eux ») : et voilà Antoine contre Lugné-Poë. « Quiconque, dit-il, s'aventure dans un théâtre contemporain et réel soit puni du châtement de toutes les compromissions ; si c'est un homme de goût par son incapacité à applaudir » (*Crayonné au théâtre*, p. 294). Pourquoi, si ce n'est parce que l'appareil de la représentation occulte les pouvoirs propres du théâtre ? « Toujours est-il qu'avant la célébration des poèmes étouffés dans l'œuf de quelque future coupole manquant [...], il a fallu, formidablement, pour l'infatuation contemporaine, ériger entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire ». Ainsi « l'image brute de sa divinité » est recouverte par « le voile basaltique du banal » pour lequel « l'appel a été fait à tous les cultes artificiels et poncifs » (*ibid.*, p. 298). On comprend le recours à la danse et à la signification « allégorique », dit Mallarmé, qu'adoptent les mouvements de la danseuse, « le point philosophique auquel est situé l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen » (*ibid.*, p. 296).

### **Conclure**

Anticipation d'un art plus dépouillé, de cette scène vide qui sera celle en Allemagne d'Hellerau, et déjà des tentatives encore quelque peu timides de Lugné Poë ; confiance dans la seule présence de l'acteur comme seul outil du mime, seul instrument du « mystère », de « l'hymne ». Ce qui ressort de ce coup d'œil, c'est l'extraordinaire confiance que fait Mallarmé à un théâtre dépouillé des excessifs prestiges de la scène, d'un théâtre de la seule force poétique, – dont les expériences contemporaines lui donnaient peu d'exemple. Pouvoir divinatoire du poète, confiance dans la grandeur du théâtre : ce rêve « la scène libre au gré de fictions »...

ANNE UBERSFELD

Paris

### **Bibliographie**

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres Complètes*, Pléiade, 1945.

ALCOUMBRE, Thierry, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Minard, 1995.