

Mallarmé et le théâtre européen

Selon Paul Valéry, « Mallarmé vivait pour une certaine pensée : une œuvre imaginaire absolue, but suprême, justification de son existence, fin unique et unique prétexte de l'univers l'habitait »¹. La poursuite d'un Idéal est aussi ce qui l'a animé dans le domaine du théâtre, illustration d'une quête poétique jamais satisfaite. Pour que le théâtre ne reste pas un fantôme, un rêve inaccessible, nous avons choisi dans une perspective historique de rattacher Mallarmé à ceux qui ont approché son idéal et l'ont parfois réalisé. Il a interrogé la mémoire du théâtre, recherchant dans le passé de quoi nourrir son rêve : nous pourrons, en nous appuyant sur ses écrits et en particulier sur *Crayonné au théâtre*², découvrir ses admirations, depuis les sources grecques jusqu'à l'opéra de Wagner, en passant par le théâtre de Shakespeare et la figure emblématique d'Hamlet. Puis nous examinerons ses rapports avec le théâtre de son temps à travers son activité de critique dramatique et son intérêt pour un auteur comme Maeterlinck, mais aussi en rappelant quelle a été son ambition créatrice, illustrée par Hérodiade. Nous verrons pour finir que la notion d'influence a joué dans les deux sens : si l'exemple grec et celui d'*Hamlet* ont puissamment sollicité son imaginaire, Mallarmé a eu à son tour des héritiers, directs ou indirects, avec des auteurs et des metteurs en scène du vingtième siècle. Afin de préciser son influence sur la postérité, un exemple s'imposera, celui de l'écrivain portugais, Fernando Pessoa. En adoptant cette perspective historique pour notre étude, nous souhaitons avoir une vue plus large que celle adoptée habituellement, qui situe Mallarmé par rapport au théâtre symboliste. Nous aimerions ainsi contribuer à lui donner sa véritable place dans une histoire du théâtre européen.

L'histoire du théâtre occidental remonte au théâtre grec ancien, dont l'idéal reste à l'arrière-plan de toute création nouvelle. L'exemple assez récent du spectacle, *Les Atrides*, créé à Paris par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, en a témoigné de façon éclatante : ce spectacle a redonné sa force originelle à une œuvre fondatrice de l'histoire du théâtre et de l'histoire des hommes. Mallarmé, comme beaucoup d'autres, est retourné aux sources grecques, il souligne avec éclat le rôle fondateur de ce théâtre dans la phrase suivante : « La Cité, qui donna pour l'expérience sacrée un théâtre, imprime à la terre le sceau universel » (p. 545).

La tragédie grecque répondait, mieux que toute autre forme de théâtre, à son désir du cérémonial qui apparaît dans le vocabulaire utilisé dans ses écrits, entre autres la répétition du mot « culte » ainsi que l'assimilation entre les mots « pièce » et « office », au sens religieux du terme. « La pièce ou célébration séculaire du mythe devant le peuple » (p. 1562), écrit-il encore. Son intérêt pour la mythologie est prouvé par l'étude qu'il a rédigée, intitulée *Les Dieux Antiques*. Par ailleurs, dans *Crayonné au théâtre*, il constate la présence universelle du mythe dans les représentations par lesquelles l'homme s'exprime : « Tant on n'échappe pas, une fois entré dans l'art, sous quelque de ses cieux qu'il plaise de s'établir, à l'inéluctable Mythe » (p. 345). Mallarmé, qui conçoit le spectacle à la fois comme un avènement et une communion,

¹ Paul VALÉRY, « Degas Danse Dessin », dans *Œuvres*, II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, pp. 1181-1182.

² Les pages indiquées entre parenthèses renverront à l'édition de la Pléiade des *Œuvres complètes*, Gallimard, 1945.

trouve dans le cérémonial grec une réponse à son aspiration. La référence au théâtre antique est constante chez lui, même lorsqu'il parle d'autres sujets : ainsi écrit-il dans les pages sur Richard Wagner, à propos du héros : « Il n'agit qu'entouré, à la Grecque, de la stupeur mêlée d'intimité qu'éprouve une assistance devant des mythes » (p. 544). La présence de deux noms pour symboliser le héros dans le théâtre grec, est significative : dans *Variations sur un sujet*, il fait référence à Prométhée et à Oreste, deux figures mythiques du théâtre d'Éschyle. Plus proche du monde archaïque et de l'épopée, ce théâtre est particulièrement porteur de sublime et d'absolu. On observe que l'intérêt pour Éschyle à cette époque va de Leconte de Lisle jusqu'à Paul Claudel et sa traduction d'*Agamemnon* en 1896. La force de ce théâtre dérive de l'ampleur de la légende qui semble, comme l'écrit Mallarmé, « envelopper les gradins » (p. 393) et communiquer son « frisson » d'épouvante à l'auditoire assemblé. Ainsi, préparé pour la révélation d'un mythe, destiné à une foule qui participe à son avènement, le spectacle revêt-il « quelque caractère religieux ou officiel, si l'un de ces mots a un sens » (p. 313), déclare Mallarmé dans *Crayonné au théâtre*.

La dimension du théâtre collectif est soulignée par Mallarmé dès lors qu'il parle du spectacle dans la Grèce antique. Cependant le mot le plus important pour signifier l'idée qu'il se fait d'un « Théâtre, sublime et pur » (p. 299), un Théâtre « d'essence supérieure » (p. 312), expressions qui figurent dans *Crayonné au théâtre*, est le mot de « Mystère » répété tout au long de ses écrits et toujours avec une majuscule lorsqu'il ne parle pas d'un spectacle en particulier mais de son idéal du Théâtre. Ainsi trouve-t-on cette formule significative, où le théâtre grec encore une fois est pris comme référence : « Mystère, autre que représentatif et que, je dirai, grec » (p. 393). Mallarmé nous dit clairement qu'il faut dépasser les limites étroites d'un théâtre dit « représentatif », que c'est la part cachée ou éludée de la représentation qui renferme le Sens. Sa conception du spectacle comme un avènement signifie qu'il se passe quelque chose, qui nous renvoie au-delà de l'apparence scénique : « (...) de physique qu'il était, l'espace du théâtre s'approfondit en un *espace mental* »³, comme l'écrit un critique.

Avec la référence constante chez Mallarmé au théâtre grec ancien, nous sommes sur la voie d'un théâtre métaphysique et symbolique à la fois, dont il faut déchiffrer le sens au-delà du visible. La scène est le lieu d'une révélation, révélation d'une expérience spirituelle, dont la pièce de Shakespeare, *Hamlet*, fournit à Mallarmé l'exemple le plus remarquable. Dans la bibliographie de ses *Divagations*, reproduite dans les notes de la Pléiade, on lit : « La pièce, un point culminant du théâtre, est, dans l'œuvre de Shakespeare, transitoire entre la vieille action multiple et le Monologue ou drame avec Soi, futur » (p. 1564), et dans son étude incluse dans *Crayonné au théâtre*, il déclare : « La pièce que je crois celle par excellence » (p. 299). La pièce de Shakespeare est exemplaire aux yeux de Mallarmé, non seulement parce que « dans aucun autre texte ne se trouve, selon un critique, une telle densité existentielle, directement issue de l'expérience »⁴, mais surtout parce qu'elle réunit les contraires, accomplissant par avance le rêve de surréalité : elle abolit en effet les séparations que l'on établit habituellement entre spectacle et lecture, entre théâtre et poésie, entre espace scénique et espace dramatique. La question de sa représentation scénique devient alors sans importance, ainsi que le souligne

³ Thierry ALCOLOUMBRE, *Mallarmé, la poétique du théâtre et l'écriture*, Paris, Librairie Minard, 1995, p. 48.

⁴ Henry SUHAMY, *Shakespeare*, Paris, Le Livre de Poche, « Références », 1996, p. 167.

Mallarmé : « L'œuvre de Shakespeare est si bien façonnée selon le seul théâtre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accommode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence » (p. 300).

C'est le personnage, « l'emblématique Hamlet » (p. 301), qui assure la dé-réalisation de la pièce et lui confère son statut poétique. Le héros, « seigneur latent qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous » (p. 300), tient du mythe. Mallarmé le distingue lorsqu'il écrit : « Le héros, – tous comparses, il se promène, pas plus, lisant au livre de lui-même, haut et vivant Signe... » (p. 1564). Autour de lui, les autres personnages ne peuvent qu'errer, ils peuvent même disparaître. Ils n'existent, dans une relation symbolique, que par rapport à cette figure, et cette figure, unique, qui « se débat sous le mal d'apparaître » (p. 299), signifie notre condition. « Car il n'est point d'autre sujet, sachez bien », écrit Mallarmé : « l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur » (p. 300). Dans ce théâtre métaphysique dont Hamlet est le symbole, le héros emblématique, espace physique et espace mental se rejoignent, et Mallarmé explique en ces termes le pouvoir que la pièce exerce sur lui : « parce qu'Hamlet extériorise sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination parente de l'angoisse » (p. 299). La pièce de Shakespeare est une métaphore de la dualité du théâtre, dualité qu'elle dépasse, de même que le personnage est la métaphore de l'acteur : « Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art » (p. 302). Ce qui constitue pour Mallarmé la finalité de l'art, c'est-à-dire, comme il l'écrit, « réveiller la présence, au-dedans, des accords et significations » (p. 405), ne peut advenir dans le monde mais aura lieu grâce à Hamlet, sublime médiateur.

La troisième admiration de Mallarmé, qui a nourri son rêve d'un théâtre poétique, nous rapproche de son temps puisqu'elle a pour nom Richard Wagner. Le génie allemand incarne l'influence de la musique sur les symbolistes dans leur ensemble. Le titre de l'étude que Mallarmé lui consacra en 1885, « Richard Wagner, Rêverie d'un poète français », mérite un rapide commentaire. Le mot « Rêverie » en effet doit être compris dans une double acception. D'une part, il exprime la liberté que prend le poète par rapport à une œuvre qu'il ne connaissait pas directement : « C'est le fait musical incarné dans Wagner qui, à ce moment, le retenait, indépendamment des qualités particulières de son œuvre » (p. 1593), peut-on lire dans les notes de la Pléiade. Mais, surtout, ce mot signifie l'aspiration de Mallarmé à quelque chose d'élevé, sa quête d'un idéal artistique peut-être inaccessible. Ce texte nous permet de découvrir la part de l'élément wagnérien dans sa conception du théâtre. Il faut mentionner d'abord que la voie qui mène au compositeur allemand a été ouverte au XIX^e siècle par deux autres poètes français, Gérard de Nerval et Baudelaire. C'est le premier qui a révélé en France le génie de Wagner et, d'autre part, l'intérêt que Mallarmé a porté au « Maître », comme il le nomme, est en premier lieu la conséquence de son admiration baudelairienne.

Dès le début de son texte voué à Wagner, Mallarmé s'interroge sur « l'apport de la Musique au Théâtre » (p. 541). Il rappelle ensuite « les circonstances que rencontra, au début, l'effort du Maître. Il surgit au temps d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier » (p. 542). Il distingue « le Théâtre d'avant la Musique » de celui qui dispose de cette ressource nouvelle. En même temps qu'il développe un point de vue

esthétique, Mallarmé revient sur le sujet qui l'obsède, le Mythe, qui doit constituer la matière d'un théâtre nouveau. Il faut préciser ici la conception de la légende et du mythe chez Wagner, telle qu'il l'exprime dans sa *Lettre sur la musique* : « Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le portera bientôt jusqu'à la pleine clairvoyance et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire »⁵. La tâche d'exprimer l'âme, qu'il désirait confier à la musique, ne pouvait être mieux remplie qu'en traitant des sujets mythiques, qui déjà renferment en eux ce qu'il y a de plus éternel et de plus humain dans la vie. C'est à la source légendaire que les poètes dramatiques du symbolisme iront à leur tour puiser leur inspiration, c'est de cette substance que seront faits leurs drames.

Sur le plan esthétique où Mallarmé vise la création d'un art nouveau, le modèle wagnérien est l'occasion pour lui, une fois encore, de dénoncer, comme il l'écrit, « l'erreur (...), décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique » (p. 545), c'est-à-dire comme on l'a vu déjà avec l'exemple d'*Hamlet*, la pièce de Shakespeare, le théâtre qu'il rejette parce que réaliste, limité aux apparences dont il faut au contraire déchirer la toile. À ce théâtre il oppose le miracle, la métamorphose qu'accomplit la musique : « Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel, a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique » (p. 542). L'expression idéalisante de la musique ne produit tout son effet, cependant, qu'à la condition que soit réalisée la synthèse des différents arts. Wagner écrivait dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* : « Danse, musique et poésie séparément, sont bornées chacune à elle-même ; en se heurtant à ses limites, chacune d'elles se sent esclave si, parvenue à son point extrême, elle ne tend pas la main à l'autre genre d'art correspondant avec un amour absolument reconnaissant »⁶. De son côté, Mallarmé réclame pour la scène « le concours d'arts divers scellés par la poésie » (p. 313). Dans son article consacré à Wagner, il s'élève contre l'illusion, la prétention du théâtre ancien, « commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure – de croire, simplement, rien de plus ». Et il ajoute : « Comme si cette foi exigée du spectateur ne devait pas être précisément la résultante par lui tirée du concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène ! » (p. 542). Jusque dans le recours au vocabulaire religieux et sacré, présent tout au long de cet éloge de l'opéra wagnérien, on retrouve l'idée de ce spectacle métaphysique et collectif dont il rêvait. Avec Wagner comme *conducteur* (p. 546), Mallarmé a poursuivi son voyage vers un Idéal, que lui-même a eu l'ambition de réaliser comme nous allons le voir maintenant.

« Les essais théâtraux de Mallarmé semblent l'avoir acculé à une impasse »⁷, observe un critique. La distance était-elle infranchissable entre le rêve et la réalité, et ses tentatives pour créer un théâtre nouveau vouées à l'échec ? L'ambition aura été pour Mallarmé jusqu'à sa mort d'incarner l'Idéal. Les fragments dramatiques que nous connaissons, fruit de cette ambition, doivent être examinés même s'il s'agit d'une œuvre inaccomplie, afin d'en dégager les principes

⁵ Cité dans *Le théâtre symboliste. Ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs*, de G. MARIE, Paris, Nizet, 1973, p. 50.

⁶ Cité dans *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, de D. KNOWLES, Genève, Droz, 1934, p. 58.

⁷ Robert GIROUX, *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Sherbrooke Québec, Éditions Naaman, Canada, 1978, p. 210.

et de comprendre pourquoi son influence a été si importante. La lettre, reproduite dans les notes de la Pléiade, qu'il écrivit en octobre 1864 à son ami Henri Cazalis, alors que son esprit venait de se fixer sur le sujet d'*Hérodiade* témoigne de la hauteur de son idée : « J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » (p. 1440). L'œuvre ainsi rêvée apparaît comme une prodigieuse vue de l'esprit, mais Mallarmé l'affirme à la fin de sa lettre avec force, il veut « réussir ». Il envisage *Hérodiade* comme une tragédie, ce que confirme un peu plus tard une autre lettre à Cazalis. Au même moment, l'un de ceux qui ont pu l'influencer, Théodore de Banville l'encourage et souligne à son tour la théâtralité du projet, en se plaçant du point de vue du spectateur : « Tâchez que l'intérêt dramatique y soit, avec la poésie, car vous ferez plus pour votre cause en combinant votre pièce de façon à ce qu'elle soit reçue et jouée qu'en la faisant plus poétique et moins jouable » (p. 1441). Une contradiction est mise à jour ici, dont Mallarmé ne va conserver que l'un des termes, la poésie : il explique à Cazalis, la même année, qu'en faisant ce choix il gagne le mystère. *Hérodiade*, dès lors, n'est plus tragédie mais poème. Mais ce qu'il en écrira, des fragments, conservera à ses yeux un prix inestimable puisqu'à la fin de sa vie, il ne croyait dignes de passer à la postérité que les vers de son *Hérodiade* inachevée, l'un de ces « monstres d'obscurité et de complication »⁸ dont parlera Paul Valéry.

Hérodiade comporte trois fragments que l'on trouve dans l'édition de la Pléiade des œuvres complètes de Mallarmé : *Ouverture ancienne*, *Scène* et *Cantique de saint Jean*. Seule la scène d'Hérodiade et de la nourrice, qui comprend 134 alexandrins, parut du vivant du poète, la première fois en 1871. Le fragment se présente sous la forme théâtrale du dialogue. Un critique souligne que « l'intrigue de cette œuvre devait se présenter comme un drame du regard »⁹. L'Hérodiade adolescente de Mallarmé ne correspond pas au personnage biblique, mère de Salomé. Il substitue à Salomé le nom d'Hérodiade parce que la magie de ce nom le séduisait : « La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin d'Hérodiade »¹⁰, peut-on lire dans sa *Correspondance*. Mallarmé s'éloigne de l'histoire biblique pour n'en retenir que la rencontre et l'aventure d'Hérodiade – ou Salomé – avec saint Jean. Hérodiade est menacée dans son intégrité par le regard du saint qui est le regard de l'Autre. Le secret du personnage se trouve dans l'article sur Hamlet, « l'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts et pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter » (p. 299). Hérodiade et Hamlet sont deux figures dépersonnalisées, et cette dépossession de soi a lieu dans des conditions que l'on peut rapprocher. Hamlet, « figure comme découpée dans l'usure d'une tapisserie pareille à celle où il lui faut rentrer pour mourir » (p. 301), apparaît et disparaît dans la déchirure d'une toile. Pour Hérodiade, c'est de « sa confrontation au miroir, physique et verbal »¹¹, comme l'écrit un critique, que naît le drame. Ainsi, ajoute-t-il, « Hérodiade se quitte et se perd brusquement de vue pour se retrouver devant elle-même comme

⁸ Paul VALÉRY, « A propos de Degas », dans *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960, p. 1183.

⁹ Serge MEITINGER, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Hachette, Collection « Portraits littéraires », 1995, p. 26.

¹⁰ MALLARMÉ, *Correspondance*, 1862-1871, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.

¹¹ Serge MEITINGER, *ibid.*, p. 30.

devant *quelqu'un d'autre* ou comme préparant la place nécessaire d'un *autre* (du saint peut-être) – aliénation de Soi par soi »¹².

Avec l'*Ouverture*, monologue de la nourrice en 96 alexandrins, qui parut seulement en 1926, Mallarmé abandonne définitivement les conventions propres à la théâtralité ordinaire. C'est une véritable révolution esthétique qu'il annonce dans une lettre à Henri Cazalis : « J'ai écrit l'ouverture musicale, presque encore à l'état d'ébauche, mais je puis dire sans présomption qu'elle sera d'un effet inouï et que la scène dramatique que tu connais n'est auprès de ces vers que ce qu'est une vulgaire image d'Épinal comparée à une toile de Léonard de Vinci » (p. 1442). La tâche, entreprise en octobre 1865, le conduira aux limites de l'impossible. « En effet, écrit un critique, le travail du verbe va y viser une puissance de réflexivité encore accrue, au point d'exclure délibérément de son jeu, de son champ, le poète lui-même et la possible identité de son héroïne »¹³. Le titre du morceau révèle la nature de son ambition, confirmée par la lettre citée plus haut. Une étude approfondie de « l'architecture secrète »¹⁴ de ce poème a montré que Mallarmé était animé, comme l'écrit le critique qui signale cette étude, par « une volonté musicale de composition et de gradation »¹⁵. Le même critique ajoute que « L'*Ouverture* réalise ainsi une clôture que plus rien ne pourra venir rouvrir : elle reste le monument qui emblématise le mieux un moment de la conscience esthétique de Mallarmé aboutissant à une impasse, à une fin prématurée et douloureuse ».

Le long effort tendu et douloureux vers l'impossible, qu'a constitué la tentative d'*Hérodiade*, a été interrompu, comme Mallarmé l'écrit à Cazalis en juin 1865, par un autre projet : « J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m'avait stérilisé et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre » (p. 1449). Malgré la contradiction qu'il signale lui-même, Mallarmé a pu espérer que son *Faune* soit introduit au Théâtre-Français. Le monologue que ses amis envisageaient, comme lui-même, était une scène poétique comportant un seul récitant, avec indications précises de jeux de scène. Il dut pourtant constater une fois de plus l'échec de sa tentative, qui ne pouvait, écrivit-il, intéresser que les poètes, faute de l'anecdote nécessaire que demande le public. Pas plus qu'*Hérodiade*, le *Monologue d'un faune* ne sera jamais représenté. Il deviendra par la suite le poème intitulé *L'après-midi d'un faune*, que Debussy mettra en musique pour le faire représenter sous la forme d'un ballet en 1912.

L'activité de critique théâtral qu'il commença au cours de la saison 1886-1887 à la *Revue indépendante* constitua pour Mallarmé une diversion à son effort créateur, mais surtout cette activité nouvelle nous permet de découvrir quels furent ses rapports avec le théâtre symboliste. Le meilleur représentant de ce théâtre est certainement Maurice Maeterlinck et son œuvre nous intéresse particulièrement parce que l'influence des idées de Mallarmé y est sensible. C'est en 1890 qu'un article enthousiaste d'Octave Mirbeau révéla *La Princesse Maleine*, première œuvre

¹² Serge MEITINGER, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴ Jean-Pierre CHAUSSERIE-LAPRÉE, « L'architecture secrète de l'*Ouverture ancienne* », *Europe*, n° 564-565, avril-mai 1976, pp. 74-103.

¹⁵ Serge MEITINGER, *ibid.*, p. 36.

dramatique de Maeterlinck. Mallarmé avait commencé son activité de critique, « dans des conditions assez particulières » comme il le raconta plus tard : « je n'allais que rarement au théâtre : d'où peut-être la chimérique exactitude de tels aperçus » (p. 1562). Il ne partagea pas l'enthousiasme d'Octave Mirbeau qui jugeait supérieure au théâtre de Shakespeare la première pièce de Maeterlinck. Le théâtre neuf qu'inaugurait celui-ci avec *La Princesse Maleine* n'était pas destiné à la représentation, comme en témoigne un article qu'il rédigea quelques mois plus tard, où il prend Shakespeare comme modèle et où il fait référence lui aussi au personnage emblématique de son théâtre, écrivant : « Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves ». Et il ajoutait : « La représentation d'un chef-d'œuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout chef-d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme »¹⁶. De cette intention poétique ressort nettement l'influence de Mallarmé. Celui-ci qui désignait les planches, la représentation donc, comme « matérialité dressée dans une obstruction gratuite » (p. 318), reconnut que l'art de Maeterlinck, selon son expression, « insérait le théâtre au livre ». Il nuance ensuite son propos : s'il voit une analogie avec Shakespeare, c'est dans « une expresse succession de scènes » (p. 329), mais son point de vue sur les personnages, sur « l'ingénue et étrange » princesse en particulier, qui inclinant son cou le présente sans protestation au couperet du bourreau, est beaucoup moins favorable. Les personnages de Shakespeare, « Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie » (p. 329), lui apparaissent beaucoup plus consistants, ils « agissent en toute vie, tangibles, intenses : lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels » (p. 329). Au contraire, les critiques ont signalé l'apparence somnambulique des personnages de la pièce de Maeterlinck, où ils évoluent dans un décor de « ténèbres », de « tentures » vieilles, « hôtes déteints avant d'y devenir les trous », comme l'écrit Mallarmé qui conclut : « ...on est loin par ces fantômes, de Shakespeare » (p. 330). L'inquiétude métaphysique qui domine la pièce, « une atmosphère ténébreuse de vie passivement emmurée dans son destin, baignée de mélancolie toute chargée de miasmes de mort [qui] animait cette pièce d'un souffle de cauchemar poétique »¹⁷, comme l'écrit un critique, explique le succès que connut la pièce. Maeterlinck ne resta pas fidèle à ses principes puisqu'il accepta finalement de confier son œuvre à André Antoine qui la fit jouer au Théâtre Libre.

Les restrictions formulées à propos de sa première pièce disparurent avec *Pelléas et Mélisande*, considérée comme l'un des chefs-d'œuvre sinon le chef-d'œuvre de Maeterlinck. Mallarmé y voit l'exemple remarquable, peut-être unique, d'une œuvre qui « sur une scène exhale, de feuillets, le délice » (p. 330), et il précise sa pensée : « Ces tableaux brefs, suprêmes : quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l'essentiel » (p. 330). Si le poète ne nous dit pas qui est Mélisande, c'est, comme l'écrit un critique, « pour nous laisser l'impression qu'elle est le mystérieux inconnu que la destinée jette devant nous, pour s'emparer, par l'amour, de notre vie »¹⁸. Le point de départ est un thème mélodramatique que l'auteur a puisé dans un épisode

¹⁶ Cité par Jacques ROBICHEZ, dans *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Pœ et les débuts de l'Œuvre*, Paris, Éditions de l'Arche, 1957, p. 81.

¹⁷ Jacques ROBICHEZ, *ibid.*, p. 135.

¹⁸ Dans *La Réaction idéaliste au théâtre...*, *op. cit.*, p. 175.

dantesque, mais il lui a insufflé une intensité de sentiment, une poésie qui agit en particulier grâce au récitatif, que Mallarmé refuse d'appeler procédé. Il constate : « Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'ancien vieux mélodrame » (p. 330). Cette métamorphose est accomplie grâce à la création d'une langue poétique qui suscite les analogies, même les plus lointaines, comme chez Edgar Poe ou chez Baudelaire. Elles surgissent en nous, par exemple, lorsqu'à l'acte III nous écoutons Pelléas qui tient emprisonnés dans ses mains les cheveux lumineux de Mélisande : « Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans les mains comme des oiseaux d'or, et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi !... »¹⁹. Mallarmé de son côté souligne les pouvoirs de cette parole poétique qui rejoint le silence : « Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité » (p. 330).

Des sources grecques jusqu'à la pièce de Maeterlinck, en passant par Shakespeare et Wagner, nous avons rencontré des formes théâtrales ou des œuvres qui ont suscité l'admiration de Mallarmé et qui lui ont permis d'exprimer son Idéal. Le théâtre symboliste, à travers l'exemple de *Pelléas et Mélisande*, s'inscrit dans une continuité, il est enrichi de toute la mémoire du théâtre. Lorsqu'après la première représentation, un critique évoque la scène d'ouverture de la pièce, il le fait par analogie en se référant au passé, à travers deux exemples que Mallarmé lui-même a pris comme modèles, le théâtre grec ancien – plus précisément *L'Orestie* d'Éschyle, comme le suggère le thème de la vengeance divine – et le théâtre de Shakespeare : « Je comprends bien que lorsque M. Maeterlinck, au début, nous montre les servantes du château, vêtues de noir et voilées, contre toute réalité, et ne pouvant effacer une tache sur le parquet – le sang du crime futur, ce sang que Lady Macbeth ne peut laver – il évoque par une transposition du réel à l'irréel, les Erinnyes »²⁰.

Avec *Pelléas et Mélisande*, chef-d'œuvre du théâtre symboliste, nous venons de parler du dernier exemple, contemporain de Mallarmé, illustrant ce théâtre des profondeurs dont il rêvait. Son influence s'est-elle prolongée après sa mort, a-t-il eu des héritiers ? Puisqu'il n'a pas laissé d'œuvre théâtrale achevée, il faudra parler d'un héritage spirituel, comme on parle d'une famille d'esprit communiant dans un même idéal. Plutôt que de vouloir rechercher les preuves incertaines d'une filiation indirecte, nous avons préféré nous en tenir à un seul nom, représentatif d'une véritable parenté spirituelle.

La fécondité posthume de l'idéal mallarméen du Théâtre nous semble être attestée en effet par l'ambition qui était celle de l'écrivain portugais, Fernando Pessoa. Celui-ci, à l'exception d'un seul drame achevé, n'a laissé dans le domaine du théâtre que des fragments, dont le caractère d'inachèvement exprime la quête toujours poursuivie du mystère et de la connaissance. Sous le titre, en français, *Le privilège des chemins*²¹, ont été réunis des fragments de trois pièces dont la troisième, *Salomé*, montre déjà une communauté d'inspiration, une rencontre sur ce mythe avec Mallarmé. C'est une phrase prononcée par l'héroïne, « j'ai le privilège des chemins », qui a été choisie pour donner le titre du recueil. Teresa Rita Lopes, qui a réalisé le montage de ces fragments, constitué essentiellement par un triptyque, précise dans la

¹⁹ Maurice MAETERLINCK, *Pelléas et Mélisande*, Paris, Le Livre de Poche, 1989, p. 70.

²⁰ Cité dans *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, op. cit., p. 176.

²¹ Fernando PESSOA, *Le privilège des chemins*, « Ibériques », Paris, José Corti, 1990.

« Préface » quel était son projet : « La raison d'être de cette *Trilogie* réside justement dans l'unité de ce pèlerinage intérieur qui, bien qu'accompli différemment par chaque personnage, reste le même, interminablement »²².

L'ensemble de ces monologues constitue une sorte de rituel, terme qui renvoie à *Hamlet*, référence commune à Mallarmé et à Pessoa, celui-ci désignant la pièce de Shakespeare comme un « rituel dramatique ». Le Prince, personnage de la deuxième pièce, s'exprime ainsi dans une série de phrases séparées par des points de suspension : « Je vois... Je vois derrière les choses... Les choses cachaient... Les choses n'étaient qu'un voile... Le rideau se lève, il se lève, le rideau du théâtre... J'ai peur, j'ai peur... »²³. La métaphore du voile renvoie au commentaire de Mallarmé sur l'emblématique personnage d'*Hamlet*, « qui se débat sous le mal d'apparaître » (p. 299). Le Prince agonisant de la pièce de Pessoa doit, comme Hamlet, passer de l'autre côté de ce rideau qui cache le vrai spectacle, c'est-à-dire la vérité sur soi. Un critique souligne, à propos d'une autre pièce de Pessoa, « ceci de plus important dans l'invention théâtrale pessoenne, qu'il y a mise en spectacle de soi-même, c'est-à-dire mise en théâtre de l'homme »²⁴.

« Ce qui apparaît n'est pas réel », déclare le Prince vers la fin de son monologue, continuant ainsi : « Les princesses que j'ai rêvées sont celles qui existent »²⁵. Salomé, l'héroïne de la troisième partie du triptyque, naît de cette vision du Prince. A son tour, elle illustre la puissance de la vie subjective, elle rêve à haute voix d'un homme qu'elle veut faire exister, Jean Baptiste, « un saint qui créait des dieux dans les déserts ». Par ce rêve, elle désire abolir les limites de l'espace et du temps : « Je veux, dit-elle, être la reine du futur qui ne soit jamais, la sœur des dieux qui soient maudits, la mère vierge et stérile des dieux qui jamais ne seront ». Salomé ressemble à la femme de la première séquence de ce triptyque, elles sont, comme l'écrit Teresa Rita Lopes, « deux prêtresses d'un rituel de voyage (chamanique en quelque sorte) vers ce *moi profond* qui attirait aussi Maeterlinck »²⁶.

Capter le drame de l'être devant le mystère d'exister, telle est l'unique préoccupation de Pessoa qui l'a mise en œuvre encore dans son *Faust* auquel il a travaillé durant toute sa vie d'écrivain. On lit en quatrième de couverture de l'édition française que « d'abord réellement dramatique, sur le modèle de Goethe, l'œuvre en cours d'élaboration s'est peu à peu transformée pour devenir un soliloque lyrique et métaphysique, un drame sans autre personnage que le protagoniste, sans autre théâtre que sa conscience »²⁷. Œuvre inachevée elle aussi, elle tend vers ce que Mallarmé considérait comme la forme idéale du drame de l'avenir, « le monologue avec Soi, futur ». Comme dans *Hérodias*, le sujet du drame est le combat spirituel de soi avec soi-même. « La conscience d'exister m'écrase / De tout son mystère et de sa force »²⁸, déclare le protagoniste. Le sujet du drame dans *Hérodias* était l'aliénation de Soi par soi. Dans le *Faust* de Pessoa, est illustré grâce à la métaphore de l'acteur le paradoxe du théâtre : être soi et être l'autre. L'acteur de théâtre, ici Faust comme avant lui Hamlet, « est la substitution, nous dit un

²² « Préface » au *Privilège des chemins*, *ibid.*, p. 14.

²³ *Le privilège des chemins*, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ Pascal DETHURENS, « *Faust* de Pessoa : l'absolu théâtral », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1997-3, p. 205.

²⁵ *Le privilège des chemins*, *ibid.*, p. 67.

²⁶ « Préface » au *Privilège des chemins*, *ibid.*, p. 10.

²⁷ *Faust*, de Fernando PESSOA, *Œuvres*, VI, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1990.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

critique, de l'autre au moi : de l'inconnu au connu, d'un autre monde à ce monde-ci, du divin à l'humain »²⁹.

Au centre du drame métaphysique de Pessoa se trouve, comme le remarque le même critique, la métaphore mallarméenne du « moi comme être matériel et immatériel, sans contours mais visible, imperceptible mais sensible »³⁰. Le rapprochement avec *Hérodias* peut être ici poursuivi. Dans toutes ses tentatives théâtrales, Mallarmé a recherché la fulguration abstraite d'une idée ou d'un état, comme le montre son *Hérodias* intellectualisée, et Pessoa le rejoint avec son *Faust* où, selon l'auteur de la « Préface », Eduardo Lourenzo, « il s'agit d'une théâtralisation conceptuelle »³¹. Le critique précise en ces termes la signification profonde de cette démarche créatrice : « Alors les idées-personnages, ou personnages-idées, deviennent le support des obsessions, des désirs, des terreurs, de la panique spirituelle et vitale du grand poète de l'*Ode à la Nuit*, du convive sans ironie du Mystère, en somme, un Faust sans autre sphinx que lui-même »³². Comme chez Mallarmé, dans le drame de Pessoa, l'auteur prévaut sur le sujet : « L'aventure consignée dans ces fragments calcinés et lumineux a fait de Fernando Pessoa le Faust de lui-même », ajoute le même critique en conclusion de sa « Préface ».

En replaçant Mallarmé dans l'histoire du théâtre européen, qui va des sources grecques jusqu'à l'époque actuelle, nous avons pu mettre à jour une vérité liée à la plus haute ambition. Qu'il recherche dans le passé de quoi nourrir son rêve de théâtre ou que son nom soit devenu ensuite pour ses successeurs une référence, à travers l'expression d'un Idéal, c'est toujours la même conception qui se manifeste, l'ambition de faire servir le poétique à des fins scéniques. Ce théâtre qui est poétique par l'usage qu'il fait de la parole est aussi métaphysique parce qu'il prétend dire l'innommable, en affrontant les significations mystérieuses du monde. Dans sa double définition, le Théâtre apparaît ainsi comme l'art le plus exigeant, ce que le metteur en scène contemporain Jacques Copeau dit à son tour lorsqu'il réclame « la domination directe du poète sur l'instrument dramatique »³³. Quelles que soient les possibilités de la technique, combinaisons verbales ou inventions scéniques, elle doit toujours rester la « servante » de l'esprit. Jacques Copeau, en s'exprimant ainsi, se place clairement sous le signe de Mallarmé puisqu'il met en épigraphe sa définition du Théâtre, « cet assemblage miraculeux de tout ce qu'il faut pour façonner la divinité »³⁴. Un tel rêve, à la limite de l'impossible, des hommes de théâtre de tout temps ont voulu le vivre. Quelquefois, l'impossible arrive. Nous reviendrons pour finir encore une fois aux sources avec le spectacle créé et joué il y a une vingtaine d'années par le Français Jean-Marie Patte, à partir de l'histoire d'Œdipe. Le texte, qui recompose des fragments de Sophocle et de Sénèque, « est dit, souligne un critique, d'une voix abrupte, un peu hachée, bien plus proche du chant que du naturel quotidien. Cette voix, tantôt sourde et tantôt portée, où la raideur se transforme en incantation, s'accorde aux gestes nets, souvent discontinus et aux déplacements précis dont le comédien jalonne son espace

²⁹ Pascal DETHURENS, *op. cit.*, p. 214.

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

³¹ Eduardo LOURENZO, « Préface » à *Faust*, *ibid.*, p. 9.

³² *Ibid.*, p. 23.

³³ Jacques COPEAU, *Registres*, I, « Appels », Paris, Gallimard, 1974, p. 41.

³⁴ Cité p. 35, dans *Registres*, I, *ibid.*

imaginaire »³⁵. La quête mallarméenne, proche du paradoxe, d'un théâtre débarrassé de toute théâtralité, où la scène ne serait plus que « le chemin de l'écriture »³⁶, devient alors réalité.

JACQUES LEMAIRE

Angers

³⁵ Dans *Universalis*, « Encyclopædia Universalis », 1980, p. 494.

³⁶ L'expression figure entre guillemets dans *Le théâtre en France*, 2, Paris, Éditions Armand Colin, 1989, pp. 514.