

Hamlet ou le pouvoir du songe – lecture roumaine

Qu'est-ce que *Hamlet* de Mallarmé ? Un « reportage des premiers soirs » (*Crayonné au théâtre*)¹ ? Un feuilleton écrit en marge d'un spectacle des années 1880, auquel on fait d'ailleurs allusion à plusieurs reprises dans ce texte mallarméen ayant suscité plus d'un débat critique ? A regarder la pose pathétique d'un Mounet-Sully sur les images d'époque on voit mal le rapport possible entre celle-ci et « le personnage d'une tragédie intime et occulte » dont parle Mallarmé... Est-ce plutôt un traité de théâtre, pour lequel ce spectacle parisien n'est qu'un simple prétexte ? Et surtout, y a-t-il quelque écho à découvrir entre ce *Hamlet* que nous devons à l'écrivain suprême dont le *Livre* toujours et ardemment pressenti mais jamais écrit aurait dû être à la fois poème et drame – et nos *Hamlets* du XX^e siècle... Nous, spectateurs et critiques qui habitons toujours, un siècle plus tard, « le trou magnifique ou l'attente 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. » Pouvons-nous fournir des arguments valables pour prouver que ce « pouvoir du songe » – expression qui définit chez Mallarmé la tragédie de Shakespeare – nourrit encore les recherches de la scène contemporaine, en France ou ailleurs... Telles sont donc les questions à poser aujourd'hui, à l'occasion du centenaire, à propos d'une page capitale, qui inspire toujours une direction importante du théâtre moderne, celle d'un théâtre « abstrait », – opposé à la « cruauté », à la « peste » d'un Artaud – où fête signifie avant tout qu'« un peuple témoigne de sa transfiguration en vérité » (*Quant au livre*).

Pour répondre aux deux premières questions sur la nature et les visées du texte mallarméen, besoin est de le considérer dans le contexte où il apparaît, vu le souci de construction toujours manifeste chez Mallarmé, et surtout dans ce cas, où des pages publiées dans la *Revue Indépendante*, des notes diverses, deviennent à un moment donné *Crayonné au théâtre*. Poétique du fragment, sans aucun doute, que celle qui régit cette œuvre, qui se donne pour « divagations », mais dont la « syntaxe » n'en est pas moins significative. Mallarmé avait avoué, d'ailleurs, son intention, dans un paragraphe des *Notes* qu'il ne reprend plus dans la variante finale : « son critère dégagé de l'évanouissement du menu fait ne déchiffra que l'enlacement mystérieux d'une date spirituelle ».

La quinzaine de paragraphes qui précèdent *Hamlet* dans *Crayonné au théâtre* disent la déception de Mallarmé devant la scène française de la fin du siècle dernier qui ne semble pas répondre au rôle d'un « dispensateur de Mystère ». Aussi le Poète préfère-t-il des spectacles dans un fauteuil, fût-ce la « fausse entrée des sorcières dans *Macbeth* » ou d'autres « rêveries ». Pour lui, dans ce théâtre, ou plutôt dans les arts de la représentation où « énoncer signifie produire » – depuis le Ballet qui montre « seulement une représentation » jusqu'au Mélodrame – « il ne se passe, en fin de compte, rien ». Voilà ce qui explique son peu d'assiduité, qu'il avoue à mainte reprise. Ce n'est pas qu'il méprise de façon absolue ces représentations en soi;

¹ Les citations de l'œuvre de Mallarmé sont tirées des *Œuvres complètes*, poésie - prose, introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, Bibliothèque de la Pléiade.

en marge d'un « spectacle interrompu » d'une féerie classique, il lui arrive d'entrevoir, grâce au mime, « ce spectacle clair, plus que les tréteaux vastes, avec ce don, propre à l'art, de durer longtemps ». Puisque « ma façon de voir, après tout, avait été supérieure, et même la vraie ». La « gueule » qui l'attire, malgré tout, par ses feux, son or et sa lumière, cette Chimère lui donne la nostalgie du Mythe originel, où quelque chose d'abscons gît. Même à ces spectacles divers et pour la plupart, mineurs, que le Paris des années 1880 lui offrait, Mallarmé savait imposer sa lecture qui y découvrait, au-delà du « fictif et momentané », le mystère de l'Idée.

Crayonné au théâtre esquisse donc, avant d'aboutir à *Hamlet* et aux *Ballets*, les « traits fondamentaux » de ce qu'une salle de théâtre et son public, le spectacle même, mais aussi la critique théâtrale se doivent d'être. Et c'est dans la perspective de ces prémisses que l'approche de *Hamlet* aura lieu. La réflexion sur ces traits vaudrait à elle seule une analyse détaillée, mais nous nous contentons aujourd'hui d'en signaler les échos dans notre démarche.

Voir un spectacle de *Hamlet*, ou bien voir au moins l'affiche qui l'annonce est-ce là une réminiscence de Nerval, de l'affiche de *Sylvie*, celle qui allait déclencher aussi les « réminiscences » proustiennes – c'est, pour Mallarmé, reconnaître, dans l'angoisse et la fascination, l'adolescent en deuil « évanoui de nous », qu'évoquent les vers de Théodore de Banville. Mais aussi « le seigneur latent (au sens étymologique de « caché » – n. n.) qui ne peut devenir, juvénile ombre de tous, aussi tenant du mythe » – mots soulignés par l'auteur même, pour marquer la priorité de cette définition. Valeur mythique, exemplaire² et archétypale que celle du personnage shakespearien, dans le sens où l'auteur du *Livre* l'entend : puisqu'« il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (*Le Mystère dans les Lettres*). Et si le théâtre même se veut vieux « secret d'ardeur et de splendeur » c'est dans ce sens de cacher et révéler à la fois l'inéluctable mythe. Mais la divagation mallarméenne avance vers le commentaire de la pièce où le prince apparaît, qu'il considère comme « celle par excellence », au-delà de l'horizon couleur de feu de sa représentation. Pour Mallarmé, si le théâtre est, s'il l'admet comme art, malgré ce danger d'être toujours au bord du rien-action, c'est pour avoir, grâce à Shakespeare, accédé à l'essence : « car il n'est point d'autre sujet, sachez-bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur ». Son approche, Mallarmé la définit d'ailleurs ouvertement : parler de « l'interprétation », c'est convenu, on ne peut pas l'éviter puisque c'est « l'acteur (qui) mène ce discours » – et nous savons qu'il s'agit bien de Mounet-Sully, en octobre 1886. Tout en reprochant à la mise en scène une couleur locale par trop accusée, par trop Renaissance, il lui sait gré d'avoir gardé, pour *Hamlet*, « sa traditionnelle presque nudité sombre un peu à la Goya ». Le poète en vient donc à apprécier même les valeurs plastiques d'un spectacle, à cette époque de wagnérisme fervent, mais son commentaire en est significatif autant par ce qu'il dit que par ce qu'il passe sous silence. Car si l'on recourt à la tradition du deuil sombre pour le costume hamletien, c'est la peinture romantique française qui offre, sans aucun doute, les illustrations les plus frappantes, depuis le *Portrait de Delacroix dit en Hamlet* jusqu'au *Portrait de l'artiste dans son atelier* par Géricault. Et pourtant, c'est Goya que Mallarmé invoque – la pose mélancolique des romantiques lui semble donc convenir moins à son « concept » que la gravité du peintre espagnole.

² Mircea ELIADE, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 15 passim.

Mais ce *Hamlet* trop circonstancié au goût du Poète l'est aussi par son air « Maison », par cette « erreur du Théâtre-Français » – paroles dont le poids est de nouveau souligné par l'auteur – qui est celle de vouloir « bien jouer », avec trop de zèle de souche classique, avec ces « habitudes invétérées », à la Molière parfois, avec ce désir express de briller, dans son rôle, quel qu'il soit. C'est donc en rejetant ces accidents, parfois déconcertants, que Mallarmé avance vers son « concept » de *Hamlet*, « emblématique », imaginaire mais non imaginatif, et surtout « à demi mêlé d'abstraction ». Et il entend le retrouver aussi dans les autres personnages – telle Ophélie « vierge enfance objectivée du lamentable héritier royal ». à la définir ainsi, en écho du protagoniste, Mallarmé tisse la subtile « *réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule* » qui fonde, selon lui, l'univers dramatique. Mais ne nous illusionnons pas quant à la possibilité de mettre au jour et de déchiffrer en son entier quelque structure sous-jacente, pour fixer définitivement le sens du *Hamlet* mallarméen. Notre lecture n'en est qu'une parmi tant d'autres, et le poète l'affirme bien, lui, et le redit souvent, ce côté abscons de toute chose. Cette réciprocité même dont il parle, elle est d'une part dans ce réseau intérieur à la pièce elle-même – voir la relation en écho Hamlet-Ophélie – mais, comme nous l'avons déjà signalé, entre l'*Hamlet* et le vaste contexte des arts, tel Goya mais aussi la « tapisserie » où Polonius rentre pour mourir, lui, véritable « figure comme découpé dans (son) usure ». Ce halo, ce concert des arts appelés pour étoffer, de leurs suggestions, l'univers de la tragédie, Ghelderode s'en souviendra certainement, lui, l'héritier des bouffons shakespeariens mais aussi des portraits espagnols. Et à qui, sinon à ce texte fondateur de Mallarmé, un Liviu Ciulei mais aussi un Mesguich, doivent leurs *Tempêtes* si riches en suggestions picturales (le premier dans sa vision polyphonique des années 60 au Théâtre Bulandra de Bucarest, le second, dans le riche spectacle de la Comédie Française – première en 1998 – qui semble bien prouver que l'air Maison que Mallarmé lui reprochait jadis n'est plus de mise). Mallarmé fut le Poète qui osa redécouvrir, à l'époque symboliste, au-delà des mises en scènes plus « sensuelles », nourries de parfums et de splendeurs visuelles, la vieille fraternité des arts telle qu'elle avait catalysé des siècles de mystères sur les parvis des cathédrales, dans une réciprocité symbolique des concepts mêmes.

C'est dans ce sens-là que Mallarmé entend le « dramen », action non pas événementielle, mais qui échappe au devenir pour s'ériger en mythe. De la sorte, le *Hamlet* de Shakespeare l'est doublement: parce que soustrait au temps, effigie d'une éternelle aspiration au rêve³ où le « pouvoir du songe » se heurte aux limites humainement fatales, et aussi par sa capacité de rester, dans sa production même, à ce niveau conceptuel des réciprocités symboliques que seule une lecture supérieure est capable de déchiffrer. Le jouer donc, tel soir, dans tel théâtre parisien, mais sans le faire dater, sans l'ancrer dans l'immédiat, par les splendeurs d'un feu futile qui tue son abstraction.

Mais ce souci d'« abstraire », est-il si particulier à Mallarmé, exceptionnel en cette fin de siècle... Il revient aussi sous la plume de Jarry, qui projette des décors « héraldiques » et « abstraits » pour son *Ubu-roi* et voudrait rendre, grâce au masque, le « caractère éternel du

³ Charles MAURRON, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, J. Corti, 1963.

personnage »⁴. Si la pataphysique à la Faustroll est bien loin de la quête mallarméenne de l'Idée, un même souci de ne pas laisser le théâtre en proie à ce que Jarry appelle l'« accidentel » anime les deux écrivains.

Nous pouvons déjà répondre de façon affirmative aux deux premières questions que nous avons posées : oui, paradoxalement, Mallarmé écrit à la fois « un feuilleton » – les allusions au spectacle donné sont là pour le prouver, bien que voilées – mais aussi un traité de théâtre, où la « pièce par excellence » qu'est *Hamlet* sert à définir les traits de tout théâtre véritable et la réciprocité symbolique qui le fonde.

Osons donc maintenant reprendre la troisième question énoncée plus haut, sur la possibilité de représenter scéniquement ce théâtre dont rêve Mallarmé, et qu'il avance bien au-delà de ce que le spectacle de *Hamlet* de 1886 lui proposait. Le pouvoir du songe mallarméen a-t-il donc fertilisé – directement ou par son esprit – quelque recherche de la scène du XX^e siècle ? Nous sommes à même de répondre, mais les illustrations choisies à l'appui de notre hypothèse ne viennent pas de la France, dont nous ne connaissons pas suffisamment la pratique théâtrale – les cassettes vidéo n'étant quand même pas un vrai spectacle de théâtre – mais de Roumanie, l'espace auquel nous appartenons. Nous pensons ne pas porter offense de la sorte à la mémoire du Poète que nous célébrons aujourd'hui. Il est bien traduit et connaît nombre de disciples parmi les grands poètes roumains, mais surtout la Roumanie est de nos jours un pays très « shakespearien » et reconnu comme tel, en cette fin de millénaire, pour ne citer, parmi les grands metteurs en scène, que quelques noms : Liviu Ciulei, György Harag et Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Gábor Tompa, Mihai Măniuțiu et Alexandru Tocilescu, dont certains spectacles Shakespeare sont connus aussi bien en Europe qu'ailleurs.

Ces dernières décennies ont vu deux représentations mémorables de *Hamlet*, que je choisis comme sujets de mes « divagations » : celle signée par Alexandru Tocilescu au Théâtre Bulandra de Bucarest, avec Ion Caramitru dans le rôle du protagoniste, et celle de Gábor Tompa au Théâtre National de Craiova, avec Adrian Pintea, ce dernier qui développe certains éléments d'une mise en scène au Théâtre Hongrois de Cluj. Au premier abord, rien de plus éloigné de l'esprit mallarméen que le spectacle bucarestois. A commencer par Hamlet, dans la vision de Tocilescu ; ce personnage n'est guère l'adolescent pâle, en deuil, incarnant le pouvoir du songe. Caramitru propose un personnage lucide et ironique, ennemi de tout pathétique, tragique dans un drame de l'intelligence même. Le ton est celui de la *Glose* d'Eminescu, que Ion Caramitru récite en maître. (Disons du bien de lui comme acteur, pas parce qu'il est maintenant notre ministre de la culture. C'est un grand acteur, et c'est pour cette qualité que nous nous permettons de l'apprécier. De notre point de vue, il semble plus important de bien dire des vers de Shakespeare et d'Eminescu que de réfléchir à une loi sur les théâtres. Cette politique à long terme, mesure d'une civilisation, la culture, nous semble vraiment avoir plus d'importance que la politique tout court). S'il est « emblématique » dans son discours, donnant au verbe un poids problématique indéniable, c'est qu'il le nourrit des tensions de l'esprit. Ironie connotée d'ailleurs dans le spectacle par la présence des clowns. Mais ce niveau de « l'interprétation », comme l'appelle Mallarmé, n'épuise pas la vision du spectacle. Essayons d'avancer vers le

⁴ Alfred JARRY, *De l'Inutilité du théâtre au théâtre* in *Œuvres complètes* I, textes établis, présentés et annotés par Michel Arrivé, Paris, Gallimard, 1972, Bibliothèque de la Pléiade, p. 409.

concept, pour y découvrir un désir d'arracher cette pièce d'excellence à l'événement et à l'immédiat. Non seulement par le tissu d'anachronismes qui tend à y instaurer une durée atemporelle⁵ – c'est là un procédé très usité au XX^e siècle dans la littérature dramatique même, de Cocteau à Stoppard, ou bien dans la mise en scène de Shakespeare et des antiques – et Tocilescu ne fait pas exception. Mais surtout par la manière à part de noyer ce spectacle de musique. A la musique qui crée une toile de fond, une atmosphère comme au cinéma, à celle qui fait « opéra » comme chez Mesguich dans la *Tempête*, Tocilescu oppose une manière plus déconcertante, où la relation avec le texte n'est pas en complément, la musique n'est pas seconde. Dan Grigore, grand musicien et pianiste, en habit de soirée, devant son piano, avec son répertoire de concerto, y crée un air d'étrangeté. Je dirais plutôt, pour caractériser cette présence dans le spectacle, que la musique, tout simplement, y *est*. Elle y est *en soi*, comme pour montrer une autre manière symbolique que celle du verbe.

« Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (...) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée. » (*La Musique et les Lettres*). Mallarmé le dit bien, lui ; la musique peut être considérée, même dans un spectacle de théâtre, dans cette fonction alternative. Elle n'est là, peut-être, cette musique, que pour arracher au visible ce public fasciné par le spectacle, pour le faire tourner vers lui-même, vers un songe en marge de *Hamlet*, pour l'abstraire. De par son caractère anti-spectaculaire, cette musique fonde un théâtre essentiel où « songer » devient tout aussi important que « regarder ». Mallarméen, le spectacle de Tocilescu l'est par la tentative d'instaurer, grâce à la musique, un autre ordre des signes qu'est l'ordre séquentiel.

Et enfin, *Hamlet* au théâtre National de Craiova, signé par Gábor Tompa, avec Adrian Pintea. Plus dépouillé, même par rapport au premier *Hamlet* monté par Tompa au Théâtre Hongrois de Cluj, avec cette simplicité trompeuse, cette rigueur qui est un don à part de la vision. Un spectacle qui, au premier abord, semble ne rien ajouter au texte de Shakespeare, tout simplement le lire. C'est le style de mise en scène que Tompa a pratiqué aussi dans la *Cantatrice chauve* de Ionesco, où la maison de poupée retrouve le premier Ionesco, celui des *Élégies* écrites en roumain, connotées d'absurde. Cette fidélité à l'auteur, est-elle un piège ? Oui et non.

Le spectacle de Tompa nous fascine, et en premier lieu, par son protagoniste, par son authenticité d'existence. La vision de Tompa vise l'accès à l'être, elle a un poids d'humanité qui se fait rare ces dernières années sur les scènes du monde, qui fait souvent un théâtre très « théâtre ». Le *Hamlet* de Tompa en est un de souffrance et de réflexion, où l'homme trébuche face au mystère de l'être, où le vécu est représenté devant nous mais aussi assumé. Concret et vivant, tout en gardant aux personnages leur individualité, conçue par Shakespeare, Tompa propose aussi une « réciprocité symbolique » fondée sur le Miroir comme thème théâtral par excellence, qui définit le genre même selon l'auteur de *Hamlet*. Le miroir est l'élément central du décor à Craiova, il est la toile de fond où cet univers se mire et se dédouble⁶, qui borne le jeu des acteurs et qui les aspire dans ses profondeurs. Mais au niveau des personnages aussi, ils se

⁵ Maria VODĂ CĂPUSAN, *Teatru și actualitate (Théâtre et actualité)*, București, Cartea Românească, 1984, chap. V.

⁶ Pour une analyse plus poussée de cet espace pluriel on peut prendre comme point de départ Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1982, II, 6 – l'Espace pluriel.

mirent les uns dans les autres, en écho. On trace de la sorte de véritables chaînes où les relations s'instaurent non pas selon la logique shakespearienne mais dans une cohérence symbolique. Une telle relation s'établit, visuellement, entre le Fantôme – l'Acteur et Shakespeare même, sous une même apparence. Le rôle distribué à l'Auteur, à la fois Père et signe d'au-delà n'est pas sans rappeler peut-être l'Auteur des *Six personnages* de Pirandello. L'immédiat, l'événement seront transgressés cette fois grâce à l'instrument fourni par Shakespeare lui-même – le Miroir, qui dé-réalise les données de son univers, en le multipliant.

C'est là des exemples pour prouver la postérité des idées mallarméennes sur un théâtre qui tend vers l'abstrait, le symbolique, grâce à une musique qui par son esprit ne trahit pas la dichotomie shakespearienne Tempête-Musique ou bien par l'intermédiaire d'échos symboliques, réalisés par les moyens mêmes du théâtre. Nous avons à faire dans les deux cas à des spectacles de tout premier ordre et qui prouvent la pérennité des idées mallarméennes, à propos d'un *Hamlet* rêvé, sinon vu, sur les scènes parisiennes fin de siècle.

Tel qu'en lui-même... Quelle est l'Éternité de Shakespeare au XX^e siècle ? À regarder le paysage si divers de la scène des dernières décennies, on décèle dans cette diversité même, au-delà de certaines expériences parfois futiles, deux lignes de force ; qui se réclament, toutes les deux, du théâtre comme Fête. La lignée d'Artaud, théâtre de violence et de cruauté, qu'il soit anthropologique ou autre, dont la *catharsis* se veut extase et luxure à la fois, et une autre, non moins importante, où Mallarmé peut se reconnaître dans l'ivresse de l'Idée, qui nous abstrait de l'immédiat des sens pour nous parler un langage symboliquement exact.

Tel qu'en lui-même... Mallarmé et Shakespeare, encore et toujours.

MARIA VODĂ CĂPUSAN

Cluj-Napoca/Kolozsvár