



HAL
open science

Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente

Alice Folco

► **To cite this version:**

Alice Folco. Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente. Olivier Bara; Mireille Losco Lena; Anne Pellois. Les héroïsmes de l'acteur au 19e siècle, PUL, 2014, Théâtre et Société. hal-01585657

HAL Id: hal-01585657

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01585657v1>

Submitted on 15 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente

Alice FOLCO, MCF en études théâtrales, Université Grenoble Alpes

Article extrait de *Les héroïsmes de l'acteur au 19e siècle*, dir. Olivier Bara, Mireille Losco-Léna et Anne Pellois, « Théâtre et Société », PUL, 2014, p.269-280.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'acteur ne fait pas figure de héros dans les théories symbolistes, et qu'on ne compte pas les déclarations franchement hostiles à son égard. L'objet de cet article n'est pas de revenir sur le détail de ce discours, qui va bien au-delà des reproches qu'adressent de nombreux observateurs du *star system* du XIX^e siècle aux vedettes et à leur ego démesuré, dès lors qu'il s'en prend à l'essence même de l'acteur, accusé à la fois de faire écran à la voix de l'auteur et d'être trop humain pour animer des personnages abstraits et idéaux. Mais comme la paternité des postulats qui réclament que les comédiens soient « réduits à une fonction de récitants, [...] acculés à un théâtre de déclamation¹ » est souvent, plus ou moins directement, attribuée à Stéphane Mallarmé, à partir des années 1890, puis chez les historiens du mouvement symboliste, il semble important de faire un point sur cette question, à bien des égards problématique.

On constate, en effet, que l'amalgame est souvent fait entre les positions mallarméennes et les théories et pratiques des symbolistes de la génération suivante. De ce point de vue, la position de Jacques Robichez, dans *Le Symbolisme au théâtre*, est assez éloquente :

Pour Mallarmé, pour Mockel, pour Maeterlinck, l'acteur est en effet, nous l'avons vu, l'intrus qui rompt le charme dans l'âme du spectateur, l'empêche de communier intimement avec le poète, interpose une réalité gênante entre deux rêves. C'est *malgré l'existence de l'acteur* que les Symbolistes prendront plaisir au théâtre, et, dès lors, ils s'ingénieront à limiter les effets de sa présence encombrante².

Il est certain qu'il serait assez aisé de proposer un catalogue de formules définitives proférées par l'auteur des *Divagations* à l'encontre du comédien ; comme par exemple, lorsqu'il parle de se détacher « peut-être de la grossièreté tangible de l'acteur³ » dans une enquête sur Ibsen, en 1898. Néanmoins, dégager ce qui serait une théorie générale du jeu

1 LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, ELLUG, Grenoble, 2010, p.162.

2 ROBICHEZ Jacques, *Le Symbolisme au théâtre*, L'Arche, 1957 / Eurédit, 2011, pp.186-187.

3 MALLARME Stéphane, « Sur Ibsen », *Œuvres complètes II*, éd. Bertrand Marchal, « La Pléiade », Gallimard, 2003, p.670. Dans les variantes du premier jet du brouillon de ce texte, présentées par l'éditeur en fin de volume, la formule était : « on s'est détaché de la réalité trop tangible et opaque de l'acteur, ouvrit-il son âme au gré de la parole » (*idem*, p.1733).

selon Mallarmé, à partir de remarques dispersées et souvent allusives, ne va pas de soi, et pose un certain nombre de difficultés, d'abord méthodologiques.

En premier lieu, il faut préciser que la question du jeu n'est jamais véritablement abordée pour elle-même dans les critiques publiées entre 1886 et 1887 par *La Revue Indépendante*, et que les références aux comédiens y sont franchement clairsemées. Le plus significatif étant peut-être que, lorsque Mallarmé a rassemblé et réarrangé ses chroniques pour composer *Crayonné au théâtre*, il a supprimé la plupart des rares noms d'acteurs qu'il avait pris la peine de citer, parfois en les remplaçant purement et simplement par des pronoms – Got devenant par exemple : « [un]tel⁴ ».

Autre difficulté : les formules les plus critiques apparaissent souvent dans un contexte que l'on est facilement tenté d'omettre à cause de l'opacité du style mallarméen. La question des genres est, par exemple, souvent laissée de côté lorsqu'on évoque son discours sur le théâtre, alors même que sa critique y était particulièrement attentive. Aussi faut-il prendre à garde à ne pas bâtir, par extrapolation, une théorie générale de l'acteur à partir de cas génériques bien particuliers. Par exemple, lorsque Mallarmé dit s'effaroucher « de la réalité même de Mlle Cerny » et parle « d'abstraire telle physionomie, sans ce déplaisir d'un visage exact penché, hors de la rampe, vers ma source de rêverie »⁵, c'est dans un développement qui fait l'éloge des *romans* des Goncourt, et où il s'agit de savoir si *Renée Mauperin* méritait d'être adapté au théâtre – ce qui change tout de même la perspective. De la même manière, dans ses notes en vue du Livre, il imagine qu'un « opérateur⁶ » vienne lire et manipuler des feuillets éparés devant un public choisi, et on sait que certains poèmes pouvaient pour lui tout à fait se déployer comme des spectacles⁷ ; mais on ne saurait oublier que, dans la mise en jeu d'une forme épico-lyrique, la question de la double énonciation ne se pose pas de la même manière que dans le passage à la scène d'une forme dramatique traditionnelle⁸.

4 *Idem*, « Crayonné au théâtre », pp.1628-1629.

5 *Idem*, p.1634. Là aussi la chronique de *La Revue Indépendante* était plus explicite que *Crayonné au théâtre*, où il est question de s'effaroucher « d'une interprète », et où on lit : « par une mentale opération et point d'autre, lecteur, je m'adonne à abstraire la physionomie, sans ce déplaisir d'un visage exact penché, hors la rampe, sur ma source ou âme » (*idem*, p.185). *Renée Mauperin* a été publié en 1864, puis joué à l'Odéon en 1886, dans une adaptation d'Henri Céard.

6 MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes I*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p.173. Sur ce point, on pourra consulter la notice de Bertrand Marchal dans l'édition de la Pléiade (*idem*, p.1372 et sq.), ainsi que : SCHERER Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, 1978.

7 Dans *Crayonné au théâtre*, la section *Planches et Feuilletés* envisage plusieurs moyens de dépasser l'antagonisme traditionnel entre poésie et théâtre, en évoquant notamment les poètes qui savent éveiller « l'ordonnateur de fêtes en chacun » (*Œuvres complètes II, op.cit.*, p.197). Pour plus de détails sur ce point, on peut se reporter à : FOLCO Alice, « La pensée mallarméenne de la représentation théâtrale », *Cahiers Stéphane Mallarmé* n°4, éd. G. Millan, Peter Lang, Bern, 2007.

8 La question de la double énonciation mériterait une étude plus précise, car on peut se demander si, plus que l'acteur en soi, ce ne serait pas plutôt la double énonciation traditionnelle que les symbolistes ont eu le désir d'éviter, dès lors que l'auteur, par la voix de l'acteur, devait se faire entendre plus distinctement que le

Ainsi, le discours mallarméen répond probablement plus à une exigence dramaturgique au cas par cas qu'à une posture de principe sur le jeu en général, qu'il envisage uniquement du côté de la réception, en tant que spectateur, plus exactement que lecteur venant confronter ses souvenirs de l'œuvre à une mise en scène donnée. Le point de départ de l'analyse est clairement le personnage, qui est essentialisé, au sens où il préexiste à l'acteur qui vient l'incarner avec plus ou moins de justesse ; et le critique ne s'intéresse pas plus à la technicité du jeu (composition d'un rôle, type de déclamation, etc.), qu'à l'inscription du comédien dans le champ social. Néanmoins, lorsque l'on observe la manière dont est envisagé le lien de l'acteur au personnage héroïque, mais aussi dont est mis en avant le génie de Mounet-Sully, ou plus généralement la place qui est attribuée à l'acteur dans la hiérarchie des fonctions créatrices du dispositif théâtral (auteur, metteur en scène, acteur, etc.), on se rend compte que la déshéroïsation de l'acteur est plus ambivalente qu'il n'y paraît à première lecture, et qu'elle se démarque de la dévalorisation parfois proposée dans d'autres textes théoriques symbolistes.

I. Du lien acteur/personnage

Comme l'a montré Mireille Losco-Lena, dans *La Scène symboliste*, les types de jeu expérimentés sur les scènes symbolistes par des comédiens comme Aurélien Lugné-Poe, Marthe Mellot, Georgette Camée ou encore Berthe Bady, sont venus remettre en cause certains des principes radicaux énoncés par les textes des théoriciens du théâtre symboliste eux-mêmes. Ceux-ci, en effet, ont tendance à ne pas penser « le jeu à partir de la traditionnelle dichotomie entre le rôle et l'acteur ; l'enjeu pour eux est ailleurs : dans un conflit entre la présence de l'acteur et celle du poème⁹ ».

De ce point de vue, les écrits mallarméens se singularisent quelque peu : si la question du rôle n'est en effet pas pensée pour elle-même, la concurrence entre la voix des acteurs et celle du poète ne semble pas être un réel sujet de préoccupation pour l'auteur de *Crayonné au théâtre*, et dans les rares moments où la question du jeu est évoquée, c'est bien par le prisme de la relation acteur-personnage. Dans un premier temps, nous envisagerons donc les personnages « vraisemblables » et le jeu dit « naturel », avant de nous consacrer aux personnages « héroïques » et au jeu « divinatoire ».

personnage. Cette modification du statut du personnage pouvait induire, assez logiquement, de passer d'un jeu psychologique à un modèle déclamatoire (celui de « l'acteur-récitant »), mais on pourrait faire l'hypothèse qu'elle n'impliquait la disparition de l'acteur que dans la mesure où, à cette époque-là, on n'envisageait pas d'autre type de jeu que le jeu vraisemblable.

⁹ *Idem*, p.164.

Sous le terme générique de « personnages vraisemblables », sont rassemblées ici des figures *a priori* hétérogènes, mais qui semblent mériter pour Mallarmé un même type de regard critique : il peut s'agir des personnages qui apparaissent dans les « pièces bien faites », ou bien dans des adaptations de romans naturalistes, mais aussi dans les ballets-pantomimes comme les *Deux Pigeons*¹⁰, ou encore de personnages secondaires dans les tragédies du répertoire – autant de figures que leurs interprètes, et parfois même leurs auteurs, ne parviennent pas à hisser au rang de héros, au sens mallarméen du terme.

L'idée cardinale de la dramaturgie mallarméenne, telle qu'elle est expliquée dès 1885 dans sa réflexion sur le dépassement du modèle wagnérien, est en effet que la foule ne se rend au spectacle que parce qu'elle a l'intuition que le théâtre est – ou du moins devrait être – une célébration du caractère divin de l'humanité. Les spectateurs, selon Mallarmé, ont ainsi soif de récits originels, et derrière les « familiers dehors de l'individu humain¹¹ », ce sont en réalité des mythes qu'ils sont avides de percevoir. Le refus du jeu dramatique prétendument naturel en vogue est ainsi omniprésent : d'une part, le fait que les spectateurs ne puissent voir sur scène que des doubles banals d'eux-mêmes agace profondément le poète, pour qui les « maîtres-artistes aimant à représenter un fait comme il en arrive, clair, battant, neuf !¹² » en viennent surtout à effacer la dimension allégorique des personnages, et empêchent, de ce fait, toute lecture symbolique de l'intrigue. D'autre part, le naturel lui paraît un idéal impossible à réaliser théâtralement :

« répondez si demeure un rapport satisfaisant, ici, entre la façon de paraître ou de dire forcément soulignée des comédiens en exercice et le caractère tout insaisissable finesse de la vie¹³ ».

Le chroniqueur milite ainsi pour un retour à la convention, et valorise tout ce qui relève d'un jeu codifié et non mimétique. Il s'inspire surtout du ballet idéal et de l'art de la danse, soulignant qu'il apprécie tout particulièrement « l'état impersonnel [...] de l'être dansant lequel n'est jamais qu'emblème point quelque'un...¹⁴ ». Rares sont, en réalité, les modèles de jeu purement dramatique qui semblent l'avoir réellement enthousiasmé, même si on peut relever, de temps en temps, quelques esquisses de compliments, ou jugements critiques, qui donnent un aperçu de ce qu'il pouvait espérer. Par exemple, de la première soirée du Théâtre Libre, en mars 1887, il ne retient paradoxalement que le fait qu'on ait confié à un homme le

10 *Les Deux Pigeons*, ballet en trois actes d'après la fable de La Fontaine par Henri Régner et Louis Mérante, mis en musique par André Messager, et créé à l'Opéra de Paris le 18 octobre 1886.

11 MALLARME Stéphane, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.156.

12 *Idem*, « Crayonné au théâtre », p.169.

13 *Idem*, p.185.

14 Pour plus de clarté, nous citons l'expression telle qu'elle apparaissait dans *La Revue indépendante* (*idem*, p.1630) ; dans *Crayonné au théâtre*, l'expression « l'état impersonnel » a été remplacé par le néologisme « l'individuel » (*idem*, p.171).

rôle de Mlle Pomme, dans la petite pièce éponyme d'Alexis et Duranty. Ce qu'il commente ainsi : voici « un cas trop rare où persiste chez nous l'impression d'étrangeté et de certain malaise qui ne doit jamais, quant à une esthétique primitive et saine, cesser tout à fait devant le déguisement, indice du théâtre, ou Masque¹⁵ ». L'intéressant ici est, en quelque sorte, l'inversion mallarméenne : sur une scène naturaliste, il s'agissait surtout de souligner, même de manière comique, le manque de féminité de Mlle Pomme, mais lui voit dans ce choix un désir de retrouver les temps originels où le théâtre n'était pas soumis au culte de la vraisemblance...

On notera néanmoins que, face à ces personnages et interprètes qui déçoivent la « faim » de symbole qui « se creuse chaque soir au moment où brille l'horizon, dans l'humanité »¹⁶, la plupart des remarques formulées dans *La Revue Indépendante* rejoignent, dans les grandes lignes, celles qu'énoncent de nombreux critiques au XIX^e siècle. Dans la chronique qui porte sur le *Hamlet* créé en 1886 à la Comédie-Française, par exemple, l'éloge de Mounet-Sully est accompagné de reproches au jeu psychologisant des autres comédiens, qui, de façon tout à fait éloquente, ne sont pas désignés par leur nom, mais par celui de leur personnage. Horatio a « quelque chose de classique et d'après Molière dans l'allure », Laertes « joue au premier plan et pour son compte comme si voyages, double deuil pitoyable, étaient d'intérêt spécial »¹⁷. Quant à l'actrice qui joue Ophélie, elle « reste d'accord avec l'esprit de conservatoires moderne », car au lieu de « s'abandonner à des ballades »¹⁸, elle s'applique à donner une dimension quotidienne et ordinaire à son personnage. On reconnaît là trois motifs récurrents chez les réformateurs du jeu dramatique : la rigidité du système des emplois, l'individualisme des acteurs qui négligent les effets d'ensemble, ainsi que les limites de la formation stéréotypée délivrée par le Conservatoire.

Mais il faut ajouter que d'autres types de personnages viennent traverser la critique mallarméenne : ce sont les héros tragiques, comme Hamlet, les types légendaires de l'opéra wagnérien, ou encore les personnages des pièces poétiques comme celles de Banville – rassemblés ici parce qu'ils sont présentés par le chroniqueur comme des personnages dotés de suffisamment d'universalité pour que leur destin acquière une véritable signification. Afin que le spectateur dépasse le stade de l'identification superficielle et perçoive leur valeur allégorique, un des enjeux du drame de l'avenir sera de parvenir à trouver le moyen de reproduire ce que la musique fait très bien dans le drame wagnérien, à savoir *éloigner les*

15 *Idem*, p.296.

16 *Idem*, p.161.

17 *Idem*, p.168.

18 *Idem*, p.168.

personnages de l'ordinaire des spectateurs : « Toujours le héros, qui foule notre sol, se montrera dans un lointain que comble la vapeur des plaintes, des gloires, et de la joie émises par l'instrumentation, reculé ainsi à des commencements »¹⁹.

Au théâtre, la distance doit être générée dès l'écriture, notamment grâce à la versification, qui fonctionne comme un équivalent verbal de l'orchestration, mais il est clair que la représentation, et donc les acteurs, sont appelés à participer aussi à cette mise en gloire du personnage. Lorsque Mallarmé se prend à rêver à la mise en scène idéale du *Forgeron* de Théodore de Banville, qui lui paraît une pièce « littéraire dans l'essence, mais [qui] ne se replie pas toute au jeu du mental instrument par excellence, le livre ! », il explique qu'un acteur pourrait tout à fait « [s'insinuer] dans les évidences des attitudes prosodiques », « [y adapter] son verbe », et évoluer dans un décor idéal créé par l'orchestration : « cela pour diviniser son approche de personnage appelé à ne déjà que transparaître à travers le recul fait par l'amplitude ou la majesté du lieu »²⁰. Le terme « diviniser » est intéressant à double titre ; à un premier niveau, il constitue un conseil dramaturgique de base : les personnages du *Forgeron* sont des dieux, il paraît donc logique, et même vraisemblable, d'essayer de leur garder un peu de leur divinité et de ne pas les jouer comme de vulgaires bourgeois. Mais le verbe est aussi programmatique, dans la mesure où il résume bien le changement que Mallarmé essaie de proposer : « diviniser » le personnage, ce n'est plus l'« incarner »...

II. L'acteur scoliaste

Si l'on ne sait pas forcément comment cette divinisation, cette héroïsation, du personnage doit se manifester concrètement, on sait en revanche quel est le moyen idéal pour y parvenir : il faut que l'acteur possède un talent de « divination²¹ ». Pour expliquer cette idée, le plus simple est de revenir au cas de *Hamlet*, qui est à la fois exceptionnel et emblématique : exceptionnel parce que Mounet-Sully a eu droit à l'unique critique nominative détaillée de toutes les critiques mallarméennes – et emblématique parce que cela permet de se faire une idée un peu précise de ce que valorise Mallarmé chez un comédien.

Voici la remarque qui introduit les paragraphes sur Mounet-Sully : « Toute la curiosité, il est vrai, dans le cas d'aujourd'hui, porte sur l'interprétation, mais la juger, impossible ! sans la confronter au concept²². » Pour une fois, sur une scène réelle, il y a eu conjonction entre le « concept » du personnage et « l'interprétation » du comédien. Le mot « concept », on le

¹⁹*Idem*, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », p.156.

²⁰*Idem*, « Crayonné au théâtre », p.203.

²¹*Idem*, p.167.

²² Pour cette citation et les suivantes tirées de la chronique mallarméenne sur *Hamlet*, voir *ibid.*, p. 167-169.

perçoit, incite à sortir de l'approche psychologique et vraisemblable du personnage, et renvoie à sa dimension symbolique et universelle. Hamlet est désigné comme « *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe », et Mounet-Sully comme celui qui aura su léguer « à un avenir qui probablement ne s'en souciera mais ne pourra du moins l'altérer, une ressemblance immortelle » – ressemblance, faut-il le préciser, avec l'idée que la fin de siècle se fait du personnage, et non avec une personne réelle.

Le texte met en avant deux qualités principales : Mounet-Sully a réussi à « conjurer je ne sais quel maléfice comme insinué dans l'air de cette imposante représentation », et à « annuler l'influence pernicieuse de la Maison » (à savoir la Comédie-Française), parce que, d'une part, il a une *présence* d'une nature bien particulière, et d'autre part, il est le seul à avoir *compris* l'esprit du texte shakespearien. Contrairement aux autres acteurs qui font de leurs personnages des « vivants trop en relief », il impose un « effacement subtil », « par l'inquiétant ou funèbre envahissement de sa présence ». Mais surtout, et c'est le point sur lequel Mallarmé insiste, il possède « divination, maîtrise incomparable des moyens et aussi une foi de lettré en la toujours certaine et mystérieuse beauté du rôle ».

La métaphore de l'acteur « lettré » est filée tout au long du texte : le défaut des autres comédiens de la troupe, par exemple, n'est ni le manque de « talent », ni l'absence de « zèle », mais « certaines habitudes invétérées de comprendre ». Mounet-Sully, lui, s'est « miré naïvement dans le séculaire texte » et Mallarmé salue « l'invention du jeu de ce contemporain qui tire de l'instinct parfois indéchiffrable à lui-même des éclairs de scoliaste ». En définitive, si Mounet-Sully est digne d'éloge, il est très clair que ce n'est pas parce qu'il serait un récitant hors pair, mais parce que, comme le dit la conclusion de l'article : « mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental de l'art ».

Dès lors qu'elle reconnaît à Mounet-Sully une capacité de compréhension du texte à la fois intellectuelle et instinctive, ainsi qu'une aptitude à le transposer de manière à la fois sensible et abstraite, l'analyse mallarméenne ne rejoint plus tout à fait la *doxa* que l'on prête aux théoriciens symbolistes. D'une part, si on sait que le corps de l'acteur, en raison de sa forme précise, de sa présence trop charnelle, est un problème pour certains d'entre eux, chez Mallarmé, on ne peut pas dire, en raison aussi de ce qui ressort de ses textes sur la danse, qu'il constitue un obstacle en soi²³ : les termes « mime » et « plastique » semblent assez significatifs du fait qu'un acteur ne se réduit ni à sa voix, ni à ses qualités déclamatoires. D'autre part, comme le résume bien Mireille Losco-Lena : « Le comédien n'est jamais envisagé par les symbolistes sous l'angle de l'interprétation mais toujours sous celui de la

23 Voir *infra* notre développement en dernière page.

trahison : il détruit systématiquement la voix du poète²⁴ ». Or on peut avancer que, d'après ce qu'il ressort des écrits mallarméens, la trahison de l'esprit du texte n'est pas une fatalité inhérente à l'art du comédien en général.

En effet, la métaphore du « scoliaste », qui semble particulièrement pertinente quand on connaît les travaux d'Anne Pellois sur la manière dont Mounet-Sully abordait ses rôles²⁵, paraît un bon moyen de résumer la manière dont Mallarmé envisage, plus ou moins implicitement, la notion d'interprétation. Comme le rappellent les définitions du *Trésor de la Langue Française*, un scoliaste est un « *Commentateur, annotateur, auteur de scolies* » (c'est-à-dire de notes philologiques, historiques ou critiques), et au sens large un « *Érudit qui annote ou commente un auteur et son œuvre*²⁶ ». D'une certaine manière, le comédien idéal doit donc être capable de mener un minutieux travail de déchiffrement global de l'œuvre et de commentaire de la pensée de son auteur. Et ce travail, qu'aujourd'hui nous nommerions tout simplement dramaturgique, constitue le cœur même de la notion d'interprétation, entendue non comme la capacité à incarner un héros mais comme l'aptitude à comprendre ce que l'auteur veut signifier à travers lui.

Une des idées les plus étonnantes de *Crayonné au théâtre* est, en effet, que, pour Mallarmé, un lecteur *lambda* est tout à fait capable d'incarner et de faire vivre tout seul un personnage grâce à la force de son imagination. Il dit même qu'un acteur banal ne sait, au fond, rien faire de plus qu'un lecteur normal – alors qu'une danseuse a, elle, un savoir-faire qui n'est pas universellement partagé : « À la rigueur un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes²⁷ ». Par un étrange renversement, animer un personnage devient un savoir-faire à la portée du simple lecteur – simple lecteur qui, en revanche, n'est pas forcément capable de percevoir seul la dimension allégorique du personnage. Si l'acteur veut donc se rendre indispensable, ce n'est pas en mettant en avant ses qualités de mise en voix, ou de « mise en chair », si l'on nous permet l'expression, mais en faisant la preuve de son intelligence du texte, c'est-à-dire de sa capacité à construire sur scène, le « concept » du héros, de manière à la fois « plastique et mentale ».

Dans une série de textes postérieurs à l'époque où il était critique à *La Revue Indépendante*, et qui sont regroupés dans les *Divagations* sous l'intitulé *Offices*, Mallarmé explique qu'il s'agit, pour les fastes futurs, de s'inspirer des concerts et du dispositif laïcisé de

24 LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste*, op. cit., p.153.

25 Voir ici même l'article d'Anne PELLOIS dans le présent volume, supra p.173.

26 Le Trésor de la langue française, en ligne (octobre 2014).

27 Dans *Crayonné au théâtre*, « livre » a été remplacé par « papier », *Œuvres complètes II*, op. cit., p.182.

la messe²⁸. L'identification avec le héros ne serait pas fondée sur l'acteur, mais sur la musique, qui permet une fusion profonde avec les sentiments du personnage. Dans les concerts, en effet, « nous ne demeurons des témoins : mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros²⁹ ». Dans le dispositif liturgique, l'assistance, lorsqu'elle est appelée à chanter, connaît même « une communion, d'abord esthétique, en le héros du Drame Divin³⁰ ». Le prêtre, quant à lui, assume une fonction épique : il n'a « qualité d'acteur, mais officie – désigne et recule la présence mythique avec qui on vient de se confondre ; loin de l'obstruer du même intermédiaire que le comédien, qui arrête la pensée à son encombrant personnage³¹ ».

En imaginant de substituer au comédien traditionnel un officiant, Mallarmé esquisse, de manière métaphorique, les contours d'un nouvel art dramatique, dont on peut imaginer qu'il serait fondé sur un jeu distancié, à la fois impersonnel et intelligent – un jeu qui signalerait que la personne présente sur scène est partie prenante d'un rituel. Au lieu d'incarner le personnage, l'acteur aurait ainsi vocation à le « consacrer », à la manière d'un prêtre qui, dans le rite eucharistique, opère la transsubstantiation de l'hostie : « « Présence réelle » : ou, que le dieu soit là, diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé [...] ³² ». Il ne s'agit donc pas seulement pour le comédien de s'effacer et de faire passer au second plan le personnage en tant qu'entité psychologique pour laisser entendre la musicalité du texte et la voix de l'auteur. Idéalement, il conviendrait plutôt de se dissocier ostensiblement du personnage fictionnel, pour mieux en signaler la portée symbolique et mieux en magnifier la dimension héroïque et mythique. De ce point de vue, on peut imaginer que l'acteur idéal ne serait donc pas un pur récitant, un « naturel instrument³³ » au service quasi mécanique du texte, mais bien un lecteur initié, un vecteur de signification, amené à jouer un rôle dramaturgique majeur...

III. Un rôle dramaturgique majeur

On l'aura compris, la dévalorisation de certains acteurs n'implique pas qu'il faille se contenter de lire le théâtre – ou que le théâtre idéal serait incompatible avec la présence d'un acteur. Mieux vaut donc se garder d'aligner la position de l'auteur des *Divagations* sur celle

28 Voir MARCHAL Bertrand, *La Religion de Mallarmé : poésie, mythologie et religion*, Corti, 1988.

29 MALLARME Stéphane, « Offices », *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.240.

30 *Idem*, p.243.

31 *Idem*, pp.243-244.

32 *Idem*, p.241.

33 L'expression est extraite d'un fragment d'article de *La Revue Indépendante* non retenu pour *Crayonné au théâtre*, MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.287.

que Maeterlinck formule en 1890 – avant de changer en partie d’avis, on le sait – dans le texte où il dit, en substance, que les grands héros dramatiques sont morts pour lui le jour où ils ont été incarnés par un acteur : pour Mallarmé, la mise en scène de son époque est *indifférente*³⁴, et non « dangereuse », et s’il préfère la vision du personnage qui surgit dans son esprit pendant la lecture à la plupart des personnages incarnés par les acteurs de son temps, il ne dirait certainement pas, comme Maeterlinck que « [L]e spectre d’un acteur [a] détrôné » Hamlet, ni qu’il ne peut plus « écarter l’usurpateur de [ses] rêves » lorsqu’il rouvre ses livres favoris³⁵.

De ce point de vue, la mise en valeur du « souverain [...] de l’art ³⁶ » qu’est Mounet-Sully promeut une certaine forme de « supériorité aristocratique », pour reprendre la formule de Mireille Losco-Léna à propos du jeu de Lugné-Poe : non tant celle que le jeu spectral du fondateur du Théâtre de l’Œuvre confèrera au personnages ibséliens en les montrant confrontés à « une foule qui ne comprend pas le génie ³⁷ », que celle de l’acteur génial lui-même, qui se hisse bien au-dessus des autres acteurs de sa génération, lorsqu’il s’avère seul capable de célébrer l’universalité d’un héros dans lequel, à l’heure du suffrage universel, le peuple aspire à se reconnaître. Comme on le devine, cette mise en valeur des facultés singulières du tragédien du Théâtre Français est en décalage avec les évolutions que vont défendre les praticiens des « théâtres à côté » de la fin du siècle. Non seulement, on ne trouve pas chez Mallarmé de remise en cause du *star-system*, mais n’est évoquée nulle part dans ses écrits la figure qui, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, commence à être valorisée précisément pour ses aptitudes herméneutiques et ses qualités de directeur d’acteur³⁸ : le metteur en scène. C’est une des raisons qui font que l’on peut avancer que la déshéroïsation de la fonction d’acteur est, chez lui, ambivalente, ou moins nette que chez les avant-gardes des années 1890. Même s’il espère l’avènement d’un nouveau type de jeu, il ne considère pas que l’acteur serait, presque par nature, incapable de comprendre le texte, comme on peut le

34 « 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. » (*Idem*, p.168).

35 « Et c’est ainsi que l’on est obligé de reconnaître que la plupart des grands poèmes ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose d’Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l’avons vu mourir sur scène. Le spectre d’un acteur l’a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l’usurpateur de nos rêves. Ouvrez les portes, ouvrez le livre, le prince antérieur ne revient plus », MAETERLINCK Maurice, « Menus propos », *Œuvres*, éd. Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, t.1, p.458.

36 MALLARME Stéphane, « Crayonné au théâtre », *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p.169.

37 LOSCO-LENA Mireille, *La Scène symboliste*, *op. cit.*, p.192.

38 Sur ce point, voir : FOLCO Alice, « Images médiatiques du metteur en scène au 19^e siècle (1830-1900) », *Presse et scène au 19^e siècle*, actes du colloque de Montpellier, juin 2010, O. Bara et M.-E. Thérenty (dir.), parution numérique sur www.medias19.org, 2012. [<http://www.medias19.org/index.php?id=1569>]

lire dans certains textes d'Antoine – par exemple dans la fameuse lettre qu'il adresse au comédien le Bargy, en 1893, et où il tente de le « convaincre que les comédiens ne connaissent jamais rien aux pièces qu'ils doivent jouer. Leur métier est de les jouer tout bonnement, d'interpréter au mieux des personnages dont la conception leur échappe³⁹ ». Chez Mallarmé, comme dans beaucoup de textes théoriques symbolistes, d'ailleurs, il ne paraît pas absolument nécessaire de placer le comédien sous le regard et l'autorité extérieurs du metteur en scène, idée que l'on trouve dans la *Causerie sur le mise en scène* de 1903, et, beaucoup plus nettement encore, chez Stanislavski⁴⁰.

Par ailleurs, on ne trouve pas non plus sous sa plume une autre idée, exprimée, celle-là, par certains symbolistes, à savoir qu'il faudrait placer l'acteur sous la tutelle directe des auteurs. C'est ce que suggère – c'est un exemple parmi d'autres – Charles Morice, dans une tribune publiée par *Le Figaro* en 1893, où il explique que confier la formation des jeunes acteurs à des auteurs, et non à des comédiens, permettrait peut-être d'en finir avec « la suprématie absurde de l'interprète sur l'auteur⁴¹ ». À un moment, Mallarmé suggère bien que, lors des représentations du *Ventre de Paris*, la présence de Zola « dissimulé en une ombre d'avant-scène » et créant « une ambiance, à laquelle il faut que l'acteur se conforme » a peut-être aidé les comédiens à jouer avec une « naturelle ampleur, une majestueuse simplicité »⁴², mais il n'ira jamais plus loin...

Sur la question du jeu de l'acteur plus encore que sur toutes les autres questions théâtrales, on comprend donc qu'il faut se garder d'assimiler trop vite les idées mallarméennes avec les idées défendues par la génération suivante. Car même si les penseurs et praticiens symbolistes ont pu avoir un accès direct – oral et donc probablement plus explicite que celui dont nous disposons aujourd'hui – aux idées du « Maître », on ne peut que spéculer sur la fidélité de leurs interprétations. On sait, par exemple, qu'une des réponses symbolistes au besoin d'effacement de l'acteur traditionnel a été la pratique de la dichotomie entre la voix et le corps, telle qu'elle a été mise en œuvre dans les mises en scène de *La Fille aux mains coupées* (Théâtre d'Art, 1891) ou de *La Gardienne* (Théâtre de l'Œuvre, 1894). Un article de Rodolphe Darzens, dès 1889, deux ans donc avant la création du Théâtre d'Art, attribue la paternité de cette idée à Mallarmé :

39 ANTOINE André in *Antoine, l'invention de la mise en scène : anthologie des textes d'André Antoine*, éd. Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, Arles, Actes Sud/CNT, 1999, p.93.

40 Voir notamment : STANISLAVSKI Konstantin, *Notes artistiques*, trad. du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat, Circé / TNS de Strasbourg, « Penser le théâtre », 1997.

41 MORICE Charles, « L'enseignement de l'art dramatique – troisième et dernier chapitre », *Le Figaro*, 2 août 1893, p.3.

42 Extrait d'un fragment d'article de *La Revue Indépendante* non retenu pour *Crayonné au théâtre*, MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.293.

« M. Mallarmé suppose que le poète lui-même ou un acteur qui serait en son rôle, réciterait à l'avant-scène le poème dramatique, cependant qu'au fond du théâtre des comédiens mimeraient devant des décors sans cesse modifiés, les scènes et les actes que les vers dérouleraient dans l'esprit des spectateurs⁴³ ».

Tout révélateur qu'il soit, ce témoignage est néanmoins à envisager avec une certaine réserve, car il n'y a pas de texte de Mallarmé qui développe cette idée explicitement, et surtout parce qu'on peut supposer qu'il avait en tête quelque chose de moins redondant que ce que suggère la formulation de Darzens⁴⁴. Mais, au fond, à défaut de savoir si les rêves du poète de la rue de Rome furent compris, on peut au moins constater qu'ils furent stimulants –fût-ce sur un malentendu.

43 « De l'impossibilité d'un théâtre moderne en vers », *La Revue d'Art Dramatique*, novembre 1889, Slatkine Reprints, Genève, 1971, t.16, p.165.

44 Comme cette question mériterait plus ample argumentation, dans le cadre de cette étude, on se contentera de proposer deux éléments qui nous incitent à prendre ce témoignage avec prudence. Dans « La déclaration foraine », par exemple, poème en prose écrit en 1887, on voit, dans une fête foraine, une très belle passante monter sur un tréteau vide, et le poète qui l'accompagne s'empresse d'improviser un sonnet pour maintenir un instant l'attention des badauds. Toutefois, la femme ne mime pas un texte dramatique préexistant : c'est bien le poète qui vient commenter un tableau vivant pour aider « à la taille d'une vivante allégorie » intelligible par la foule (en l'occurrence, avec un poème plutôt hermétique...). On est donc dans un dispositif épique plus que dramatique à proprement parler (voir : *Œuvres complètes II, op. cit.*, pp.96-97).

L'autre chose qui peut faire dire que Mallarmé aurait plutôt été pour un dispositif moins illustratif que celui évoqué par Darzens, c'est tout son discours sur la danse. Car il faut bien dire que les réflexions sur le corps sont très présentes chez lui, même si les corps qui l'intéressent sont ceux qui dansent, ceux qui inventent un véritable langage scénique autonome, à tout le moins, et ne se contentent pas de mimer les humains. De ce point de vue, le « problème » posé par le corps du comédien, ce ne serait pas tant sa physionomie bien définie que le fait qu'il se cantonne à un registre vraisemblable, et ne devienne pas, comme celui de la danseuse, un véritable « Signe ». On pense à la fameuse citation qui dit que « la danseuse *n'est pas une femme qui danse* », parce ce « qu'elle *n'est pas une femme* mais une métaphore résumant un des aspects analysés de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., » et parce « *qu'elle ne danse pas*, » mais suggère « par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes » entiers « pour exprimer » (Stéphane MALLARME, « Crayonné au théâtre, *op. cit.*, p.171). Selon nous, il s'agirait donc moins de mettre en place des sortes de récitals où l'on essaierait d'atténuer la présence des corps, que de penser la complémentarité entre le texte dit et les corps montrés.