

## Wagner et Mallarmé : deux hypothèses pour un théâtre de la cité

Filippo BRUSCHI  
Université Paul Valéry de Montpellier

Les hypothèses d'un théâtre du futur formulées par Stéphane Mallarmé et Richard Wagner ne doivent-elles pas être assimilées aux tentatives des dramaturges du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment ceux la deuxième moitié du siècle, pour fonder un véritable « théâtre civique » ? Ce rapprochement peut surprendre au regard de deux auteurs habituellement classés comme « décadents » et rétifs à toute forme de description directe de la société. Mais au-delà de la rigidité convenue de pareilles catégories, on voudrait ici soutenir le paradoxe et argumenter que c'est précisément en raison de leur excentricité, ou de leur distance par rapport à un théâtre traditionnellement politique, que Mallarmé et Wagner contribuent judicieusement à édifier le théâtre de l'époque « esthétique et industrielle<sup>1</sup> » qui se dessine après 1848.

Leur cheminement vers un théâtre de la cité n'est évidemment pas celui d'un Ibsen qui introduit des thèmes sociaux à l'intérieur de la forme dramatique traditionnelle, sous la forme de cas emblématiques ; de fait, l'ambition de Wagner et de Mallarmé va bien au-delà d'un simple renouvellement du répertoire car, en dépit de l'inactualité apparente de leurs sujets, ils visent à une modernité plus radicale en rêvant une adéquation de la structure « théâtre » à la nouvelle société et en voulant faire du théâtre un rituel capable de remplacer celui de la religion déclinante. En ce sens, on verra comment le projet des deux artistes est travaillé par le modèle du théâtre grec, aussi bien par son contenu mythologique que par sa volonté de trouver un équivalent du chœur en tant que trait d'union entre la scène et le parterre.

Ainsi, si le drame d'Ibsen peut de prime abord apparaître plus « progressiste » que celui de Mallarmé et de Wagner par sa présentation directe et immédiatement saisissable des enjeux sociaux, il est en revanche moins novateur par son absence d'une relation dialectique avec le représentant de cette même société au théâtre : le public.

On pourrait donc parler, à propos du théâtre de Mallarmé et de Wagner, d'une forme de représentation qui s'ouvre au débat avec le public, c'est-à-dire à une sorte de conseil, dont il tirerait son essence. Par conséquent, on pourrait également s'attendre à ce que la « délibération » consécutive à ce conseil naisse d'une coopération entre le dramaturge et le public. Pour évaluer la pertinence et l'efficacité d'une telle médiation, il nous paraît opportun de mettre en relation les propositions mallarméenne et wagnérienne, autant sous l'angle de leurs fondements théoriques que de leurs réalisations pratiques.

On a souvent tendance à épuiser la relation entre Wagner et Mallarmé (une relation univoque puisque Wagner ignorait le nom de Mallarmé) en citant certains passages liés à Richard Wagner dans *Rêverie d'un poète français* ou d'autres, encore plus

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Solennité » [1887], dans *Œuvres Complètes*, t. 2, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 203.

énigmatiques, tirés du sonnet au titre ambigu d'*Hommage à Richard Wagner*. Mallarmé écrivit ces deux textes pour la *Revue wagnérienne*<sup>2</sup>, à laquelle il collabora presque en ennemi interne, en infiltré de la poésie pure dans le camp des partisans de l'art total. On résumera approximativement le contenu de ce diptyque wagnérien en disant que Mallarmé y reconnaît la grandeur de Wagner, mais qu'il se méfie de ses prétentions à vouloir soustraire à la poésie la couronne des arts (d'*Hommage à Richard Wagner*) et qu'il lui reproche d'avoir confondu l'universel avec les mythes germaniques (*Rêverie d'un poète français*), trop identitaires et trop repérables d'un point de vue figuratif. Mallarmé postule donc le pouvoir d'abstraction comme privilège du poète, et notamment du poète français, tout comme il se défie de l'ultra-romantisme d'un artiste allemand tenté de montrer sur scène une image trop concrète du cosmos.

Pour l'instant, occupons-nous de *Rêverie*. On y trouve une phrase à nos yeux fondamentale car elle montre, au-delà du poète hermétique, le Mallarmé théoricien d'un théâtre en dialogue avec son temps : « Quoi ! le siècle, ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes pour en refaire<sup>3</sup> ! »

L'enjeu de la querelle se déplace ainsi vers la possibilité de concevoir un théâtre pour la nouvelle société de masse, pour la société qui a officialisé la démocratie (à suffrage universel mais exclusivement masculin) comme système de gouvernement, mais aussi comme reflet politique d'un système économique.

Pour comprendre le terrain de ce débat entre le poète et l'œuvre de Wagner, il est peut-être utile de revenir à Victor Hugo et à sa célèbre Préface de *Cromwell*. Quoiqu'elle soit de plus en plus souvent considérée comme un texte dont on a peut-être surestimé le rôle fondateur, la Préface de *Cromwell* contient néanmoins quelques idées fondatrices qui permettent de comprendre la quête de formes de représentation du politique dans le théâtre moderne.

Jamais frileux face aux vastes questions, Hugo s'y interroge sur la nature du « drame » censé prendre la place de la tragédie classique. La réponse est paradoxale car elle est formée par les onze lettres d'un auteur vieux de plus de deux siècles : Shakespeare. Mais rappelons qu'en 1827, Hugo s'appuie sur une division de l'histoire de l'art et de l'homme en trois époques successives (enfance, maturité, vieillesse). On sait qu'à chacune de ces époques Hugo fait correspondre un genre littéraire et un chef-d'œuvre caractéristique : lyrique (la *Genèse*), épique (les poèmes homériques), dramatique (Shakespeare). Mais était-il encore légitime, en 1827, voire après 1789, de considérer le christianisme comme le trait distinctif de la nouvelle société ? L'Europe n'était-elle pas entrée dans une « quatrième époque », où, pour reprendre la théorie de François Hartog, le passé n'avait-il pas abdiqué son rôle de *magister vitae* pour devenir un recueil d'expériences à lire à la lumière d'une utopie future<sup>4</sup> ? Le même Hugo doit s'être posé la question car, après 1827, il multiplie les parallélismes entre son théâtre et l'avènement d'un nouveau paradigme social : « Le Romantisme c'est le libéralisme en littérature », etc. Dans son étude sur Shakespeare, publiée presque quarante ans après la Préface de *Cromwell*, il écrit d'ailleurs, et avec encore plus de netteté, que la littérature moderne naît en 1793 et que son but est « la transformation de la foule en peuple<sup>5</sup> ». C'est une formule sur laquelle on reviendra, et qui semble faire écho, tout en

<sup>2</sup> Respectivement le 8 août 1885 (I, n° 7) et le 8 janvier 1886 (I, n° 12).

<sup>3</sup> S. Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » [1885], dans *OC, op. cit.*, t. 2, p. 157.

<sup>4</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, coll. « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2012[2003], p. 77-107 et p. 111-162.

<sup>5</sup> Victor Hugo, *Shakespeare* [1864], dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Les Bouquins », vol. « Critique », 1985, p. 395.

l'élargissant, à une formule plus ancienne et mieux connue : « Autrefois le poète disait le public ; aujourd'hui le poète dit : le peuple » (Préface à *Angelo*).

On doit à Benjamin Constant d'avoir été sans doute plus précis en écrivant que la mission du drame romantique était de montrer l'influence de la société sur l'individu<sup>6</sup> ; de même Stendhal avait mieux perçu la nature nécessairement réaliste et historicisée du drame dans un monde qui était passé par l'épopée napoléonienne<sup>7</sup>. Mais ce qui reste intéressant chez Hugo, c'est précisément son antipositivisme, si on peut le nommer ainsi, qui va de pair avec son idéalisme pédagogique. Hugo ne veut pas fonder son nouveau drame sur les concepts matérialistes d'Histoire et de société, quoiqu'il reconnaisse la vérité de ces deux entités, mais sur celui de peuple, à savoir sur une multiplicité humaine aux contours flous, qu'il veut traduire en une vision esthétique (récupération du mélodrame) ou en un personnage-symbole (Ruy Blas entre autres) plutôt qu'en une image historiquement déterminée.

C'est sur ces racines hugoliennes que pousse l'arbre de la philosophie dramatique wagnérienne.

Exilé suite aux insurrections de 1848, Wagner s'interroge, dans sa trilogie théorique écrite à cheval des années 1848 et 1852 (*L'Art et la Révolution, L'Œuvre d'art de l'avenir, Opéra et drame*<sup>8</sup>) sur la nature du théâtre qui serait, selon lui, capable d'incarner la nouvelle époque révolutionnaire et, surtout, sur le théâtre qui pourrait rendre le peuple (« *das Volk* ») conscient d'être le nouveau sujet de l'Histoire, entité dont surgit le nouveau drame (« *das Drama* ») et à qui le nouveau drame est destiné.

D'ailleurs, l'objectif pédagogique de Wagner est identique à celui de Hugo : « La transformation de la foule en peuple » ou plutôt du public en peuple. Car Wagner conçoit l'idée de foule (une masse manipulée, sujette à de faux besoins, corrompue dans ses goûts) à travers celle de « public » (*Publikum*), qu'il juge comme « une excroissance antinaturelle du peuple<sup>9</sup> ». La foule-public et le peuple reconduisent l'opposition, très forte dans la culture germanique, entre « société » (*Gesellschaft*) et « communauté » (*Gemeinschaft*), la seconde se présentant comme le modèle édénique, homogène et solidaire de la première. L'Athènes des grands auteurs tragiques, écrit Wagner, était une communauté exemplaire, et la tragédie attique était « l'œuvre d'art parfaite » [...] car elle représentait « la nation même en harmonie avec son histoire<sup>10</sup> ». Un tel sens de l'homogénéité se serait perdu au cours de l'Histoire, à tel point que « l'action de l'homme historique », considérée du point de vue du « purement humain » (« *rhein menschlich* »), ne peut apparaître que « des plus arbitraires, absurdes et, à tout le moins, non-naturelle<sup>11</sup> ». Parfaitement conscient que l'Histoire comme suite d'événements est le nouveau paradigme social, Wagner essaie de la dévaloriser à sa racine, ou plutôt de la

<sup>6</sup> Voir Benjamin Constant, « Réflexions sur la tragédie », *Revue de Paris*, t. 8, 1829.

<sup>7</sup> Voir Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Bossange 1823 (I) ; 1825 (II) Dupont et Roret.

<sup>8</sup> *Die Kunst und die Revolution*, 1849 ; *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849 ; *Oper und Drama*, 1851.

<sup>9</sup> Wagner, « Opéra et drame », (1<sup>re</sup> partie), dans *Œuvres en prose*, trad. de J.-G. Prod'homme, t. 4, Paris, Delagrave, 1910, p. 96. « [...] *unnatürlicher Auswuchs des Volkes* ». « Oper und Drama », *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, SSD, III Band, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1912, p. 254.

<sup>10</sup> Richard Wagner, « L'Art et la révolution », *Œuvres en prose*, op. cit., t. 2 [1907], p. 38-39. La phrase complète de Wagner est : « *Bei den Griechen, war das vollendete, das dramatische Kunstwerk, der Inbegriff alles aus dem grieschischen Wesen darstellbaren ; es war, im innigen, Zusammenhange mit ihrer Geschichte. Die Nation selbst, die sich bei der Afführung des Kunstwerkes gegenüber stand, sich begriff [...]* », « Die Kunst und die Revolution », SSD, op. cit., III Band, p. 28.

<sup>11</sup> R. Wagner, « Opéra et drame » (1<sup>re</sup> partie), *Œuvres en prose*, op. cit., t. 4, p. 263 ; la phrase complète de Wagner est : « *Wenn wir uns die Handlung eines geschichtlichen Menschen nacht und bloss als rein menschliche vorstellen wollen, so muss sie uns höchst willkürlich, ungereint und jedenfalls unnatürlich erscheinen* », « Oper und Drama », SSD, op. cit., IV Band, p. 46-47.

racheter dans une utopie future qui, en puisant son essence dans un passé édénique, permettrait de lire l'Histoire à la lumière d'une philosophie.

Il s'ensuit que « l'œuvre d'art de l'avenir » ne montrera pas le peuple dans un contexte historico-social – fût-il celui des siècles passés, ainsi que le faisaient les dramaturges romantiques –, mais dans l'image sublimée du peuple communautaire théorisée par Wagner. Une telle conception pose un problème iconographique, puisque le peuple, tout en étant une essence abstraite, reste nécessairement une entité déterminée historiquement et, par conséquent, une « foule ». Vu la difficulté de le figer dans une iconographie capable de contenir ces deux aspects, Wagner n'attribue presque aucune place au peuple dans les opéras qu'il composa après sa trilogie théorique<sup>12</sup> ; il le remplace par le mythe, qui contient l'essence du peuple et qui pour cela « est vrai de tout temps [...] inépuisable pour tous les temps<sup>13</sup> ». À travers le mythe, Wagner représente donc le peuple en même temps qu'il le réprime ; il réalise ainsi une rupture radicale dans l'histoire de la théorie dramatique, puisque, à travers le mythe, il ne renie pas entièrement la présence du social, mais vise à la transmettre de façon subliminale, en l'inscrivant dans l'envers de ses personnages-mythes. À ce titre, il aurait vraisemblablement approuvé les mots de Jean-Luc Nancy :

L'appel à la puissance du mythe (que cet appel soit poétique ou politique, et il n'est peut-être que les deux à la fois) : c'est cela le mythe, c'est la poéticité du politique et la politicalité du poétique<sup>14</sup>.

Ici se consomme la rupture avec les instances foncièrement démocratiques des romantiques français, et rien n'atteste mieux une telle rupture que le fait que Wagner, en dépit de ses prétentions à renouveler la tragédie ancienne, renonce à la figure chorale et à ses fonctions dialectiques. Dans le « *Drama* », « *le chœur de la tragédie grecque a abandonné à l'orchestre moderne son importance nécessaire au sentiment dans le drame, pour atteindre en lui, libre de toute entrave, à une manifestation incommensurablement variée*<sup>15</sup> ».

Une telle transposition ne pourrait être plus significative de la vision politique de Wagner : le chœur ancien véhiculait un *logos* capable de rendre compréhensible au public les motivations des protagonistes<sup>16</sup> ; l'orchestre de Wagner, l'« *Orchester* », exerce un pouvoir purement irrationnel sur le public : sa force de communication « peut être entièrement comprise sans réflexion<sup>17</sup> ». C'est le musicien-poète qui mène la danse. Sa musique envoûtante et hypnotique, appuyée sur l'essentialité du récit mythique, ne vise pas à dialoguer avec le spectateur mais à le faire plonger peu à peu dans le rêve mystique dont l'accomplissement (le finale du *Crépuscule*) offre en filigrane une image politique : la fin du monde ancien (bourgeois, avide, etc.) par le feu.

<sup>12</sup> Sauf, en partie, dans la « comédie » *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*.

<sup>13</sup> R. Wagner, « Opéra et drame » (2<sup>e</sup> partie) [1910], *Œuvres en prose, op. cit.*, t. 5 [1910], p. 17 ; « *Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.* », « Oper und drama », *SSD, op. cit.*, IV Band, p. 64.

<sup>14</sup> J. L. Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 2004, p. 142.

<sup>15</sup> R. Wagner, « Opéra et drame » (2<sup>e</sup> partie), *Œuvres en prose, op. cit.*, t. 5, p. 222 ; la phrase complète de Richard Wagner est : « *Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlnotwendige Bedeutung für das Drama in modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von alle Beengung, zu unermesslich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln* », « Opera und Drama », *SSD, op. cit.*, IV Band, p. 191.

<sup>16</sup> Telle était en tout cas l'interprétation la plus courante au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et on la retrouve aussi bien dans le *Cours d'art dramatique* de Schlegel (1810) que chez Schiller : « De l'emploi du chœur dans la tragédie » (*Über den Gebrauch des Chor in der Tragödie*), dans *La Fiancée de Messine (Die Braut von Messina)*, 1803.

<sup>17</sup> R. Wagner, « Lettre sur la musique », *Œuvres en prose, op. cit.*, t. 6 [1910], p. 240 ; « [...] ohne Reflexion begriffen werden kann. », « *Zukunftsmusik* (1861) », *SSD, op. cit.*, VII Band, p. 130.

En éloignant l'art de l'Histoire et en le rapprochant de la religion<sup>18</sup>, en faisant du drame un rite, Wagner développe certaines virtualités présentes dans la théorie théâtrale de Hugo, les pliant à son propre projet. On pourrait résumer celui-ci dans la formule suivante : le théâtre de la cité de l'avenir sera le théâtre du peuple mais entièrement façonné par l'art et par l'artiste qui en assurera le caractère universel et antihistorique.

Il fallait retracer un tel cheminement conceptuel pour mieux saisir désormais la proposition mallarméenne d'un nouveau théâtre pour la cité, une proposition qui, sous certains aspects, reste dans la lignée wagnérienne et qui, sous d'autres aspects, s'en démarque pour ouvrir de nouvelles perspectives de représentation.

Précisons d'abord que la théorie théâtrale de Mallarmé n'est pas univoque et qu'elle se dégage à travers une pluralité de textes aux formes et aux finalités très diverses : on va des feuillets précaires formant le projet inachevé du *Livre* aux critiques théâtrales de *Crayonné au théâtre* ; des poèmes en prose (*Un spectacle interrompu*, *La Déclaration foraine*) jusqu'à la cosmogonie en vers du *Coup de dés*, où il n'est pas illégitime de voir un premier volet du *Livre*. En outre, le clivage entre théorie et pratique, chez Mallarmé, est nettement plus difficile à tracer que chez Wagner, en raison notamment du peu d'œuvres purement dramatiques du poète et d'un appareil théorique où même des termes comme (T)théâtre ou (D)drame<sup>19</sup> peuvent se prêter à des interprétations multiples. Nous nous proposons donc ici de souligner les points en commun et les écarts qui existent entre les propositions des deux artistes autour de l'utopie d'un théâtre civique axé sur le dialogue entre la scène et la société-public.

– Le théâtre rêvé par Mallarmé serait de nature rituelle, à l'instar de celui de Wagner. Les termes utilisés par Mallarmé pour décrire le *Livre* – « Hymne [...] Mystère<sup>20</sup> », « drame à faire jouer à époques fixes<sup>21</sup> » – laissent peu de doutes sur ce point. La nature sacerdotale de l'Opérateur qui dirige les séances du *Livre* est largement inspirée de celle du prêtre et du chef d'orchestre, le concert étant pour Mallarmé un rite moderne autant qu'un événement musical<sup>22</sup>.

– Si Wagner avait fait du peuple l'inspirateur et le référent de l'œuvre totale, Mallarmé semble attribuer ce rôle à la Foule, dont la présence est essentielle pour qu'advienne la « pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle<sup>23</sup> » et « l'amplification majestueuse de chacun », c'est-à-dire pour que la poésie devienne Théâtre. Sauf que la Foule, contrairement au peuple de Wagner, est justement le public, la foule moderne et badaude, et c'est précisément dans ce rôle qu'elle est nécessaire au rite théâtral, même si elle y participe pour en ressortir sublimée.

– De même que le peuple pouvait être représenté chez Wagner par le mythe, il semble que la Foule puisse être incarnée chez Mallarmé par les objets et les rituels de la civilisation urbaine. Les bibelots amoureusement caressés dans les *Vers de circonstance* et *La Dernière Mode* deviennent, dans les feuillets du *Livre*, les fragments de l'univers métropolitain (« bal, yacht, feu d'artif », ou la série de calculs pour le projet d'une

<sup>18</sup> « L'œuvre d'art est la représentation vivante de religion de l'avenir », écrit Wagner dans « L'Œuvre d'art de l'avenir », *Œuvres en prose, op. cit.*, t. 3 [1910], p. 91 ; (« *Das Kunstwerk ist der lebendig dargestellte Religion* », « *Das Kunstwerk der Zukunft* », *SSD, op. cit.*, III Band, p. 63). Voir aussi Wagner, « Religion et Art » (*Religion und Kunst*, 1880), *Œuvres en prose, op. cit.*, t. 13 [1910].

<sup>19</sup> Mallarmé, dans le projet du *Livre*, utilise souvent les majuscules pour ces deux termes, vraisemblablement pour en souligner le caractère absolu.

<sup>20</sup> S. Mallarmé, « Notes en vue du *Livre* », dans *Œuvres Complètes*, t. 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 550.

<sup>21</sup> Id., « Lettre à Arthur O' Shaughnessy, 6 février 1876 », dans *OC, op. cit.*, t. 2, p. 768.

<sup>22</sup> Id., « Plaisir Sacré » [1893], dans *ibid.*, p. 235-237.

<sup>23</sup> Id., « Catholicisme » [1893], dans *ibid.*, p. 240.

distribution de masse du *Livre*. Pour que le Théâtre ait lieu, il faut qu'à côté de l'Idée existe la Matière, un signe temporel, et donc social, capable de rendre compte de la « quatrième époque » où la religion a perdu son rôle d'absolu et où c'est la socialité en elle-même qui devient le nouveau rite fédérateur. Ainsi le *Coup de dés*, malgré son hermétisme, porte en lui la Foule car il puise sa disposition graphique dans la presse, qui est l'image par excellence de la foule<sup>24</sup>.

– Dans le *Livre*, le poète-opérateur, avec un geste presque brechtien, apparaît sur scène au cours des séances de l'œuvre totale. De ce fait, il révèle la structure de la représentation.

L'évocation des « assistants » sous la forme de personnages présents à la cérémonie du *Livre* procède de la même intention, notamment si l'on accepte l'hypothèse qu'ils puissent représenter les bailleurs de fonds du *Livre*. Ils exhiberaient ainsi la structure sociale de l'« opération » ; ils symbolisent assurément l'idée d'un chœur et, par conséquent, d'un débat possible, bien qu'un tel débat ne se déroule pas suivant des modalités épiques et dialectiques, mais à travers celles, itératives et lyriques, qui sont propres à la messe (« antienne, motets, prose ») : c'est le poète, à l'instar d'un prêtre, qui distribue aux assistants le texte à jouer et c'est lui qui les dirige dans leur exécution.

– Bien que Mallarmé, dans ses écrits sur le théâtre, se montre beaucoup plus matérialiste que Wagner, et malgré sa volonté de prendre en considération le présent historique, il va bien plus loin que Wagner dans la sublimation des prémisses sociales et politiques de sa réflexion. Si le nouveau rite du *Livre* puise son inspiration dans les spectacles du monde moderne, ces derniers doivent passer par le filtre du poète qui les traduit dans son propre langage poétique et les utilise pour transmettre sa vision idéaliste du monde. On a ainsi constaté que *Le Coup de dés* emprunte sa forme graphique à la foule-pressé, et qu'on peut même le considérer comme participant du rite collectif du *Livre*. Mais force est aussi de constater que le seul véritable contenu du poème est fourni par les mouvements intérieurs de l'âme, ceux que Mallarmé appelle les « subdivisions prismatiques de l'Idée<sup>25</sup> ». La Foule, outre le fait de jouer son rôle de public, a-t-elle son mot à dire dans le spectacle, comme c'était le cas pour le chœur tragique ? Est-elle immortalisée en quelque sorte dans les images poétiques ?

En conclusion, on peut affirmer que les utopies théâtrales de Mallarmé et de Wagner partagent le fait d'avoir été conçues comme un dépassement du théâtre purement dramatique où le public est tenu à l'écart. Dans leur formulation théorique, elles semblent esquisser une ouverture sur un théâtre du débat, du « conseil ». Cette ouverture est cependant presque entièrement désavouée par la pratique, où on retrouve plutôt un renfermement sur le Je comme unique et véritable référent, sur le poète comme seul individu à même de « délibérer » sur l'essence de ce théâtre.

Certes, Wagner propose un théâtre de la cité, du réveil collectif, mais d'un réveil qui, à maints égards, ressemble à un songe où le rituel annule la négativité sociale du présent et sa prétendue logique rationnelle. En ce sens, Wagner est, dans le théâtre européen, un des grands pourfendeurs de la fable aristotélicienne, qu'il remplace par le statisme de longues scènes chargées de sous-entendus philosophiques dont le public, plongé dans l'obscurité de la salle, est censé être pénétré presque à son insu. Si on

<sup>24</sup> « Mon cher ami, il n'y a pas moyen d'échapper à la foule et si on le tente, appelons-la du nom de Presse par quoi elle se manifeste à nous ». S. Mallarmé, lettre à Paul Claudel, 18 février 1896, dans *OC*, *op. cit.*, t. 1, p. 812.

<sup>25</sup> S. Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* » [1897], dans *ibid.*, p. 391.

voulait lui trouver des héritiers, le plus autorisé serait probablement Artaud dont la volonté de « violer » le public pour le faire participer à une expérience métaphysique peut rappeler le caractère « psychopompe » du théâtre wagnérien. Dans une modernité plus récente, la filière wagnérienne devient plus complexe à repérer, vu l'affaiblissement de la mystique du mythe après la Seconde Guerre mondiale, ou peut-être en raison de son camouflage sous d'autres formules. On pourrait néanmoins avancer le nom de Jan Fabre qui ne fait pas mystère de son admiration pour Wagner et qui se définit lui-même comme un « mystique contemporain ».

Dans la destruction de la fable, le théâtre de Mallarmé va bien plus loin que celui de Wagner qui, en définitive, avait gardé une forme de narration intelligible et dramatique. Par là même, Mallarmé s'éloigne des instances les plus progressistes du théâtre romantique français en matière de représentation de l'Histoire et de la société. Ce faisant, il inaugure une représentation de la société à travers ses fragments et ses rites que l'on retrouvera dans les pièces futuristes, mais également dans certaines propositions du dernier Appia, ou dans *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire<sup>26</sup>. La foule-public y intègre le spectacle, dont le centre, le « Héros », n'est plus le protagoniste d'une intrigue, mais l'instrument qui instaure la fiction nécessaire pour qu'opère dans le public un sentiment d'identification. On pourrait même étendre l'ombre du poète de Valvins sur tous ces spectacles, de nature souvent performative (de « l'absence de tout événement » au cœur des créations de John Cage<sup>27</sup> à certaines scènes, dans le théâtre de Romeo Castellucci, où le symbolisme des actions s'accompagne d'un étalage de métonymies technologiques du monde moderne) qui proposent une représentation du présent de nature fragmentaire et métonymique, anti-mimétique et antinarrative. Il semble en revanche que la célébration de l'Idée, qui pour Mallarmé restait capitale dans le projet du *Livre*, ait été moins retenue par la modernité.

---

<sup>26</sup> Voir Filippo Bruschi, *Personnage Collectif, Personnage individuel (1830-1930)*, Paris, Honoré Champion, 2013, chapitres IV et V.

<sup>27</sup> Voir Mary Lewis Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé. The passage from Art to Ritual*, University Park, Pennsylvania State university Press, 1993, p. 229-231.