

## ***Je ne sais quel miroitement en dessous : Le théâtre, programme humain, outil herméneutique***

Maria de Jesus CABRAL  
Université de Coimbra  
Centre de Littérature Portugaise

« À quoi sert cela  
— À un jeu. »  
(S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres »)

L'herméneutique implique deux dimensions liées entre elles : l'interprétation et la compréhension, dans la définition restreinte mais précise de Jean Starobinski sur l'herméneutique de Schleiermacher, convoquant la notion opératoire de *médiation* aussi bien pour l'acte d'expliquer que pour celui de traduire, de passer d'une langue à une autre. Dans l'un et l'autre cas, en tant qu'« art de comprendre et d'interpréter<sup>1</sup> », l'herméneutique appelle à une dynamique du sens, à la fois comme condition d'écriture que comme pratique de lecture, qui promet, qui promeut l'élargissement de l'œuvre.

Conçue comme un *art* – ce dont toute démarche herméneutique ne relève pas forcément – la poétique de Mallarmé se déploie dans et par une conscience critique du langage, engagé dans le processus de connaissance et permettant au poète de saisir et de traduire le « rythme essentiel », « /le/ sens mystérieux des aspects de l'existence<sup>2</sup>... ». Un tel geste, précise notre poète, « doue [...] d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle<sup>3</sup> ». C'est l'enjeu fondamental du « Mystère dans les lettres », préfiguré déjà dans la « descente » d'Hérodiade ou d'Igitur, en ces années décisives de quête dramatique fondée sur l'« Identité (Idée) Soi du Théâtre et du Héros – à travers l'Hymne<sup>4</sup> », incompatible avec le modèle classique, et inséparable de toute son œuvre future. Rappelons un passage significatif de l'essai de 1896 :

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiait fermé et caché qui habite le commun : car sitôt cette masse jetée vers

---

<sup>1</sup> Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, *Herméneutique, Avant-propos de Jean Starobinski*, Genève, Éditions Labor et Fides / Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 5.

<sup>2</sup> Énoncée dans une lettre à Léo d'Orfer, en juin 1884, cette « définition » est reprise dans *La Vogue*, en avril 1886, soit au cœur du mouvement symboliste parisien. Voir Stéphane Mallarmé, « Réponse à des Enquêtes », *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 2003, p. 657. Toutes mes références concernent cette édition, par la suite abrégée en *OC*, II.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> f° 13 [4] des *Notes en vue du « Livre »* dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1998, p. 550. On lira avec profit la « Notice » de Bertrand Marchal, p. 1372-1383. Par la suite abrégée en *OC*, I.

quelque trace que c'est une réalité existant [...] elle s'agite ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment<sup>5</sup>.

L'*interversio*<sup>6</sup> proposée et opérée d'une dimension disons de surface à une dimension intérieure ne saurait éviter l'obscurité, voire un certain hermétisme – et, corollairement, l'« incompréhension » dont l'écriture de Mallarmé a été objet<sup>7</sup>. Mais elle ne saurait également éluder l'acception que *tout dans la nature* n'est pas forcément déchiffrable – comme pourrait le suggérer « Correspondances » de Baudelaire, dans le sillage de l'idéalisme romantique. Pour Mallarmé « la Nature a eu lieu, on n'y ajoutera pas<sup>8</sup> », et le poète opère une réorientation paradigmatique de l'art par-delà la représentation du pérenne et matériel – le réel, l'objet, la « chose » – pour s'intéresser autrement au rapport visible / invisible « au sens sommaire et à l'explication qui en émane », selon la très belle allégorie de la danse<sup>9</sup>, forgeant les principes d'une religion nouvelle, annoncée dès 1862, au seuil d'« Hérésies Artistiques. L'Art pour tous<sup>10</sup> ». On peut en effet, à la suite de Bertrand Marchal, situer ce tournant « symboliste » dans ces années cruciales de Tournon, au moment où le poète entreprend de convertir le « rien qui est la vérité » en « Glorieux mensonges », par le génie de la fiction inhérent à l'esprit humain. Il s'agit, dorénavant, de rendre ce « spectacle de la matière » par le *chant*<sup>11</sup> du poète suivant donc un déroulement performatif et véhiculeur de mystère, diversement exhibé par *Hérodiade*, *Le Faune* ou *Igitur*. Dans la mesure où le langage est l'objet principal, sous toutes les formes qu'il peut revêtir, de la littérature, l'enjeu sera l'interroger, dans son rapport au sens, à la signification portée par le langage, par la pensée, par l'homme.

### Autre chose

Un tel geste n'implique nullement une conception d'art clos, autotélique et concurrent de la nature. Ce qui s'instaure, c'est un changement majeur du rapport homme / nature marqué par la *réciprocité*. À la différence des poètes qui font de l'art un moyen de transcendance – la foi romantique et l'au-delà idéal de Baudelaire –, ou un repli dans une individualité, s'affranchissant de la société – « vivre ne nous regarde pas », écrit Flaubert à Louise Colet –, qui, en somme, ramènent le geste d'écrire au dualisme du corps et de l'esprit, du sensible et de l'intelligible –, Mallarmé pose l'homme comme équivalent du mystère poétique, ce qu'éclaire cette formule de « Richard Wagner » (1885) :

L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.  
Ainsi le Mystère<sup>12</sup>

Dans la mesure où elle concerne « l'un en dehors de ce que l'autre cache en dedans », suivant la formule du feuillet 112 [89 (A)] des « Notes en vue du Livre », l'œuvre

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *OC*, II, p. 229-230.

<sup>6</sup> Je reprends un mot de Maurice Maeterlinck dans « Le Tragique quotidien », dans *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*, éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, tome I, p. 487.

<sup>7</sup> *OC*, II, p. 230. Les « attaques » du jeune Marcel Proust restent à cet égard exemplaires.

<sup>8</sup> S. Mallarmé « La Musique et les Lettres », *OC*, II, p. 67.

<sup>9</sup> « Autre Étude de Danse », *OC*, II, p. 174.

<sup>10</sup> Je renvoie à l'ouvrage essentiel de Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

<sup>11</sup> Lettre « À Henri Cazalis » du 28 avril 1866 [date déduite par l'éditeur], dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, préf. Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Folio-Classique », 1995, p. 297-298.

<sup>12</sup> S. Mallarmé, *OC*, II, p. 158.

s'accorde à la révélation de l'être intérieur dans son intégralité : « le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe<sup>13</sup> », pose « Symphonie littéraire » (1865), texte contemporain d'*Hérodiade* et du *Faune*, qui réfléchit – au double sens du mot – « l'insensible transfiguration opérée en [moi]<sup>14</sup> ». Il s'agit donc de saisir le *spectacle de la matière* de l'intérieur pour raviver « les divines forces [...] amassées en nous depuis les premiers âges » – on revient à la célèbre lettre d'avril 1866 – ce que résume telle parenthèse glissée dans « Conflit » : « l'homme est la source qu'il cherche<sup>15</sup> ». Écrire, c'est « recréer, avec des réminiscences » et la littérature tient ses valeurs de l'esprit humain de fiction<sup>16</sup>, d'invention, par-delà tout présupposé dogmatique incapable d'atteindre « Cette splendeur sombre / Qu'on appelle vérité<sup>17</sup> », pour rappeler le vers de Victor Hugo.

Chez Mallarmé qui, au milieu des années 1860 développe une véritable suspicion à l'égard du « ciel antérieur où fleurit la Beauté<sup>18</sup> », perspective qu'il avait clamée sous le « legs de Baudelaire<sup>19</sup> », la Nature, à l'image de la Musique, est « Idée tangible », à interroger par-delà l'« acception courante de feuillage et de sons », ce qui « ne reste pas incompatible avec l'homme<sup>20</sup> ». Dans « Solennité » Mallarmé évoque ce « pur de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut<sup>21</sup> ». Le « nous-mêmes » est l'homme, le « quiconque », le « commun », qui se donne évidemment pour « intime » et « occulte », comme le note Mallarmé à propos de Hamlet<sup>22</sup>. C'est pour cette raison que le héros mallarméen perd souvent l'élitisme ou l'individualité – Hérodiade, dégagée de son substrat légendaire, biblique – pour devenir anonyme, impersonnel et collectif. Ainsi Hamlet est-il salué en tant que « juvénile ombre de tous » et (à l'image d'Igitur et d'Hérodiade) « seigneur latent qui ne peut devenir, ainsi tenant du mythe ». S'il figure « la pièce par excellence » c'est qu'il est le représentant symbolique de « l'antagonisme du rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur<sup>23</sup> », c'est-à-dire le lieu commun, au sens littéral, du tragique de l'humanité. Et Mallarmé de regretter « l'erreur du Théâtre-Français » de l'époque, attaché à la reproduction de « menus détails » et autres « aberrations », alors que, le cas de Hamlet en est emblématique, le spectateur « s'il fixe en dedans » verra en Hamlet « une image de soi » et combien « emblématique [il] existe par l'hérédité en les esprits de la fin de ce siècle<sup>24</sup> ». De façon exemplaire et dans le sillage de Mallarmé, le premier théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck, peuplé de personnages anonymes – *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses*, *l'Intruse*, *Intérieur* – dominé par la présence active du « troisième personnage » (la mort) a su tirer toutes les

<sup>13</sup> S. Mallarmé, *OC*, II, p. 282.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>15</sup> « Conflit », *OC*, II, p. 105.

<sup>16</sup> Mallarmé écrit à la même époque que « toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration ». Cf. « Notes sur le Langage ». Voir *OC*, I, p. 504 et également la notice de Bertrand Marchal, p. 1372-1384.

<sup>17</sup> Victor Hugo, « Trois ans après », « *Pauca Mea* », « AUJOURD'HUI », *Les Contemplations*, Paris, Librairie Générale Française, 1985 [1857], p. 257.

<sup>18</sup> *OC*, I, p. 9.

<sup>19</sup> S. Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 368.

<sup>20</sup> « Bucolique », *OC*, II, p. 253.

<sup>21</sup> « Solennité », *OC*, II, p. 202.

<sup>22</sup> « Hamlet », *OC*, II, p. 166-167.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 168-169.

conséquences de ce levier d'une nouvelle dramaturgie, qu'il théoriserà à son tour dans un essai au titre significatif : « Le Tragique quotidien<sup>25</sup> » (1896).

La mission de la littérature est bien herméneutique et son enjeu premier est de révéler l'homme au moyen des analogies que permet l'art, ou le Livre, par quoi s'opère le rapport de synthèse nécessaire, entre « l'*in*-individuel chez la coryphée et dans l'ensemble<sup>26</sup> », même si le poète de Tournon a conscience du caractère *désespéré* de sa tâche. La perspective première est mytho-poétique, comme le prouve son intérêt pour la science du langage, d'une part – dont se fait l'écho son projet d'une thèse en linguistique, envisagée comme le « fondement scientifique » de son labeur<sup>27</sup> et, de l'autre, son intérêt pour la mythologie, ce que révèle *Les Dieux antiques*, présenté comme une traduction ou plutôt une « libre adaptation » française du *Manual of Mythology* de Georges Cox. Malgré l'allure pédagogique et alimentaire, cet ouvrage contient des coïncidences nullement hasardeuses. Parmi les douze dieux de l'Olympe dont le poète s'attache à décrire les pouvoirs, il y a Hermès, associé à l'échange, à la *parole* – aux voyageurs dont il est guide et messenger. C'est-à-dire qu'Hermès est chargé d'une connotation à la fois *hermétique* – il porte le sens caché, selon la symbolique même de son caducée, ailes et serpents entremêlés, éléments terrestres / immanence et célestes / transcendance à la fois – et *herméneutique*, puisqu'il a pour mission de restituer le sens divin aux humains.

La conscience linguistique s'est également augmentée par l'étude de l'anglais à l'épreuve de la traduction avec *Les Mots anglais* (1870), à la même époque.

### Suivant l'instinct des rythmes

Mallarmé ne saurait être plus clair quand il énonce la visée herméneutique de son entreprise. C'est dans la « Lettre autobiographique » de 1885, à l'intention de la revue *Les Hommes d'aujourd'hui* de Verlaine :

L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode<sup>28</sup>.

Devoir et jeu. Devoir relève d'une mission, d'une morale, d'une éthique. De tous temps, la Poésie interroge et explore au-delà des frontières du connu, et le partage avec la cité. Un geste de connaissance et de transmission que le poète a en commun avec le scientifique, même si son mode d'investigation est différent. En effet, alors que ce dernier s'intéresse au fait et à la preuve, cherchant des vérités tangibles, la démarche poétique, fondée sur le *jeu* de la fiction, ne vise pas une stricte démonstration, ni l'utilité causale. Délibérément, le poète dirige sa quête vers des arrière-plans de la réalité, du langage, et ses modalités sont indirectes. Il procède par allusion, « Avec comme pour langage », pour reprendre un très beau vers d'« Éventail (de Madame Mallarmé)<sup>29</sup> ». Même si l'élan « scientifique » est assez caractéristique de Mallarmé, comme l'a bien observé Valéry<sup>30</sup> – les « Notes en vue du Livre » abondent de formules, de schémas et

<sup>25</sup> Maurice Maeterlinck, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 486-494.

<sup>26</sup> « Ballets », *OC*, I, p. 171.

<sup>27</sup> S. Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie*, *op. cit.*, p. 467.

<sup>28</sup> *OC*, II, p. 788.

<sup>29</sup> *OC*, I, p. 30.

<sup>30</sup> Écrivain « Mallarmé n'a cessé de songer à la nature et aux possibilités du langage avec la conscience d'un savant et les certitudes d'un poète » dans « Stéphane Mallarmé », « Études littéraires », *Variété*, *Œuvres*, I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 679.

de propositions que l'on retrouve par ailleurs dans ses pages poétiques et critiques – le poète s'investit d'une mission qui n'est pas celle de la science, et qui se situe *outré* l'horizon visible – qui, à ses yeux n'est « rien », comme il l'avait écrit à ses débuts. C'est bien le côté orphique du monde, l'obscurité, le secret qui l'intéresse : ce qui ne se voit pas, le mystère où baigne l'être humain, ce mystère qui étonne, trouble, obsède, et / ou inquiète les poètes et que comme *hommes de langage*, comme écrivains, à la fois acteurs, spectateurs et voyants, ils s'attachent à *traduire*. Ainsi, l'obscurité ne procède-t-elle pas forcément d'une volonté, d'un art, de rendre hermétique ce qui serait clair, au départ. L'opération est inverse : il s'agit de rendre (plus) tangible le secret essentiel du monde – dont l'homme est le signe et la manifestation visible. Il faut prendre la mesure de la dimension éthique et politique – au sens premier du mot, ce qui concerne la vie de la cité, de *tous* les hommes – que comporte une telle opération. Jeu littéraire renvoie à la 'fabrique' de l'œuvre, à la contrainte qui, au final, régit l'invention littéraire : vingt-quatre lettres de l'alphabet, une page blanche, tous les rapprochements possibles d'idées et de mots, de blancs, de silences et autres procédés du poétique – y inclus dans ses interactions avec les autres arts<sup>31</sup>, mais l'incorporation du tout dans un écrit qui doit faire sens, pour plus ait été « dégagé de tout appareil du scribe<sup>32</sup> ».

Tout cela est contenu dans l'allusion à Hermès, poète et musicien légendaire de la mythologie grecque et renforce non seulement le point de vue résolument inventif mais aussi l'élan de compréhension associé à la Terre – démarche lunaire, de la nuit et à partir du « rien ». Expliquer le monde par l'opération poétique est donc l'enjeu poétique majeur. Saisir non la chose mais le « rythme entre rapports » selon le mot même de Mallarmé explicitant sa conception *de la Musique*, à Edmund Gosse, dans une lettre de janvier 1893 :

*L'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...] où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano [...] Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports*<sup>33</sup>.

La méthode herméneutique de Mallarmé a lieu toujours dans l'*entre-deux*. *Entre* l'homme et le monde, *entre* la musique et les lettres, *entre l'art et la science*. *Entre* le théâtre et le Livre.

L'enjeu du théâtre comme outil herméneutique de quête de l'homme s'énonce en ces termes :

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le vrai culte moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux aux intéressés à ne rien voir [...] Montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma torture<sup>34</sup>.

Cette pro/position nous rappelle la prévalence du théâtre dans l'esprit, comme dans l'*œuvre* mallarméen. Mais par-delà la dimension syncrétique véhiculée, elle nous invite

<sup>31</sup> Sur ce sujet, on lira notamment Jean-Michel Nectoux, *Un clair regard dans les ténèbres. Mallarmé, poésie, peinture, musique*, Paris, Adam Biro, 1998 et, plus récemment, l'article de Jean-Nicolas Illouz, « *L'Après-midi d'un faune* et l'interprétation des arts : Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski », *Littérature*, n° 168, décembre 2012, p. 1-18.

<sup>32</sup> « Ballets », *OC*, I, p. 171.

<sup>33</sup> *S. Mallarmé, Correspondance*, VI (1893-1894), éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1981, p. 25.

<sup>34</sup> « Sur le théâtre », *Divagations*, *OC*, II, p. 657. Je remercie Pascal Durand d'avoir opportunément attiré mon attention sur la formulation exacte de cette citation.

également à interroger la corrélation entre Livre, Art et Science à partir de ses réflexions sur le théâtre. Un théâtre qui, conformément à l'étymologie du mot, invite à l'art du regard, invite au *spectacle* par la voie de l'inspection – *in spectare* – soit à partir du dedans. Un théâtre organiquement solidaire de l'esprit et où la révélation du sens se manifeste inséparable d'une mise en scène de la parole – dans « Solennité », le livre « énonce quelque idée auguste » –, à la fois spectaculaire (créative) et relationnelle (éthique), un élan de soi vers l'autre, puisqu'il s'agit bien de « montrer ».

En fait, les projets dramatiques inachevés ne semblent qu'une petite fraction du vaste ensemble d'une entreprise poétique qui s'oriente dans le sens du langage mais s'ordonne en fonction de la parole dans son *état essentiel*, qui est celui qui intéresse le poète. « *J'ai proféré la parole pour la replonger dans son inanité* » : au mépris de la logique et de la clarté, l'acte d'Igitur fait peut-être émerger ce *signifiant fermé et caché* identifié à la Folie de la langue poétique qui *s'allume d'autres feux*, d'autres nuances associatives. Le jeu anagrammatique avec *fiolle*, et celui que le sous-titre *El be non*, avec le motif de « l'ombre pure » et celui du héros « /géné/ de certitude » crée avec Hamlet ; Igitur, être du soupçon comme méthode – contrariant la conjonction latine et l'empreinte de Descartes –, être de la nuit et de l'inconscient comme Hérodiade, et comme elle, figure du dédoublement « pour ne pas douter de /soi/ », jusqu'à la dissolution. Un exemple éloquent du « Drame avec soi » ou « ...théâtre de notre esprit, prototype du reste<sup>35</sup> » qui nous plonge dans le caché de l'être et où tout (action, décor, temps, espace) est ramené à l'esprit du protagoniste. À la croisée entre poème dramatique et conte poétique, oscillant entre médiation et onirisme, l'espace du drame se (con)fond à celui de la pensée – comme il devient du rêve dans *Le Faune* – ici identifiée aux ténèbres, et à la mort. L'obsession d'Igitur pour le hasard, le coup de dés lancé pour retenir l'infini préfigure, comme on le sait, *Un coup de dés* où la théâtralisation gagne la page, selon le pacte de fiction mobile annoncé dans la préface. Mais partout, d'Igitur au *Coup de dés* et de *Hérodiade* au *Faune*, le mouvement du vers, de la phrase sont là pour soulever un coin du voile de l'homme dans son intérieur et dans son mystère, dans son langage tacite, intuitif et non discursif. Le poète recrée la nature, recrée l'homme par et dans le langage, suivant « l'instinct de rythmes qu'il élit<sup>36</sup> », qu'une conception purement *esthétique* de la poésie « appareillée d'après une métrique absolue<sup>37</sup> » tendrait à figer. Or, ce qui compte, c'est de rendre le « miroitement en dessous », la vibration rythmique de l'être, ce « spirituellement et magnifiquement illuminé de nous-mêmes par nous porté, toujours, prêt à jaillir à l'occasion qui dans l'existence ou hors l'art fait toujours défaut<sup>38</sup> ». La parole poétique proférée, performante, dans son mouvement continu, suspendu, fondée non sur le mot et son principe exclusif de signifier mais sur le jeu de rapports est porteuse d'une impulsion qui projette le mot au-delà de lui-même. C'est, au fond le chemin de ce que Mallarmé nomme la « transposition du fait à l'idéal » et qu'éclaire ce passage de « Crise de vers » :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, *en tant que quelque chose d'autre que les calices sus*, musicalement se lève, idée même et suave, *l'absente* de tous bouquets<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> « Hamlet », *OC*, II, p. 168.

<sup>36</sup> « Le Mystère dans les lettres », *OC*, II, p. 230.

<sup>37</sup> « Solennité », *OC*, II, p. 200.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>39</sup> « Crise de vers », *OC*, II, p. 213.

C'est finalement à l'énonciation individuelle, en accord avec l'oralité première de la Poésie, que revient la tâche de réaliser non pas le *connu* (« calices sus ») mais le nouveau, la fleur singulière, celle à laquelle le dire poétique donne un corps, un volume, une signifiante. Paradoxalement, l'énonciation, signe du caractère éphémère et de l'incomplétude du poème, est la marque de sa force, de sa survivance, de sa réalisation toujours nouvelle. À la croisée du corps et de la pensée, la voix délivre toujours une singularité (*je dis, ma voix*) ou « gala intime<sup>40</sup> », saisie depuis sa « presque disparition vibratoire<sup>41</sup> », du mouvement rythmique de l'être au corps du poème. C'est pour cette raison qu'elle peut apparaître comme « une vision céleste de l'humanité<sup>42</sup> ». Dans cette perspective, le poétique est moins cet ensemble de procédés rhétoriques appliqués à l'écrit – suivant l'héritage classique –, que l'expression d'un rapport de réciprocité corps / langage de nature anthropologique autant que poétique, une *manière*, au sens conceptualisé par Gérard Dessons<sup>43</sup>, par laquelle s'opère un rapport intime entre le sujet, le langage et le monde.

Ramené à son *rythme essentiel*, le langage est en effet habité de zones d'ombre, d'ellipses et de silence. Dans « Le Mystère dans les lettres », l'image des mots projetés sur des parois de grottes, telles des silhouettes humaines, suggère bien une écriture qui sort des patrons conventionnels pour explorer d'autres sens et d'autres dimensions. Ceci implique une lecture suscitant de nouveaux rapprochements entre les mots, tenant compte, aussi, de la dimension *tue* du discours. Le retournement est là : c'est le poème qui a lieu, se donne à voir et à entendre, comme acteur et comme décor – comme théâtre –, et non le monde :

– Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence<sup>44</sup>.

Ainsi, le lecteur réalise-t-il à son tour le jeu mobile du sens des mots les uns par rapport aux autres et avec d'autres facettes du sens, suivant selon le « jeu du mental instrument<sup>45</sup> » que Mallarmé prône pour le Livre, et auquel il conviait explicitement au seuil d'Igitur : « *Ce conte s'adresse à l'Intelligence* du lecteur qui met les choses en scène, elle-même ».

La primauté accordée, somme toute, à la *fiction* comme *moyen et principe*, sollicitant une herméneutique créative, n'est pas nécessairement le signe de la disparition de l'élément humain, du sujet, comme l'a soutenu toute une critique structuraliste, mais, au contraire, une conscience du potentiel considérable d'invention de l'esprit humain, aussi bien au niveau de la langue que des formes.

Quand on s'arrête un peu à cette dimension performante, on comprend pourquoi Mallarmé, n'a cessé d'interroger et de décliner le théâtre comme outil herméneutique, et ceci depuis l'intérieur du sujet : « le théâtre, *inhérent à l'esprit*, quiconque d'un œil

<sup>40</sup> « Crayonné au théâtre », *OC*, II, p. 162.

<sup>41</sup> « Crise de vers », *Ibid.*

<sup>42</sup> « Solennité », *OC*, II, p. 200.

<sup>43</sup> Voir Gérard Dessons, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004. Sur l'empreinte corporelle de la voix dans le poème, je me permets de renvoyer à mon article récent « Mallarmé, le corps, le poème », dans Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé, *Le Corps à l'œuvre. Approches interdisciplinaires de la lecture*, n° 8, Reims, EPURE (Éditions et presses universitaires de Reims), 2014, p. 137-156.

<sup>44</sup> « Le Mystère dans les Lettres », *OC*, II, p. 233.

<sup>45</sup> « Solennité », *OC*, II, p. 221

certain regarda la nature, *le porte avec soi*, résumé de types et d'accords<sup>46</sup>. » Dans cette inséparabilité, que synthétisent par ailleurs nombreux feuillets du Livre inachevé, s'affirme la nature langagière consubstantielle à l'homme et se pose le fondement du théâtre poétique de Mallarmé : moins le théâtre en tant que genre que la *théâtralité* du langage, parole vivante qui déploie l'être dans son *dichtung* sans jamais l'épuiser. Il devient ainsi possible de proposer l'inséparabilité entre théâtre et poésie : tous deux concernent le langage qui se donne, vivant, dans un dire dans un vécu qui est expansion de l'être et donc ontologique autant que poétique :

Le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité<sup>47</sup>.

Par l'énonciation poétique, le mot, le texte devient. C'est le sens, aussi, de la célèbre « disparition élocutoire du poète » posée comme condition irrépressible de l'acte poétique, selon Mallarmé. Une disparition qui est une incarnation langagière autre, par la vibration du dire poétique, car *ébauchée* ou *interrompue* la poésie « est partout dans la langue où il y a rythme ». C'est pourquoi elle peut se donner en spectacle, s'exhiber, s'accommoder de tous genres, du poème critique aux articles de mode<sup>48</sup>.

### Mille imaginations latentes...

Le « rien » est l'ouverture maximale du sens et le principe même de la fiction ; il correspond à ce dédoublement latent du signe que le poète entrevoit dans les pas de la danseuse, c'est-à-dire un sens qui se déploie de l'intérieur. Comme dans les drames de Maeterlinck où le théâtre du texte et le théâtre des corps ne font qu'un – « on est loin, par ces fantômes de Shakespeare... », note Mallarmé à propos de *La Princesse Maleine* dans son article du *National Observer* (1893), repris dans « Planches et Feuillettes » de « Crayonné au Théâtre ». Mallarmé en dégage un art impersonnel et abstrait, « où tout devient musique dans le sens propre », suscitant une mise en scène spirituelle, à l'encontre de l'opéra de Wagner où la lourdeur des instruments nuit à la poésie<sup>49</sup> et des scènes parisiennes qui perpétuent des pièces grossièrement réalistes – « un simulacre approprié au besoin immédiat<sup>50</sup> ». Ouvert sur la dimension secrète de la vie, le premier théâtre maeterlinckien, que Mallarmé va jusqu'à rapprocher du Livre<sup>51</sup>, rejoint ainsi, dans l'essentiel, la dramaturgie de Mallarmé articulée autour des notions *Mystère*,

<sup>46</sup> S. Mallarmé, « Planches et Feuillettes », *OC*, II, p. 195.

<sup>47</sup> « Crise de vers », *OC*, II, p. 213.

<sup>48</sup> Sur quelques enjeux de la variation générique mallarméenne, je me permets de renvoyer à mon travail récent « (S<sup>2</sup>) écrire entre deux genres. Mallarmé *indémorable* », *Études Stéphane Mallarmé*, n° 2, Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>49</sup> Aspect mis en relief dans « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » (1885). Dans un article de la *Revue Indépendante* de la même époque, repris dans « Solennité » (« Crayonné au Théâtre »), Mallarmé souligne ses réserves : « Chez Wagner [...] je ne perçois dans l'acception stricte, le théâtre [...] mais la vision légendaire qui suffit sous le voile des sonorités et s'y mêle ; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou à du Bach, n'est, seulement, la musique ». (*OC*, II, p. 203).

<sup>50</sup> « Crayonné au Théâtre », *OC*, II, p. 165.

<sup>51</sup> « Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre ! ». Phrase énoncée dans le contexte de l'article dédié à *La Princesse Maleine* et à *Pelléas et Mélisande*, publié en juin 1893 dans *The National Observer* et dans *Le Réveil de Gand*, et repris dans la section « Planches et Feuillettes » de *Divagations*. Voir *OC*, II, 196.



*Théâtre, Idée, Héros, Hymne* prégnantes dans son œuvre, d'*Hérodiade* à *Igitur* et des « Notes en vue du Livre<sup>52</sup> » aux textes des *Divagations*.

Inspiré par la mystique flamande de Ruysbroeck et par la croyance que « tout ce qui ne sort pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme, n'a pas jailli de sa seule source légitime<sup>53</sup> », Maeterlinck opère un travail dramatique très puissant et quasi instinctif à l'intérieur du langage, par quoi le poème – et toute la représentation théâtrale qui s'ensuit – se dépouille de la matérialité des artefacts, pour s'ouvrir sur l'intériorité humaine, ce qui confère un supplément de signification latente et donne à ses pièces une portée tragique universelle<sup>54</sup>.

Son exploit dramatique tient précisément à représenter le mystère « probablement aussi insoluble que nos destinées », écrit-il toujours dans « Confession de poète », sous l'apparente banalité des actes et des dialogues quotidiens, menant son lecteur / spectateur à établir une relation entre la situation des personnages, son propre présent et le caractère sempiternel des grandes forces qui régissent le destin de l'homme – l'amour, la maladie, la mort – et qui l'entraînent, tel un pantin, vers le malheur et l'échec. Sans doute est-ce pourquoi Mallarmé compare les personnages maeterlinckiens à des « fantômes<sup>55</sup> » dessaisis de toute emprise sur le monde, alors que leur parole « trouée » rend sensible le décalage entre le très peu dit et le sous-entendu, lourd de tensions, de silences et d'angoisses, même quand le dialogue tourne en rond, comme dans ce passage de *L'Intruse* :

LE PÈRE  
Il dort ?

LA FILLE AÎNÉE  
Oui, mon père, très profondément.

L'ONCLE  
Qu'allons-nous faire en attendant ?

L'AÏEUL  
En attendant quoi ?

L'ONCLE  
En attendant notre sœur<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Comme l'observe à juste titre Bertrand Marchal, « l'équation générique du 'Livre' convoque ainsi les notions de Drame, Mystère, Théâtre, Idée, Hymne et Héros, lesquelles à leur tour convoquent des équations secondes (ballet, parade, cloître, journal, ou ballet, parade, article, chansons) » (*OC*, I, p. 1380).

<sup>53</sup> Maurice Maeterlinck, « Confession de Poète » (1890), dans *Œuvres I, op. cit.*, p. 454.

<sup>54</sup> Le centre de gravité du théâtre maeterlinckien tient son intérêt autant d'une volonté, commune à la génération symboliste, de rénover la forme dramatique, que d'une exploration du langage, menée de l'intérieur, permettant de penser, dans un même mouvement parole et silence, audible et inaudible. Gérard Dessons notamment nous le fait découvrir dans son éclairant *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper, 2005. Sur la proximité du premier théâtre de Maeterlinck avec la théorisation de l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* et de *Hérodiade*, voir Maria de Jesus Cabral « Mallarmé, Maeterlinck, un théâtre d'entre-deux », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, automne 2007, vol. 4, Peter Lang, 2007, p. 5-46 et « La poétique de l'écho chez Maeterlinck : (en)quête des arrières-textes » dans *Déclinaisons de l'arrière-texte, Approches interdisciplinaires de la lecture*, 6, ÉPURE (Éditions et Presses universitaires de Reims), 2012, p. 145-171.

<sup>55</sup> « Planches et Feuilles », *OC*, II, p.197.

<sup>56</sup> Maurice Maeterlinck, *Œuvres. Théâtre I. La Princesse Maleine (1890), L'Intruse (1890), Les Aveugles (1890), Les Sept Princesses (1891), Pelléas et Mélisande (1892), Trois petits drames pour marionnettes, Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles (1894), Aglavaine et Sélysette (1896)*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999, tome II, p. 250.

Sans la matérialiser, Maeterlinck produit une présentation et une présentification constante du « personnage sublime » (la mort), l'installant même sous le dialogue « superflu et inutile », le seul qui, selon le vœu de l'auteur du « Tragique Quotidien », « compte dans une œuvre » et « [en] détermine la portée ineffable ». Que l'on rappelle, aussi ses « Menus Propos » (1891) :

On ne parle que de choses insignifiantes, et l'on sait que ce que l'on dit ne se rapporte pas à ce que l'on dit. Deux hommes qui se parlent, ne parlent pas de ce qu'ils disent. [...] La vie est très hagarde. On vit ainsi sur un énorme *sous-entendu*, et il semble que l'on sache au fond de soi, que les poètes, les prophètes et les sages qui venaient annoncer qu'ils allaient parler exclusivement de ce *sous-entendu* et l'expliquer n'y ont même pas fait allusion. Et on lit leurs explications, en retrouvant, sous ces explications, à la même place, le même *sous-entendu*. Et l'on n'agit que d'après ce *sous-entendu*<sup>57</sup>.

Le sous-entendu qui est un des ressorts de la poétique de Maeterlinck participe à la fois d'un mode de singulier de création et d'une posture philosophique pessimiste, que l'on retrouve dans nombre de ses essais et qui n'est pas sans renvoyer à la vision désenchantée du monde propre de l'époque et exprimée notamment chez Schopenhauer. Maeterlinck se rapproche notamment de l'auteur du *Monde comme volonté et représentation* (1859) quand ce dernier évoque le caractère tragique d'un monde marqué par « la douleur sans nom, la misère de l'humanité, le triomphe de la méchanceté, l'empire narquois du hasard et la chute irrémédiable des justes et des innocents<sup>58</sup> ».

À ce point, la position de Mallarmé diffère substantiellement de celle de Maeterlinck, influencé notamment par l'idéalisme allemand de Fichte, Hegel, Schopenhauer et Novalis – qu'il a traduit<sup>59</sup>. Pour Mallarmé, l'opération poétique revendique une « nudité spirituelle », c'est-à-dire tout idéalisme – fondé sur le présupposé qu'un au-delà existe. Plus cérébrale, sa démarche, on l'a vu, ne conçoit de divinité qu'à l'intérieur de l'homme, « un divin non plus transcendant mais immanent », pour rappeler le mot de Bertrand Marchal<sup>60</sup>. Elle se fonde non sur l'idéalisme, mais sur *l'idée* – « à savoir la divinité présente à l'esprit de l'homme », comme le précise « Crayonné au théâtre ». Mentale, latente, fictive, l'idée est toujours vouée à se métamorphoser par une nouvelle opération de fiction, apte à provoquer la surprise, parce qu'elle produit « *Autre chose.. [...] la possibilité d'autre chose*<sup>61</sup> » par un geste qui abolit le réel. Le principe d'anéantissement engagé face au « rien qui est la vérité » est donc la condition pour que l'œuvre ait lieu, d'autant plus radieuse et originelle qu'elle procède de la fiction comme « procédé de l'esprit humain ». La seule tâche destinée au poète est *poétique*, comme le suggère encore « Solemnité » :

Ainsi lancé de soi le principe qui n'est — que le Vers ! attire non moins que dégage pour son épanouissement [...] les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle. Signe ! au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit

<sup>57</sup> Maurice Maeterlinck, *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 193-194.

<sup>58</sup> Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation I*, traduction de Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, « Folio », 2009, p. 495.

<sup>59</sup> Voir notamment les travaux de Paul Gorceix depuis son ouvrage essentiel *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

<sup>60</sup> Cf. encore ses observations dans *OC, I*, p. 1415, outre *La Religion de Mallarmé* (tout particulièrement, sur ce point, le chapitre « La voie scientifique : janvier 1869-1870 »), *op. cit.*, p. 83-100.

<sup>61</sup> « La Musique et les Lettres », *OC, I*, p. 67.

exclusivement à tout, le numérateur divin de notre apothéose, quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe<sup>62</sup>.

Il ne s'agit ainsi de rien de moins que de dire, lucidement, humblement, et dans toute leur historicité, les limites de l'homme à saisir la Terre, la Nature, voire la Création. Mais seule la démarche qui compte – « Spectacle intellectuel qui [me] passionne<sup>63</sup> », pour restreint et provisoire qu'il soit. Le « *jeu insensé d'écrire* » ne peut finalement postuler pour le lecteur qu'équivalent geste mobile, ordonnant et associatif, au-delà de la mimésis, puisqu'on ne voyage pas vers, mais *outré*, avec « le devoir de tout recréer ». Sans certitudes préalables – excepté « que l'on est bien là où l'on doit être ».

---

<sup>62</sup> « Solennité », *OC*, I, p. 201-202.

<sup>63</sup> *Ibid.*