



> Le lycée Chateaubriand

Pierre-Henry Frangne : "Penser, créer *sub specie theatri*. *Le symbolisme et Mallarmé : l'espace de l'œuvre d'art et la critique du théâtre.*" Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 18 février 2014.

Mise en ligne le 19 février 2014.

Pierre-Henry Frangne est professeur de philosophie de l'art et d'esthétique à l'université de Rennes 2.

© Pierre-Henry Frangne.

PENSER, CRÉER *SUB SPECIE THEATRI*.
LE SYMBOLISME ET MALLARMÉ :
L'ESPACE DE L'ŒUVRE D'ART ET LA CRITIQUE DU THÉÂTRE

« ...le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la
scène intérieure et en chuchoter les échos. »
Stéphane Mallarmé

Je voudrais vous présenter les raisons pour lesquelles l'art symboliste des années 1870-1900 d'une part, l'œuvre poétique et critique de Mallarmé auquel elle est rattachée d'autre part, se pense et pense l'œuvre d'art picturale et poétique sur le modèle du théâtre. Ma question est ainsi la suivante : qu'est-ce qui se dit de la nature, de la fonction et du fonctionnement de l'œuvre d'art dans ce que l'on peut appeler un appel théâtral ou un appel à la théâtralité chez des artistes, peintres ou poètes, comme Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon et Mallarmé, tous nés dans les années 1820-1840, et qui appartiennent de plein droit à l'univers symboliste ? Sans posséder l'unité ou l'homogénéité d'un style, cet univers se caractérise par 4 déterminations principales : a) par sa réaction au réalisme et au naturalisme (Courbet, Millet, Zola), c'est-à-dire par son rejet de l'imitation et de la représentation au profit d'une déréalisation de l'image que dit le recours au symbole, b) en conséquence, par la revendication d'un art idéaliste, poétique, suggestif ou évocatoire également en opposition à l'aspect rétinien de l'impressionnisme dont il est le contemporain et le concurrent, c) par celle d'un art réflexif qui ne cesse, grâce à la critique d'art à laquelle il est perpétuellement lié, de se penser et de penser la totalité des arts, leurs relations ou leurs correspondances, d) par la promotion d'une vocation métaphysique, spéculative, philosophique de l'art dans son ensemble. Cette vocation, Mallarmé la dit très bien avec l'ironie et le paradoxe dont il est coutumier : « [...] nul

vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. »¹

A ces 4 égards, on peut considérer le symbolisme comme un avatar fin de siècle du romantisme, comme la consommation de ce vaste mouvement dont Hegel avait pris acte dès 1820 quand il constatait, dans la littérature et la peinture romantique, cette « exigence de réflexion dans notre vie actuelle »² qui fait que nous avons besoin « de retenir des perspectives universelles » jusque dans l'art où pourtant les hommes demandent « plutôt une vie » qui agisse « de concert avec le cœur et la sensation. » « Notre époque n'est pas propice à l'art » disait Hegel, « l'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu », dans la mesure où il est relégué dans notre représentation critique et où il nous invite « à l'exercice de notre jugement ». L'art fait entrer la pensée en lui-même, il se veut un art intellectualisé, un art qui interroge lui-même et le monde : un art philosophique ou philosophant. Cet art philosophique contient d'ailleurs toutes les perspectives qui sont celles de la philosophie comme discipline. Et l'on pourrait trouver chez les critiques, les poètes, les romanciers, dans les correspondances, etc., l'élaboration fragmentaire, méandreuse ou approximative conceptuellement, d'une esthétique, d'une ontologie, d'une anthropologie, d'une philosophie de l'histoire, d'une philosophie morale et politique, d'une philosophie de la religion, d'une philosophie de l'esprit. Or, c'est au plan d'une esthétique et d'une philosophie de l'esprit que le théâtre semble jouer un rôle central c'est-à-dire paradigmatique. Celui qui le dit très clairement et simplement est le philosophe Bergson à la fin du XIX^e siècle.

1) Penser *sub specie theatri*

« Au sens le plus large du mot, il semble qu'on appelle esprit une certaine manière dramatique de penser. Au lieu de manier ses idées comme des symboles indifférents, l'homme d'esprit les voit, les entend, et surtout les fait dialoguer entre elles comme des personnes. Il les met en scène, et lui-même, un peu, se met en scène aussi. Un peuple spirituel est aussi un peuple épris de théâtre. Dans l'homme d'esprit, il y a quelque chose du poète, de même que dans un bon lecteur, il y a le commencement d'un comédien. »³

Telle est la formule bergsonienne exposée dans *Le Rire* en février et mars 1899. Elle contient l'idée selon laquelle l'esprit consiste profondément à voir les choses *sub specie theatri* dans la persistance de la longue tradition des dialogues platoniciens d'une part, dans celle de la rhétorique et de la poétique aristotéliennes d'autre part. Pour la première tradition, la pensée n'est possible que dans l'échange et la confrontation de points de vue

¹ Mallarmé, *Sur Poe, Œuvres complètes*, édition Bertrand Marchal, biblio de la pléiade, Gallimard, 2003, tome 2, p. 659 (O. C., édition Henri Mondor p. 872).

² Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefèvre et V. von Schenke, Aubier, 1995, pp. 17-19.

³ Henri Bergson, *Le Rire*, PUF, 1959, p. 437.

différents et incarnés ; c'est cet échange et confrontation qui sont mis en scène textuellement et qui font de la scission et de la pluralisation internes de la pensée les conditions de son cheminement, de sa réflexivité, de sa puissance de conviction et de son ironie. Pour la seconde tradition aristotélicienne, c'est le transport métaphorique (si l'on me permet cette tautologie) consistant à « mettre sous les yeux » comme le dit Aristote, consistant à peindre et à « signifier les choses en acte » (*hosa energeunta sêmeinei*)⁴ ou « en train de se faire » qui confère au spectacle de la pensée « son mouvement et sa vie. » Pour cette tradition aristotélicienne, mais du point de vue de la poétique cette fois-ci (car les formules que je viens de citer sont extraites de la *Rhétorique*), c'est le spectacle théâtral (si l'on me permet cette seconde tautologie puisque le *théâtron* est le lieu même d'où l'on voit le spectacle) qui attire à lui tous les arts en leur donnant leur exigence d'unité synthétique ou d'agencement systématique, de stylisation ou dépuración de la forme en un *muthos*. Comme synthèse ou système de faits (*synthesis ton pragmaton*), le *muthos* ordonne les récits, les drames, les images et la peinture d'histoire, cette dernière jetant sans aucun doute, avec les tableaux de Pierre Puvis de Chavannes et de Gustave Moreau, l'un de ses derniers feux.

Mais que signifie exactement « voir les choses *sub specie theatri* » qui est le propre de l'esprit, de l'esprit selon le symbolisme et de l'esprit du symbolisme ? Le texte bergsonien répond rapidement en énonçant 5 déterminations. Par la médiation d'un ensemble de représentations, c'est voir la réalité :

- a) sous une forme non abstraite mais symbolique et poétique ;
- b) sous une forme dialogique et même dramatique au sens aristotélicien où la représentation imite « tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose. » (*Rhétorique*, chap. 3) ;
- c) sous une forme scénique, sous une forme topique qui suppose une image comme lieu ; comme lieu aux bornes et aux dimensions bien délimitées et dont la vision à distance (et devant soi) obéit à la loi de la frontalité ;
- d) sous une forme ironique (puisque le metteur en scène se met un peu en scène lui-même ainsi que le spectateur auquel il s'adresse. Le théâtre occulte et manifeste à la fois le mécanisme (*mechanema*) sur lequel il repose. Ce faisant, il engendre *et* un effet de réel donc une croyance et une proximité, *et* un effet d'irréalité donc d'incrédulité et de mise à distance (comme le dira plus tard Coleridge, le théâtre comme toute fiction engendre la « suspension volontaire de l'incrédulité ») ;
- e) enfin, « voir les choses *sub specie theatri* », c'est les voir en commun ou de façon collective, de façon sociale, voire politique comme l'indique la référence immédiate au « peuple épris de théâtre ».

⁴ Aristote, *Rhétorique*, Livre III, chap. 11, 1411b24-25. Pour les deux expressions qui suivent : Livre III, chap. 10, 1410b33 et Livre III, chap. 11, 1412a10.

Il y a donc ici tous les éléments qui engendrent un éloge du théâtre comme le dispositif paradigmatique non seulement de l'art, des arts, mais aussi de l'esprit, de la pensée et de toute la culture occidentale adossée à la tragédie grecque ainsi qu'aux mythes religieux dont la tragédie est la métamorphose artistique c'est-à-dire, selon la thèse nietzschéenne, les prémises d'un processus de sécularisation de la culture. Ce mouvement de sécularisation libère d'ailleurs le mouvement symétrique d'émergence d'une religion de l'art dont le symbolisme semble bien être l'acmé moderne puisque selon lui l'art nous révèle ou dévoile le fond métaphysique du monde. Cette religion de l'art ou cette conception spéculative de l'art est évidemment à l'œuvre dans la peinture allégorique de Puvis de Chavannes (*Le bois sacré*, 1884-1889) ainsi que dans la reprise picturale des mythes gréco-latins ou bibliques par Gustave Moreau (je pense entre autres à l'*Orphée* de 1865, à *L'Apparition* de 1875, au *Jupiter et Sémélé* de 1894-95), par Max Klinger (je pense au *Jugement de Pâris* de 1887), par Arnold Böcklin (je pense à l'*Ulysse et Calypso* de 1883 et aux différentes versions, de 1880 à 1886, de la fameuse *Île des morts* dont il est tout à fait significatif de noter que Chéreau s'en est emparé avec Boulez dans la mise en scène du *Ring* à Bayreuth en 1975).

Dans tous ces exemples, la théâtralité des images se mesure non seulement à leurs aspects de fixité, d'encadrement, de frontalité, de mise en scène spéculaire, de représentation ou d'évocation d'une action, mais aussi au fait que les personnages soient des symboles renvoyant à des significations religieuses, mythologiques ou métaphysiques que la tradition de la tragédie grecque, du théâtre shakespearien et de la tragédie classique ont mis en scène. De cette tradition, le symbolisme pictural européen se pense comme le réceptacle et la mémoire aux deux sens du terme : au sens mnémotechnique de conservation du temps passé ; au sens anamnésique et platonicien de dévoilement de ce qui gît au fond du temps et qui pourtant le rend possible, le surplombe et l'enveloppe : l'éternité ou, pour parler comme Proust au début du XXe siècle, l'extratemporalité.

On voit ici comment la présence du théâtre joue pour le symbolisme sur plusieurs niveaux : a) le niveau d'un art, d'un genre en son dispositif scénique, spectaculaire et dramatique engendrant une représentation que la peinture peut évoquer et dont elle peut proposer des équivalents ou des mimes ; b) le niveau d'une tradition culturelle comme un processus constant d'actualisation et de réactualisation. A ce niveau, le théâtre renvoie à sa réalité moins spectaculaire ou représentationnelle que proprement textuelle ; c) enfin, le niveau le plus large qui est celui d'une opération théâtrale que l'on appellera la théâtralité (voir *sub specie theatri*) qui parcourt les arts et même la pensée, et qui permet d'asseoir ce cercle romantique ou hégélien déterminant à mon sens tout le symbolisme : le cercle d'un art philosophique que l'on doit parcourir dans les deux sens : de l'art vers la philosophie (l'art n'est pas étranger à la pensée et n'est donc pas l'expression d'une pensée abstraite qui lui serait préalable) ; de la philosophie vers l'art (la philosophie serait

artistique c'est-à-dire créatrice de formes et l'art serait ainsi l'une des principales fonctions et même effectuations de la philosophie).

C'est à ces 3 niveaux ensemble que se poste, par exemple, Moreau quand il déclare au sujet des *Prétendants* (1852. L'aspect scénique de l'image y est tout à fait évident) :

« Et sans y penser, je me suis, à mon vif enchantement, rencontré avec le génie de Shakespeare dont je voyais l'autre jour, représenter un drame, le roi Lear [...] : laissez-moi un peu philosopher avec ce fou et alors de traiter les plus hautes questions de morale et de poésie philosophique. On est ravi, au milieu de ces faits du drame de Lear, de trouver cette heure sublime où le poète s'épanche et vous livre ce qu'il y a [...] de plus noble en lui. [...] C'est ce mélange qui est un admirable contraste [...]. Sophocle a aussi fait des scènes affreuses. Œdipe prend ses yeux sur la scène et les jette après les avoir arrachés./ De même, semblable à Shakespeare, je veux au milieu de cette scène toute matérielle de boucherie ramener la pensée du spectateur vers le seul rêve qui m'anime. C'est la poésie et la supériorité puissante et éternelles sur toutes choses. [...] Mais au milieu de ce mouvement [...], je veux m'arrêter sur cette figure inquiète mais non détournée de son rêve poétique, la belle, la jeune Grèce, mère des arts et de la pensée [...]. »⁵

De la même façon — mais en une pensée plus lucide, plus consistante, plus exacte et moins lyrique — trouve-t-on chez Mallarmé cet étagement des 3 niveaux de la théâtralité qui explique que le Prince des poètes — qui travailla et reprit toute sa vie sans l'achever *Hérodiade* et qui mit constamment au centre de son œuvre ce qui appelle un « drame » — eut la passion du théâtre. Il l'eut à tel point qu'il déclara « consentir » à écrire des critiques théâtrales, qu'il fit de ces chroniques l'une des sections de *Divagations*, qu'il dit qu'il céda « à l'attirance du théâtre » accompagné pourtant du sentiment de la « compromission » avec l'artifice des usages sociaux détournant du spectacle véridique, supérieur et immuable de la nature. Ce spectacle de la nature est bien plus splendide et bien plus rutilant quand vient l'automne. Le rouge et l'or qui décorent la salle et les fauteuils d'orchestre n'en sont évidemment qu'un pâle écho et le piètre succédané.

« Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attestant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poète, soit rappeler à des plaisirs et à des soucis médiocres./ Me voici, oubliant l'amertume feuille-morte, de retour et prêt à noter, en vue de moi-même et de quelques-uns aussi, nos impressions issues de banals Soirs que le plus seul des isolés ne peut, comme il vêt l'habit séant à tous, omettre de considérer... »⁶.

Ce début de la chronique consacrée à *Hamlet* fait du théâtre, à la fois le modèle de la nature et l'image ontologiquement affaiblie de la nature. Il y a donc ici une circularité, une ambivalence, la co-présence d'une promotion et d'une dévaluation qui circonscrivent la

⁵ Gustave Moreau, *Écrits complets*, Fata Morgana, 1984, p. 28.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Hamlet*, op. cit., tome 2, p. 166.

contradiction mallarméenne que je voudrais développer maintenant : la contradiction plaçant la poésie et l'œuvre d'art entre deux imaginaires au sein desquels l'œuvre d'art doit obligatoirement baigner et desquels elle doit nécessairement s'extirper : un imaginaire scénique de l'image comme espace intérieur et un imaginaire acoustique ou sonore du temps comme rythme, vibration et enchaînement d'aspects.

2) « Le Théâtre est d'essence supérieure »⁷

Pour Mallarmé, le théâtre est d'essence supérieure pour au moins 3 raisons.

a) D'abord parce que son dispositif spectaculaire instaure la *magie suggestive* de la scène qui produit une communication avec le public ou avec la foule anonyme :

« La scène, dit-il, est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur [...]. »⁸

Le théâtre institue donc, dans l'ici et le maintenant de la présence du spectacle et des acteurs, un rituel social et un « culte moderne » esthétique débarrassés des messages journalistiques et de l'usage purement numéraire du langage dont les mots s'échangent dans notre vie quotidienne comme des pièces de monnaie ou des billets de banques aussi plats que les feuilles de journaux. Par les plis du rideau de scène qui s'ouvre et se ferme comme un éventail et par les jeux de lumière engendrés grâce à la création initiale de l'obscurité, il crée l'*attente* du public et son *désir* de fiction « frustré avec soin par l'arrangement social » et la vie ordinaire. Cet arrangement social et cette vie ordinaire Bergson disait aussi en 1889 (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) qu'ils sont asservis aux agents banalisants, solidifiants et réifiantes de l'intelligence, du langage et du travail. La vie quotidiennement vécue est soumise au principe de l'utilité qui jette ce « voile abstrait » dont parle Bergson, voile qui recouvre le monde au point de lui faire perdre sa fraîcheur, sa singularité, sa vie. Le principe logique (et même chronologique) du théâtre est donc ce « trou magnifique »⁹ qui donne la structure du jeu même de la fiction comme matrice d'apparitions et de disparitions nécessairement éphémères et dont l'aspect volatile contraste avec « le réel parce que vil ». L'œuvre d'art trouve donc dans le théâtre le modèle d'une cérémonie et d'un rituel collectif qui émancipe collectivement les hommes de leurs soucis ou de leurs intérêts. Il les libère dans l'acte d'instauration d'un espace intérieur, clos et réglé, qui les protège et qui les console des tracas ou de l'ennui de la réalité. Rupture et clôture constitue les deux opérations théâtrales majeures qui doivent se retrouver dans toute œuvre d'art en lutte contre le « trop-plein de réalité » de la réalité, trop-plein contre lequel il faut protester et

⁷ Stéphane Mallarmé, *Le genre ou des modernes, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 179.

⁸ Stéphane Mallarmé, *Le genre ou des modernes, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 181.

⁹ Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 161.

qu'il faut nier par un processus d'irréalisation et de projection dans l'imaginaire comme monde.

b) La seconde raison est que le théâtre possède une réalité trans-historique et une dimension anthropologique : celle de la culture ou se joue le destin ou « l'explication de l'homme »¹⁰ et qui fait du théâtre sous toutes ses formes « la grande Fête humaine », la religion laïque qui permet aux hommes rassemblés, surtout en notre temps individualiste où « le pacte est déchiré », où « l'ère d'autorité se trouble », de devenir « conscients d'être là pour regarder. »¹¹ De même que la poésie « dispersée » du *Coup de dé* doit demeurer, selon Mallarmé, attachée à « l'antique vers », de même, les formes théâtrales contemporaines ou anciennes doivent demeurer fidèles à « l'antique scène » où l'homme prend véritablement conscience de lui-même. C'est ce qui se passe de façon exemplaire dans *Hamlet* « un point culminant du Théâtre » dont rend compte Mallarmé dans son « poème critique » consacré à la pièce de Shakespeare. Dans cette chronique-poème ou ce poème-chronique dont j'ai expliqué tout à l'heure *l'incipit*, on passe par évocations successives, par minuscules transitions musicales et par entre-expression : du théâtre de la nature « en automne », à une représentation théâtrale d'octobre 1886 à la Comédie Française, à l'analyse de la pièce de Shakespeare avec ses différents personnages, à la signification du personnage central d'Hamlet, à sa stricte condensation et disparition élocutoire dans la fameuse formule « *to be or not to be* » qu'il profère et qui permet de penser tout à la fois l'esprit historique contemporain « de la fin de ce siècle », une conception métaphysique par delà toute époque et, pour finir, la littérature qui est la seule et unique réalité. Au sein de ce prodigieux feuilletage où le particulier et l'universel, le sensible et l'intelligible, le concret et l'abstrait, le poétique et le philosophique, la nature et la culture, la vie et la mort, l'être et le non-être s'emmêlent inextricablement dans un pur mouvement d'écriture, se joint et se disjoint tous ses éléments afin de les suspendre et de susciter une hésitation sans fin. Au creux de cette irrésolution fondamentale, nous comprenons qu'il n'existe justement pas de fondement qui permettrait d'en sortir. Il n'y a pas de modèle, pas de « moule suprême », pas de principe sinon celui de la négation de tout principe. Nous comprenons que tout tient dans une formule et une question (« être ou ne pas être... »), dans une *epochè* c'est-à-dire un doute que « le destin de l'homme » consiste à indéfiniment reposer et explorer. Cette formule et cette question sont celles de la contingence et de la liberté dont l'art est le vecteur principal.

c) On comprend alors la troisième raison mallarméenne qui confère au théâtre une essence supérieure conforme à la définition bergsonienne de l'esprit. Car le poème mallarméen consacré à *Hamlet* opère une réduction, une idéalisation et une abstraction de la pièce par lesquels ses aspects proprement scéniques et spectaculaires (sa théâtralité

¹⁰ Stéphane Mallarmé, *Sur le théâtre, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 657.

¹¹ Stéphane Mallarmé, *Le genre ou des modernes, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 179.

selon Barthes¹²) ne sont pas anéantis ou complètement disparus mais « abolis » c'est-à-dire réduits au simple statut de traces et de réminiscences. Le théâtre est devenu alors un espace mental et la pensée intérieure un théâtre selon un échange comparable à celui qu'opère Mallarmé (échange tout baroque et shakespearien) entre le théâtre et la nature, entre la scène et « la pièce écrite au folio du ciel et mimée avec le geste de ses passions par l'Homme. » Trois conséquences alors.

1) La poésie mallarméenne sera un théâtre mental (presque le vrai théâtre), l'insertion « du théâtre au livre »¹³ ou un « théâtre inhérent à l'esprit » produisant un espace intérieur béant et le lieu, sans au-delà, d'apparitions fugitives : « A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans. »¹⁴

2) La pensée cartésienne sera pour elle un paradoxal modèle : celui du drame singulier mais universel se jouant dans l'entre-deux nocturne qui sépare et relie les deux premières *Méditations métaphysiques* : la première (où l'empreinte platonicienne et la force métaphorique sont évidentes) faisant l'expérience du doute, du désespoir et de la noyade ; la seconde découvrant le *cogito* comme pure intellectualité et intériorité au terme d'un processus salutaire d'exclusion (de purification) de toute l'extériorité des choses, des images et des corps. Selon Mallarmé, comme le note Bertrand Marchal, « le *Cogito* [est] l'acte théâtral par excellence »¹⁵ : « Statuaire égale à l'interne opération par exemple de Descartes et si le tréteau significatif d'alors avec l'unité de personnage, n'en profita, joignant les planches et la philosophie, il faut accuser le goût notoirement érudit d'une époque retenue d'inventer malgré sa nature prête, dissertatrice et neutre, à vivifier le type abstrait. »¹⁶

3) Ce qui vaut pour le théâtre vaut aussi pour sa modalité qu'est la danse. La danse fascine Mallarmé en ce qu'elle procure un spectacle théâtral corporel et muet qui nous débarrasse plus facilement encore que le théâtre de l'imitation des choses. Puisqu'une chorégraphie ne signifie rien d'autre que ce qu'elle montre et « ne donne que peu » (*Crayonné au théâtre*), la danse est le suspens quasiment pur : suspens des mouvements du corps de la danseuse bien sûr, mais aussi suspens de son vêtement de mousseline qui cache le corps et le révèle (érotisme), suspens de la vision elle-même « flottante, palpitante, éparse ». Mallarmé prend acte de la révolution chorégraphique dont il est le contemporain et le témoin admiratif : la danse devient un art abstrait qui libère son

¹² « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène [...] » Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981 (1954), p. 41. Je renvoie au beau petit livre de Christophe Bident, *Le geste théâtral de Roland Barthes*, Hermann, 2012, notamment aux pages 148 et suivantes.

¹³ *Planches et feuillets*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴ *Le Genre ou des modernes*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁵ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, p. 221.

¹⁶ *Le Genre ou des modernes*, *op. cit.*, p. 186.

expressivité de l'imitation, de l'anecdote, de l'histoire avec ses péripétie, ses personnages, ses situations, ses décors, etc. Ainsi, devant les mouvements abstraits de Loïe Fuller, Mallarmé a le sentiment d'être devant une « écriture corporelle » (*Ballets*) et une série de métaphores nécessairement mouvantes mais cadencées qui constituent presque le modèle de la poésie. Intégrant le théâtre et la musique, la danse est également apte à revendiquer le statut d'art total produisant cette religion esthétique que cherche Mallarmé et qui trouve, dans l'immanence du sensible, l'origine de notre rapport au monde. Mais la danse possède une extériorité, une corporéité et une inconscience qui lui enlève *in extremis* cette supériorité que la poésie doit posséder. Le poète sait ainsi qu'il doit traverser la danse et la transporter à l'intérieur des mots afin de révéler à la « ballerine illettrée » ce qu'elle ne sait qu'inconsciemment, sur le mode d'un « instinct poétique ». En se souvenant, par l'intermédiaire du discours critique, du ballet, et en méditant sur lui, le poète sait désormais qu'il est le véritable et lucide chorégraphe : un chorégraphe réflexif de l'esprit et des lettres qui, comme le dit Nietzsche à la même époque, « danse avec la plume », et qui comprend la nature de la danse et du mouvement des corps ramenés à ceux des signes : « Par un commerce dont paraît son sourire [celui de la danseuse] verser le secret, sans tarder elle te livre à travers le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrira ta vision à la façon d'un Signe, qu'elle est. » (*Ballets*)

Dans ces trois conséquences (faire de la poésie un théâtre mental, trouver dans le cogito cartésien un modèle philosophique à ce théâtre mental, trouver à ce théâtre mental un modèle chorégraphique qui doit être dépassé), on commence à comprendre que l'appel théâtral de Mallarmé n'est qu'un moment de sa démarche dans la mesure où le projet littéraire consiste à faire entrer le théâtre dans les Lettres. A lui reprendre son bien. Ce qui signifie que le théâtre (comme la danse) doit être transposé, dépassé et soumis à la critique la plus sévère. C'est le troisième moment de mon exposé.

3) « Toujours le théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire les arts qu'il prend. »¹⁷

En quoi consiste l'altération théâtrale, c'est-à-dire cette théâtralité qui prend au piège les autres arts, qui les modifie, les aliène et les jette en dehors d'eux-mêmes ? Comment penser en conséquence l'anti-théâtralité symboliste ou mallarméenne et sa co-existence contradictoire avec la théâtralité dont nous avons essayé de saisir les principaux aspects ?

Le théâtre possède une puissance d'altération parce qu'il procède volontiers d'un principe d'extériorité qui l'amène spontanément à produire un excès de cette extériorité. Cette extériorité est multiple. J'en vois 3 aspects.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, *Autre étude de danse*, *op. cit.*, p. 178.

a) Elle est celle du spectacle comme représentation entendue au sens de performance qui, comme le disait déjà Aristote, « exerce la plus grande séduction, [mais] est totalement étranger à l'art et n'a rien à voir avec la poétique car la tragédie [dont l'âme est le *muthos*] réalise son effet [...] sans acteurs. De plus, pour l'exécution technique du spectacle, l'art du fabricant d'accessoires [ou du décorateur] est plus décisif que celui des poètes. » (50b15) Le jeu, le décor, les lumières, les costumes, la musique et la danse d'accompagnement ne constituent, pour Aristote et pour l'ensemble de la tradition auquel appartient le symbolisme, que des « assaisonnements » qu'un mauvais théâtre spectaculaire et divertissant prend illusoirement pour sa substance même. La première extériorité du théâtre est donc le spectaculaire.

b) La seconde extériorité est cette distance qui sépare le spectacle de celui qui le voit. En creusant cette distance par rapport au spectateur, le spectacle doit s'offrir alors ostensiblement au spectateur ; il s'adresse ouvertement à lui et porte en lui de façon outrancière toutes les marques de cette adresse. Ces marques sont d'autant plus excessives (histrionique et théâtrales au mauvais sens du terme) que le théâtre engendre sur le spectateur un puissant investissement émotionnel.

c) La troisième extériorité est celle de la représentation au sens même de l'imitation : images ressemblantes et bien délimitées de situations, de personnages, d'objets, d'intrigues, de péripéties circonscrits sans mystère ou montrés brutalement et sans évocation. C'est contre cette troisième extériorité — exacerbée quand il s'agit du théâtre réaliste, du vaudeville, du théâtre de boulevard ou du théâtre néo-classique contemporain de Mallarmé — que s'insurge le poète de Valvins et qu'il lutte en désirant un théâtre « cartésien » purifié de tout ce qu'on y voit et de tout ce qui se donne comme solide et prépondérant.

Contre cette triple extériorité (le spectaculaire, la distance spectacle-spectateur, la représentation), la poésie selon Mallarmé doit nécessairement faire l'épreuve ou vivre l'appel ou la tentation de la musique. L'imaginaire scénique doit se lier à l'imaginaire acoustique pour compenser les effets extériorisant, fixant et circonscrivant, qui continuent d'exister dans la recherche même d'un espace intérieur. La critique du théâtre se fait alors sous l'égide de la musique. Pourquoi ? 4 raisons principales et simples.

1) La tentation de la musique est d'abord celle de la musique de concert (Mallarmé est l'habitué depuis 1885 des Concerts Lamoureux) tant celle-ci réalise par les sonorités pures, par la symphonie et la présence effective des musiciens, un spectacle où il n'y a rien à voir : aucune histoire, aucun acteur mais des interprètes (des exécutants) c'est-à-dire de simples médiateurs assurant une communauté mystérieuse exempte d'imitation et de reportage. « Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la

tentation de s'expliquer. » L'anti-théâtralité mallarméenne se greffe donc sur le mystère musical provenant de la suspension du langage et des mots nécessairement articulés et représentationnels. A cet égard, la musique est un art de l'expressivité pure, de l'intériorité et de la suggestion.

2) Non figurative, la musique possède une existence ambiguë et indéterminée. Au concert en effet, l'auditeur, enveloppé dans les vibrations sonores ne semble pas un « témoin » comme dit Mallarmé c'est-à-dire un spectateur à distance de ce qu'il voit ; et il est incapable de dire où se trouve le foyer de l'œuvre ou l'œuvre elle-même : en soi, devant soi, dans sa partition, dans son exécution, dans la tête du compositeur ou celle du chef d'orchestre, etc. ?¹⁸ L'expérience musicale est celle d'une indécision fondamentale qui place l'auditeur dans l'attitude esthétique même : perception virginale, mystérieuse, atmosphérique devrait-on dire, du « flottant », de « l'infus », du « confus », de « l'ambiance », de la « Rêverie ».

3) L'être de la musique (abstrait, indécis, vibratoire) et l'imaginaire sonore ou acoustique qui lui est attaché, sont aussi principalement temporel. La musique est un art du mouvement, de la fluidité et de la variation. Mallarmé la considère comme le lieu par excellence de vertigineuses et sinueuses arabesques, « transfusibles », capables de livrer le « sens mystérieux des aspects de l'existence. »¹⁹ Elle est donc l'art anti-théâtral, non spatial, non figuré, de la succession et du passage des aspects, des « chocs, glissements et trajectoires illimitées »²⁰ c'est-à-dire de la métamorphose qui nous libère des choses, de leur gravité, de leur fixité, de leurs configurations. L'espace musical qu'elle nous propose encore (celle de la salle de concert, celle de l'univers acoustique avec sa profondeur et ses dimensions), se trouve liquéfié et transformé en un espace « évusif » comme dit Mallarmé ; ce qui signifie : qui avance et qui va, qui libère, qui échappe et qui s'ouvre. Cet espace est entièrement temporalisé et sa nature vibratoire, tout en expansions et en rétractations, tout en apparitions et en disparitions, fait de lui un ensemble de pulsations, de battements, de cadences et de rythmes qui, selon le poète, constituent le fond insondable et incessant du monde.

4) Mallarmé a été le témoin fasciné de l'accord du théâtre et de la musique, non pas seulement devant sa forme modeste de l'œuvre chorégraphique, mais devant sa forme grandiose de l'opéra. Cette forme est grandiose parce que Wagner (que Mallarmé a un temps admiré) a eu le projet d'en faire l'œuvre d'art totale, c'est-à-dire l'œuvre de toutes les œuvres d'une part, l'œuvre de tous les arts d'autre part. Wagner a eu l'ambition de conjoindre l'imaginaire scénique et mythologique avec l'imaginaire acoustique et rythmique ; et il a eu le projet de fonder cette conjonction sur la puissance enveloppante et créatrice de la musique comme un art qui nous ramène (dans une perspective

¹⁸ Voir Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Plon, 1964, p. 22 et suiv.

¹⁹ Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884.

²⁰ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 69.

schopenhauerienne) à la source jaillissante de la réalité comme à la source grecque de notre culture. Ce projet artistique, métaphysique et culturel est d'ailleurs inscrit dans la structure même du théâtre Bayreuth, anti théâtre à l'italienne et réminiscence du théâtre à l'antique avec ces gradins sans loges, sans baignoires, sans étages.

Dans *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* qu'il fit d'abord paraître dans la *Revue wagnérienne* en 1885 et qu'il reprit ensuite dans *Divagations*, Mallarmé insiste sur le fait que Wagner a presque réussi à produire une musique dont le mouvement irradiant pénètre et enveloppe les mots, les personnages, l'action théâtrale, en un grand organisme impersonnel ou une « totale arabesque ». L'anonymat du flux musical wagnérien, sa polytonalité qui empêche de fixer un point de vue (celui du musicien, comme celui de l'auditeur), ses mouvements d'expansion ou de rétraction, tout semble concourir à produire l'inclusion des spectateurs-auditeurs dans une œuvre faite des « chocs » et des « glissements » du « tumulte des sonorités, transfusibles »²¹ où la représentation « s'irreprésente » en nous ramenant à notre lien originaire avec le monde. Chez Wagner cependant, note Mallarmé : « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source. »²²

La formule indique que la découverte wagnérienne d'un art total fondé sur la musique n'est cependant qu'à moitié réussie parce que la totalité vivante et l'origine ne sont pas complètement conquises. Au contraire de ce qu'on aurait pu penser, l'opéra n'a pas pour seul principe la musique « génératrice de toute vitalité », dans la mesure où cette dernière se met à dessiner les « lignes » des personnages et des péripéties (on pense à l'usage du *leitmotiv*) et qu'elle a en conséquence besoin de « l'anecdote énorme et fruste »²³ de la « Légende » : celle de l'or du Rhin et de l'anneau forgé par les *Nibelungen*. La musique n'est pas complètement « le vivifiant effluve » de l'œuvre qui se convertit en une machine arrangée et « disparate », par juxtaposition, « compromis » et « adjonction ». Le théâtre opératique ne produit, ni une véritable synthèse des arts, ni une œuvre absolument poétique capable de livrer le « sens mystérieux des aspects de l'existence »²⁴, parce que la narration ou le drame y jouent encore un rôle si prépondérant que la musique doit s'y ajuster voire l'illustrer. En l'opéra, ce que la musique tentait d'abolir est revenu par l'intermédiaire de la légende qui n'est qu'un « cas de reportage énorme et supérieur ». Ce que l'anti-théâtralité excessive de la musique tentait d'abolir est ainsi revenu par l'intermédiaire, excessif aussi mais d'une démesure inverse, d'un « cas de reportage énorme et supérieur. » *L'opération mythique de la musique (ramener à une origine mystérieuse) s'est alors transformée en le récit mythologique lui-même*, ce qui est pour Mallarmé une régression du point de vue artistique ainsi que du point de vue culturel

²¹ *La Musique et les lettres*, op. cit., p. 69.

²² *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, op. cit., p. 157.

²³ *Ibid.*, p. 157.

²⁴ Lettre à Léo d'Orfer du 27 juin 1884.

et historique : « Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! »²⁵

La perversion par Wagner de sa propre découverte incite donc Mallarmé à reprendre l'opération musicale ainsi que l'opération synthétique de l'opéra et du théâtre : reprendre l'opération musicale de vaporisation mais en trouvant en elle le principe de sa propre maîtrise ; reprendre le projet théâtral et opératique d'un art total qui contienne le principe immanent d'une synthèse des arts et non de leur montage.

Or cette double reprise est rendue possible par la découverte que les poètes symbolistes ont déjà mise en pleine lumière dans leur « crise de vers » : *le vers est une musique incluse dans le verbe*. Ceci permet à la poésie trois actions : premièrement, celle de contrôler par la rigueur de l'écriture l'aspect éruptif de la musique sans se laisser submerger et abîmer par lui ; deuxièmement, celle de conserver l'aspect synthétique de l'opéra en considérant le rythme comme le « nœud »²⁶ central qui permet aux arts de se penser comme ses modulations ; troisièmement, celle de fluidifier et de démultiplier la figuration commune aux mots, au théâtre et même à la peinture :

« Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé ; maintenant le livre essaiera de suffire, pour entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos. Un ensemble versifié convie à une idéale représentation : des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité. Telle portion incline dans un rythme ou mouvement de pensée, à quoi s'oppose tel contradictoire dessin : l'un et l'autre, pour aboutir et cessant, où interviendrait plus qu'à demi comme sirènes confondues par la croupe avec le feuillage et les rinceaux d'une arabesque, la figure, que demeure l'idée. »²⁷

La poésie est, comme musique « tue »²⁸, comme théâtre mental, « une idéale représentation » dans la mesure où elle tient dans l'espace des lettres, non seulement la musique et l'opéra, mais aussi le théâtre, la danse et la peinture. Les motifs dont parlent Mallarmé dans ce texte doivent ici être pris dans tous les sens : ce qui met en mouvement, des raisons d'agir ou des intentions, des thèmes ou des structures répétés et variés (au sens musical), des modèles enfin dont il faut rendre quelque chose (au sens pictural). Le motif mallarméen²⁹ est surtout le passage métaphorique entre chacun de ces sens sur lesquels la pensée en mouvement, de l'auteur comme de son lecteur, ne saurait se poser définitivement.

La poésie est bien semblable aux sirènes qu'évoque le texte et qui reviennent souvent chez Mallarmé (du *Salut* inaugural des *Poésies* au texte final du *Coup de dés*). La

²⁵ Richard Wagner, *rêveries d'un poète français*, op. cit., p. 157.

²⁶ *La Musique et les Lettres*, op. cit., p. 64.

²⁷ *Planches et feuillets*, op. cit., p. 195.

²⁸ Lettre à Paul Valéry du 5 mai 1891.

²⁹ Voir Jean-Luc Gallardo, *Mallarmé et le jeu suprême*, Paradigme, 1998, pp. 34-40.

sirène, dont Jacques Rancière a bien montré qu'elle est l'emblème de la poésie de Mallarmé³⁰, a) désigne métaphoriquement l'aspect amphibie et suspensif de la poésie qui réunit les différentes modalités des arts, du théâtre, de la danse et de la musique. b) Elle renvoie aussi à l'univers imaginaire mythologique et allégorique de la tradition artistique à laquelle appartient le symbolisme. c) Enfin, elle rattache l'art de Mallarmé à la figuration contre laquelle pourtant il lutte au moyen de la suggestion et de l'évocation. Car il faut noter que les sirènes du texte sont « *confondues* » avec de purs motifs abstraits comme une arabesque, et que, dans les poésies, ces êtres merveilleux n'existent qu'au sein de leur *noyade*³¹ ou de leur *nauffrage*. La mythologie, la figuration, l'imagination reproductrice, l'espace scénique du théâtre n'apparaissent que dans leur disparition et dans le moment de leur défaite alors que chez Wagner elles apparaissaient finalement triomphantes : elles sont à l'endroit exact où le processus de leur abandon conserve pourtant leur trace c'est-à-dire leur présence « évanouissante »³² si l'on peut dire. Or, pour que la mythologie, la figuration, l'imagination reproductrice, l'espace scénique du théâtre soient niés et demeurent pourtant dans leur effacement ou dans leur négation, il a fallu la puissance dissolvante d'une imagination acoustique et de l'art anti-théâtral qu'est la musique ; et, après elle, la poésie, parce que ce sont des arts de l'aspect c'est-à-dire des arts qui saisissent partout, dans l'espace intérieur qui les constitue, le temps, le passage et le battement généralisé de l'être et du non-être, de la vie et de la mort, du jour et de la nuit, du visible et de l'invisible.

Conclusion

Mallarmé et les symbolistes sont donc pris dans la contradiction d'une pensée et d'un exercice de l'art, tous les deux pris en tenaille entre les deux pôles, d'une part, d'une théâtralité nécessaire car conforme à la nature *topique* de l'esprit comme lieu intérieur figuré spatialement, d'autre part, d'une anti-théâtralité nécessaire aussi dans la critique d'une représentation chosifiante et spatialisante. Cette contradiction, il n'ont pas voulu (ou pu) la surmonter ou la dépasser comme l'on fait les impressionnistes auquel Mallarmé (et pour cette raison même) s'est beaucoup intéressé (il était l'ami de Manet). Car les impressionnistes ont abandonné sciemment toute conception théâtrale (mythologique, historique) de la peinture au profit : a) d'une peinture atmosphérique de plein air, b) d'un regard immédiat, simple et démocratique devrait-on dire avec Mallarmé des choses, regard « dépouillé » c'est-à-dire non médiatisé par les symboles traditionnels de la culture, c) d'une représentation (comme dit Mallarmé) de « ce qui vit perpétuellement, et pourtant meurt à chaque instant (...) : l'Aspect. »³³

³⁰ Mallarmé, *la politique de la sirène*, Hachette, 1996, pp. 20-25.

³¹ « Telle loin se noie une troupe / De sirènes mainte à l'envers. » *Salut, op. cit.*, tome 1 p. 27.

³² C'est le mot qu'utilise Jacques Rancière, *Mallarmé..., op. cit.*, p. 25.

³³ Mallarmé, *Edouard Manet les impressionnistes*, GF, 1998, p. 325.

Au contraire, la revendication par Gustave Moreau d'une valeur poétique de la « boucherie » en quoi consiste la scène des prétendants est celle d'une image théâtrale qui tente d'évacuer sa propre théâtralité en une lutte contre elle-même en ramenant, comme il le disait, « la pensée du spectateur vers le seul rêve qui [l']anime. »

Evidemment, l'anti-théâtralité symboliste trouve sa figure la plus paradoxale dans le théâtre symboliste lui-même tel qu'on le voit chez Paul Quillard, Maurice Maeterlinck et même Alfred Jarry. Car, comme le dit Paul Quillard en 1891, « toute œuvre dramatique est avant tout une synthèse : Prométhée, Oreste, Œdipe, Hamlet et Don Juan sont des êtres d'humanité générale, en qui s'incarne avec une intensité extraordinaire telle ou telle passion exclusive et impétueuse. Le poète [...] les a créés par la force de la parole [...]. *La parole crée le décor comme le reste.* »³⁴

C'est une manière de formuler ce que Jarry puis Aurélien Lugné-Poe appelèrent en 1896 « l'inutilité du théâtre au théâtre » ou, si l'on veut, le mouvement labile et incertain qui constitue l'un des principes du symbolisme est qui est celui d'une déréalisation de la représentation ou, inversement, d'une représentation d'une réalité ce qui ne saurait s'y enclore ou se laisser déterminer ou fixer par elle.

S'effectue bien ici l'utopie mallarméenne d'un théâtre littéraire fait de signes, d'un espace scénique visuel et mental qui correspond à « l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre !/ Non cela symphoniquement [...], mais avec une expresse succession de scènes, à la Shakespeare. » Mais le nom de Shakespeare invoqué « comme un préemptoire signe littéraire, énorme » est, pour Mallarmé, démesuré et inapproprié tant :

*« Pelléas et Mélisande sur une scène exhale, de feuillets, le délice. Préciser ? Ces tableaux, brefs, suprêmes : quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse, extrait, ce qui chez un spectateur se dégage de la représentation, l'essentiel. Il semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame. Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité. Peut-être que si tacite atmosphère inspire à l'angoisse qu'en ressent l'auteur ce besoin souvent de proférer deux fois les choses, pour une certitude qu'elles l'aient été et leur assurer, à défaut de tout, la conscience de l'écho. Sortilège fréquent, autrement inexplicable, entre cent ; qu'on nommerait à tort procédé. »*³⁵

Ce texte fait suite à l'évocation de la *Princesse Maleine* qu'Octave Mirbeau avait déjà comparée au théâtre de Shakespeare. Dans cette évocation, Mallarmé

³⁴ Paul Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, 1^{er} mars 1891, in Alfred Jarry, *Ubu roi*, éd. Henri Béhard, Pocket, 2000, p. 228.

³⁵ *Planches et feuillets* in *Crayonné au théâtre*, op. cit., p. 197.

précise que la pièce vaut dans l'exacte mesure où l'intrigue, les situations, les personnages (comme ceux d'*Hamlet* mais plus complètement encore) perdent la plénitude que le théâtre habituellement leur donne, et disparaissent. La mort omniprésente des personnages a pour finalité de nous faire saisir une mort bien plus profonde et qui n'a plus rien de spectaculaire ou de représentable. Ce qui séduit Mallarmé chez Maeterlinck, est que son théâtre devient un spectacle non spectaculaire par « un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte, en le vide d'une salle ». C'est bien l'aspect spectral ou fantomatique de ce théâtre qui est beau. La « raréfaction » de tout ce qui est représenté permet alors de saisir le mouvement de disparition lui-même, le « trou », comme dit Mallarmé, en quoi consiste toute chose et qui ne peut être saisi que mentalement c'est-à-dire abstraitement. Ce qui déréalise ou dénaturalise le théâtre maeterlinckien, c'est ainsi l'écriture et le style : « l'essentiel » comme l'appelle Mallarmé au sujet de *Pelléas*, qui « se dégage de la représentation ». Or le style de Maeterlinck, note Mallarmé, est celui de la *répétition* qui fait surgir au sein de « l'écho », non seulement le doute généralisé et l'absence de certitude, mais l'absence elle-même, la béance qui constitue la paradoxale substance de tout ce qui existe et de la pensée. Le monde est une chambre d'échos et, pour les entendre, toute œuvre doit se faire musique, vibration non représentationnelle, s'adressant à un esprit lui-même émancipé d'objets à voir et libéré de la tromperie d'un monde plein, stable et solide. En condamnant par avance le projet debussyste de mettre de la musique sur la pièce de Maeterlinck (« inutilité »), Mallarmé explique de manière prémonitoire la réussite de l'opéra qui consistera justement à unir à la musique purement sonore du musicien, celle des mots du poète. Or, dans les deux musiques se relançant réciproquement et se faisant écho l'une l'autre (en produisant l'opéra comme musique de musique ou écho d'écho), c'est le vide qui est au principe de leur vibration, c'est-à-dire le silence. Debussy l'a dit lui-même dans une lettre à Ernest Chausson du 2 octobre 1893 :

« J'ai été chercher la musique derrière tous les voiles qu'elle accumule, même pour ses dévots les plus ardents ! J'en ai rapporté quelque chose qui vous plaira peut-être, pour les autres ça m'est égal, je me suis servi d'un moyen, tout spontanément d'ailleurs, d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence (ne riez pas), comme un moyen d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'expression d'une phrase [...]. »³⁶

Le silence n'est pas avant ou après l'œuvre. L'œuvre n'a pas à le briser et à lui laisser la place une fois qu'elle est terminée. Le silence n'est pas ce néant d'œuvre qui lui dessinerait du dehors des frontières : il est au contraire au-dedans de l'œuvre ; non seulement son moyen mais son inconsistante substance que Maeterlinck signifie par le

³⁶ Claude Debussy, *Lettres 1884-1918*, réunies par François Lesure, Hermann, 1980, p. 55.

« procédé » de la répétition et par ces signes purement abstraits (qui ne représentent rien), pure ponctuation et pur rythme, que sont les trois points de suspension.

On voit comment, pour terminer, l'écriture, la musique, la musique de l'écriture ont pour fonction de corriger (de remédier à) l'altération théâtrale pour un théâtre inhérent à l'esprit et à l'œuvre, mais un théâtre supérieur. Ce théâtre supérieur possède un aspect topique qui lui assure sa fonction et son identité représentationnelles. Il vide aussi, il conteste et il met en mouvement (non local mais vibratoire) le lieu artistique qu'il demeure et qui est, à la fois, sa demeure.