

Suivre la pensée de Mallarmé sur la danse :

dans l'ordre de publication dans les revues

MURAKAMI, Yumi

1 Le début de son intérêt pour le ballet

C'est dans une lettre à Henry Roujon datée du 20 juillet 1883 que, pour la première fois Mallarmé évoque le nom précis d'une pièce avant d'en parler ailleurs dans sa correspondance. Le 7 janvier de la même année, le théâtre de l'Éden ouvre ses portes, rue Boudreau. Bien que l'établissement ne soit pas spécialisé dans le ballet, c'est un théâtre dans lequel de nombreuses pièces catégorisées dans ce genre seront jouées. *Excelsior*¹⁾ sera d'ailleurs la pièce d'inauguration. Il s'agit d'une œuvre faisant la fierté d'une troupe de

1) Concernant la première représentation d'*Excelsior*, se référer à Cyril W. Beaumont : *Complete Books of Ballet, A guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, (Putnam 2, London, 1951). Nous trouvons également des éléments nous renseignant sur le contexte et la situation de cette première représentation dans André Levinson : « Stéphane Mallarmé-Métaphysicien du Ballet », *La Revue Musicale*, (5^e année. éd. N.R.F. 1^{er} nov. 1923). La pièce connut dans ses débuts un succès tel qu'elle fut enregistrée pour le cinéma en 1913, mais elle cessa ensuite d'être représentée, et la pièce se perdit avant qu'elle ne fasse son grand retour en 2002 à la Scala de Milan et qu'elle ne compte désormais dans les pièces célèbres. (Cf. DVD « *Excelsior* - 2 actes et 11 tableaux », chorégraphe de Luigi Manzotti (1835-1905), une musique de Romualdo Marenco, une chorégraphie d'Ugo Dell'Ara, Théâtre Arcimboldi de Milan, 2002, TDK, TDBT-0071, Système NTSC - Code région : 120 min). Nous avons pu visionner la version de 1913 mais elle était profondément différente de celle du DVD et se rapprochait plus des photos présentes dans le livre de Beaumont, évoqué plus haut. Concernant le livret datant de la première représentation, il se trouve dans Hélène Laplace-Clavierie : *Écrire pour la Danse-Les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, 2000, pp. 395-401.

ballet italienne dirigée par Luigi Manzotti, qui remporte un grand succès en tournée à travers l'Europe de l'époque et qui fait parler d'elle dans tous les pays où elle passe. Cette œuvre offrait un spectacle grandiose aux contemporains en employant à grande échelle les technologies les plus récentes, et elle était portée par une troupe colossale de plusieurs centaines de personnes. Mallarmé n'y assiste qu'avec retard, près de six mois après la première. Il se garde toutefois d'en donner une bonne critique.

Excelsior de l'Éden dont je sors est une ineptie ; et on y a gâché à l'avance quelques-uns des effets des fameux ballets futurs.²⁾

Comme le suggère cette phrase laconique, il est malaisé de déterminer quel intérêt Mallarmé pouvait éprouver pour le ballet. Or, bientôt ce même genre se trouve au centre de ses intérêts et occupe une grande partie de ses préoccupations, désormais en tant qu'élément positif. Nous pouvons le constater à propos « d'Autobiographie », la lettre destinée à Verlaine et datée du 16 novembre 1885, déjà évoquée plus haut. Mallarmé y considère le « ballet » et le concert d'orgue, comme deux éléments parmi les plus importants de l'art scénique, pour lesquels il nourrit une passion presque contradictoire, dont le sens, un jour, finira par se révéler.

Quelques apparitions partout où l'on monte un ballet, où l'on joue de l'orgue, mes deux passions d'art presque contradictoires mais dont le sens éclatera et c'est tout.³⁾

Comme on le voit ici, des éléments liés au ballet commencent à émerger dans le vocabulaire de Mallarmé, et l'on perçoit au fil des retouches, l'influence de la danse sur le choix des vers ou des mots. Dans cet article, nous examinerons ce qui a conduit Mallarmé à s'intéresser au ballet, la manière dont cet intérêt s'est formé et la façon dont il l'a intégré à

2) Stéphane Mallarmé, *Correspondances*, recueillies, classées et annotées par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Gallimard, 1965-1985, tome I-XI, (abréviations, *Co*), *Co* II, pp. 243-244.

3) À Paul Verlaine, le 16 nov. 1885, Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Folio Classique, 1995, p. 588.

sa pensée. Ce faisant, nous verrons également que Mallarmé s'intéressait au mime en parallèle de ses réflexions sur le ballet.

2 Ce qui a amené Mallarmé à commencer à réfléchir à la critique de danse

2.1 Sur les remarques critiques

Commençons par étudier les circonstances qui ont amené Mallarmé à rédiger des critiques théâtrales. Édouard Dujardin, figure majeure de l'édition et directeur de *La Revue wagnérienne*, offrit à Mallarmé l'opportunité d'écrire ses critiques. L'entrepreneur s'intéressait vivement à *La Revue indépendante*, qu'il cherchait à reprendre. En 1886, il mit donc sur pied le projet de publier une troisième revue, complètement renouvelée mais conservant le titre *La Revue Indépendante* pour laquelle il fit appel à Mallarmé.

Dans *Pages* (1891)⁴, Mallarmé reprend les articles de *La Revue Indépendante*, en modifie le cheminement, les étoffe par des ajouts, et les transforme en une autre œuvre, détachée de l'actualité et de son sujet. On y voit, dans une forme presque achevée, les trois textes qui seront rassemblés plus tard dans *Divagations* sous les titres « Hamlet », « Ballet » et « Le Genre ou des Moderne ».

Par la suite, Mallarmé obtient de nouveau l'opportunité de publier à la suite des critiques scéniques entre 1892 et 1893, dans la revue londonienne *The National Observer*. Cela lui permet d'y faire paraître, en français, un article sur Loïe Fuller, dans le numéro du 13 mai 1893, ce qui lui offre la possibilité d'approfondir ses considérations sur l'esthétique scénique. Puis, dans « Seconde Divagation - Cérémonials » publié au sein de *Vers et Prose*⁵, Mallarmé résume brièvement la quintessence des passages qui fondent sa théorie de l'esthétique scénique, dans la perspective d'une synthèse d'ensemble. À ce moment de sa vie, Mallarmé cherche déjà à remodeler et résumer effectivement la totalité de ses pensées.

Par la suite, il réunit ses articles parus dans *The National Observer* et *La Revue*

4) Stéphane Mallarmé, *Pages*, avec un frontispice à l'eau forte par Renoir, Bruxelles, Edmond Deman, 1891.

5) Stéphane Mallarmé, *Vers et Prose*, éd. Jacques Robichez, Garnier-Flammarion, 1977. Il s'agit de la célèbre compilation en un tome des œuvres de Mallarmé réalisée par l'auteur lui-même, imprimée en 1893.

Indépendante, les classa par thèmes, les réédita, y ajouta de nouvelles critiques (« Le seul, il le fallait fluide comme l'enchanteur... ») et finalement, agença le tout en un ensemble (Poèmes critiques) tel qu'on le lira, les fameuses interlignes comprises, dans « Crayonné au Théâtre » au sein de *Divagations*.

Grâce à ce travail, ces textes renaissent en tant que critiques dotées d'une portée universelle bien plus grande qu'au moment de leur parution en revue⁶⁾. En somme, Mallarmé confère à ses propres œuvres une dimension nouvelle grâce à une méthode originale et à un esprit expérimental qui le distinguent.

2.2 Le ballet et l'hiver

Naturellement, dans les « Notes sur le Théâtre » publiées dans *La Revue Indépendante*, le ballet ne fut pas le seul genre à être abordé. Au contraire, la place accordée aux autres formes scéniques dépasse largement celle réservée au ballet. Dans le premier numéro, daté de novembre, Mallarmé ouvre avec un texte sur *Hamlet* et un autre sur les mimiques ; à partir du 3^{ème} numéro, et dans les 4^e, 5^e, 7^e et 8^e, il évoque surtout différentes représentations issues du théâtre moderne, du vaudeville contemporain, ou encore de l'opéra (comique). On peut affirmer qu'il y traite véritablement de l'esthétique scénique dans la plus grande acception de ce terme.

Concernant le ballet, il n'en parle que dans le 2^e, le 6^e, ainsi que dans le 9^e et dernier numéro⁷⁾. Or, lorsqu'on compare « Crayonné au théâtre » aux citations des « Notes sur le Théâtre », leur forme originelle, on constate que les passages consacrés à la danse sont presque tous réemployés. À l'inverse, sa critique de l'esthétique des autres genres, qui occupait les deux tiers des articles, n'évolue guère.

Cette comparaison montre donc à quel point les pages dédiées au ballet comptent dans l'œuvre de Mallarmé. La danse tient déjà une place importante dans *Pages* et *Vers et Prose* avant leur mise en forme définitive ; cela apparaît encore plus nettement dans

6) Concernant le processus de réécriture, rassemblé dans *Œuvres complètes de Mallarmé*, tome II (en japonais), Tokyo, Chikuma Shobo (abréviations, OCM II) se référer aux précieuses études de Watanabe Moriaki.

7) Mallarmé étant déjà revenu sur une comparaison avec les autres genres scéniques, il ne peut pas ici effectuer une définition précise de cet art.

« Crayonné au Théâtre »⁸⁾. Comme indiqué plus haut, Mallarmé rédige à trois reprises, une critique centrée sur le ballet. Ces textes seront réunis sous les titres « Ballet » pour le 2^e, « Crayonné au Théâtre » pour le 6^e, et « Parenthèses » pour le 9^e. Toutes les phrases ne sont pas reprises à l'identique, et certains passages sont intégrés ailleurs. Dans le sommaire de « Crayonné au Théâtre », figurent d'abord l'article éponyme, puis « Ballet » en 3^e, et « Parenthèses » en 8^e, ce qui modifie clairement l'ordre initial.

Par ailleurs, seul le numéro de décembre 1886 (le 2^e article rédigé pour *La Revue Indépendante*), s'appuie sur des pièces explicitement nommés : *Viviane* et *Les Deux Pigeons*. Le premier est représenté à l'Éden, le second à l'Opéra. Il faut maintenant examiner ces deux pièces en détail, à partir de documents et d'une approche concrète.

Si le plan chronologique, le 2^e article (décembre 1886), intitulé « Notes sur le Théâtre », est donc le premier publié en revue qui soit consacré à la danse. Observons d'abord son début, non repris dans « Crayonné au Théâtre » :

L'hiver ouvre par des ballets, non sans éclat : souci de dates moins que prédilection pour ce genre sublime, j'en discuterai au long.⁹⁾

À l'époque comme aujourd'hui, les ballets d'ouverture de saison étaient flamboyants et spectaculaires. *Les Deux Pigeons* est représenté le 18 octobre à l'Opéra, et *Viviane* le 28 du même mois, à l'Éden. Qu'en l'espace de dix jours deux créations voient le jour a dû provoquer en octobre une vive sensation. L'Opéra s'appuyait sur une tradition et un prestige considérables, alors que l'Éden venait tout juste d'ouvrir : les deux établissements offraient un fort contraste. C'est précisément parce qu'on les comparait que ces créations

8) Même s'il s'agit de réflexions sans considérations contemporaines, ce texte apporte une compréhension générale sur la situation déclinante du ballet à cette époque. La phrase suivante, qui ne se trouvait pas dans la revue, fut ajoutée à *Vers et Prose* : « Le Ballet illustre ce principe, mais si médiocrement aujourd'hui, que sied de ne pas insister sur son apport délicieux » (*Vers et Prose, op. cit.*, p. 158). Nous avons déjà évoqué le ballet en tant que sujet profane et sacré, mais ce sera un point important sur lequel nous reviendrons par la suite.

9) *La Revue indépendante*, Genève : Slatkine Reprint, tome I-IV, 1970-1971, (abréviations, *RI*), no. 2, p. 246.

firent autant parler d'elles¹⁰⁾. On ignore les dates exactes auxquelles Mallarmé assista aux représentations, mais pour préparer l'article de décembre, il a très probablement vu ces pièces assez tôt. Si nous associons le ballet à l'hiver, ce n'est pas sans raison. Car en tête du numéro précédent (novembre), figurait « l'automne ».

Loin de tout et du temps où se cherchent dans le trouble nos cités, la Nature en automne prépare son théâtre [...] du moins l'altérer, une ressemblance immortelle.¹¹⁾

Cette saison est souvent comparée à un soleil mort, de bronze. Ainsi, dans « L'Azur », on lit : « Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon ! ». De même, le *soleil mortel* présent dans le 15^{ème} vers de « Toast Funèbre » renvoie au crépuscule qui éclaire désormais les tombes « à l'heure [...] de la cendre »¹²⁾. Mais qu'en est-il donc de « l'hiver » ? On sait que *L'Après-midi d'un faune* renvoie à l'été, tandis que *l'Hérodiade* est un poème pour l'hiver. Nombre d'études ont souligné que Mallarmé intègre très tôt l'enchaînement des saisons à son œuvre poétique¹³⁾. Comme l'indique le vers « Le printemps maladif a chassé tristement / L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide »¹⁴⁾, l'hiver représente chez Mallarmé, une certaine clarté¹⁵⁾. C'est la saison qui convient à l'art ; et si le ballet, genre sacré, ouvre l'hiver, le prologue ne ménage pas ses éloges au ballet. *Hérodiade*, poème hivernal, intègre une vision du ballet. Le thème biblique de Salomé est, à l'origine, intimement lié à la danse¹⁶⁾. Mallarmé n'emploie pourtant pas l'histoire telle quelle : il en réaménage les matériaux. La

10) Laplace-Clavier, *Écrire pour la danse, op.cit.*, p. 96.

11) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, tome II, « Crayonné au théâtre », (abréviations, OC II) p. 285.

12) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, tome I, « Toast Funèbre », v. 13, (abréviations, OC I) p. 27.

13) Shigekazu Tanaka, « Les concepts de drama et de nature chez Mallarmé » (en japonais), *Études de Langue et Littérature Françaises*, no. 37, 1980, p. 51.

14) « Renouveau », OC I, p. 11.

15) Takeo Kawase, « Le poète en tant que fossoyeur - Exégèses des Premiers Poèmes de Mallarmé (2) » (en japonais), *Waseda Études Françaises*, no. 10, Tokyo, 2003, p. 125.

danse envoûtante attendue s'y trouve ainsi transmutée en ballet. En somme, Hérodiade et le ballet s'articulent chez lui selon une vision nette. Le mot « ballet » y est même employé comme rime¹⁷⁾. Nous soulignons l'importance, chez Mallarmé, du lien entre l'hiver et le ballet, et notons que sa vision de la danse et celle de l'hiver est déjà présente et aboutie dans *La Dernière Mode*.

Vous et d'autres y (le cadre d'une glace) jetant les yeux, quand le rythme des danses d'hiver vous ramène à votre tour devant ce miroir impartial, toutes vous chercherez la reine de la fête [...].¹⁸⁾

Ici, « danse » renvoie plutôt aux bals. Cet article du premier numéro de *La Dernière Mode*, daté du 6 septembre, associe déjà « hiver » et « danse », alors même que l'hiver n'est pas le sujet de ce texte, ce qui n'est pas sans intérêt.

2.3 Parallèle entre la nature et la scène en tant que folio

Dans le numéro de novembre, consacré à l'automne, on trouve d'abord la critique de la première de *Hamlet* et la position quelque peu sévère de Mallarmé envers les mimiques. Ayant revendiqué d'emblée la liberté d'aller au théâtre et de voir ce qui lui plaît, ne peut-on voir dans cette sélection un choix délibéré ? Le fait qu'il retienne *Hamlet* et les mimiques ne nous semble pas être complètement le fruit du hasard, et c'est sur quoi nous allons nous

16) Se référer à Sylviane Huot, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé*, A. G. Nizet, 1977. Nous aimerions en particulier souligner l'intérêt de la préface des « Noces d'Hérodiade Mystère » : « J'ai laissé le nom d'Hérodiade pour bien différencier de la Salomé je dirais moderne ou exhumée avec son fait divers archaïque — la danse, etc., [...] » (OC I, p. 147.) Enfin, il nous faut souligner que la corporalité de la femme jouant le rôle principal d'Hérodiade se rapproche de la forme de la ballerine telle que Mallarmé la concevait.

17) Le ballet d'Hérodiade apparaît dans le Final I de l'acte « Les Noces d'Hérodiade Mystère » : « Comme à défaut du lustre éclairant le ballet » (OC I, p. 151). Marchal y voit ici « la redécouverte de la danse » pour Mallarmé. Bertrand Marchal, *Salomé. Entre vers et prose Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, José Corti, 2005, p. 79.

18) OC II, p. 498.

étendre un peu plus bas.

Mallarmé écrit, dans le numéro daté du mois d'avril 1887 : « Il fut un théâtre, le seul où j'allais de mon gré, l'Éden »¹⁹⁾. Par ailleurs, *L'Almanach des spectacles* d'Albert Soubies (1886-1893) recense un peu plus de vingt de théâtres à Paris. Partout, on pouvait assister à des créations ou à des reprises du répertoire. Parmi cette offre, Mallarmé choisit deux pièces ayant pour thème le ballet, et dont les premières eurent lieu en octobre.

Malgré tout, le soin porté à la date montre qu'il assista par devoir aux premières, afin d'honorer son contrat. Or, dans le numéro de juin 1887, tout proche du dernier auquel il collabora, il insiste sur la vanité des premières, et leur dénie toute valeur :

Quelque incurie des premières représentations pour ne pas dire un éloignement montré pour leur solennité [...].²⁰⁾

Si ce numéro n'a pas le ballet pour thème, le passage sera repris (de cette phrase jusqu'à la conclusion) et intégré à « Parenthèses ». Les critiques de ballet ne figurent que dans le numéro de décembre, et portent sur deux pièces. Dans les autres textes sur le ballet, il emploie l'expression *son gala intime* au lieu de citer des titres, et s'adresse à « mon Idée »²¹⁾ comme à un interlocuteur fictif.

Mallarmé appréhendait de la même manière la scène et « la Fête » mais, la solennité des premières diffère de celle de la « Fête » qu'il mettra plus tard en perspective. Son style se résume à soustraire son jugement aux prises du temps et de l'actualité. Bien des considérations mêlent aux souvenirs de ballets, des remarques sur les idéaux brossés par l'auteur.

À la fin d'octobre, quand Mallarmé assiste aux ballets, l'automne domine encore : parler d'hiver est prématuré. Nous l'avons vu, Mallarmé associe souvent la « Nature » aux saisons, mais nous allons de nouveau nous en assurer²²⁾ :

19) *RI*, no. 6, p. 62. (*OC* II, p. 189.)

20) *RI*, no. 8, p. 364.

21) *OC* II, p. 60.

22) Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, José Corti, 1988, pp. 237-244.

La Critique, dans son intégrité, n'est, n'a de valeur, ou n'égale la Poésie à qui elle apporte une noble opération complémentaire, que si elle vise directement et superbement aussi les phénomènes ou l'univers : mais à cause de cela, soit de sa qualité de primordial instinct placé au secret de nos replis (un malaise divin), cède-t-elle à l'attraction du théâtre qui ne doit que montrer une représentation à l'usage de ceux n'ayant point à voir les choses à même ! de la pièce écrite au folio de nature ou du ciel et mimée avec le geste de ses passions, par l'Homme.²³⁾

Ces lignes figurent dans la réflexion sur le ballet du numéro d'avril. On sait que Mallarmé était sensible aux constellations saisonnières, et qu'à ses yeux, la scène devait refléter les changements palpables et perceptibles qui accompagnaient le cours des saisons.

Lors de la réécriture, la partie soulignant « nature » a été effacée, et si la raison n'était pas parfaitement claire et établie, c'était probablement parce que « le ciel » était considéré comme un suppléant à ce terme. Chez Mallarmé, la nature renvoie volontiers à des éléments concrets, par exemple la forêt n'est pas, sous sa plume, sans évoquer celle de Fontainebleau.

Par ailleurs, l'alignement de la pantomime et de la danse renvoie à l'eau. Si la mer demeure un thème cardinal, elle ne s'intègre pas chez Mallarmé dans ce qui compose la Nature²⁴⁾. Son texte « Bucolique » est justement une prose consacré à celle-ci : on y relève la « source » et le « fleuve de la Seine », mais s'il s'agit d'un point qui mériterait de plus amples développements, nous nous contenterons ici toutefois de le relever.

Nous avons noté que l'auteur associe *nature* et *ciel*; il ne faut pas négliger sa vision du « Folio ». Faire tenir une pièce dans ce format revêt pour Mallarmé une importance singulière. Cette idée s'énonce largement dans « Planches et Feuilles », passage ajouté à « Crayonné au théâtre » après publication dans *The National Observer* :

[...] ainsi que les confronte le volume ouvrant des pages parallèles. [...] atteinte par le moyen ou restaurer le texte, nu, du spectacle. Avec deux pages et leurs vers, je supplée,

23) *RI*, no. 6, p. 60. (Nous soulignons.) Il s'agit du passage repris plus tard dans « Crayonné au Théâtre ».

24) « Bucolique », *OC II*, p. 254. « La mer [...] se disjoint, proprement, de la nature. »

puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde ! ou j'y perçois, discret, le drame.²⁵⁾

Faire refléter le théâtre de la Nature dans un livret au format folio rejoint la pensée du Livre : c'est ce que visent ses critiques de l'esthétique scénique (Cf. *Divagations*). Cette orientation n'apparaît pas telle quelle dans *La Revue Indépendante*, mais on peut y voir l'origine lexicale de l'architecture de sa pensée. Abstraite dans sa visée, la critique reste adossée à des représentations effectives. D'où l'obligation pour Mallarmé d'appréhender *Les Deux Pigeons* et *Viviane* de façon concrète.

Pour l'heure, contentons-nous de noter la portée des saisons chez Mallarmé : après une critique automnale viennent les critiques hivernales du ballet ; esthétique scénique, livret et nature se complètent au fond de son esprit et cela affleure dans ses critiques.

3 La danse et le mime

3.1 L'espace commun entre la danse et le mime

L'en-tête du numéro de décembre, le dernier publié, s'ouvre sur ces lignes relatives à « l'hiver ouvre par des ballets »²⁶⁾ :

La danse seule, du fait de ses évolutions, me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène.²⁷⁾

Ici, la Danse se distingue des autres genres d'expression : cette phrase révèle la nature intrinsèque d'une danse supérieure. Le sens du mot « évolutions » est ici, sans équivoque : il ne s'agit pas ici du terme pris dans son acception synonyme de changement ou de métamorphose, mais bien du déroulement temporel d'un mouvement scénique. Mallarmé

25) OC II, p. 196. Publié sous le titre « Théâtre » dans le numéro du 10 juin 1893 de *The National Observer*, ce passage correspond à l'en-tête de l'article.

26) RI, no. 2, p. 246.

27) *Ibid.* C'est nous qui avons souligné. Ce passage se trouve intégré dans « Le genre ou des modernes ».

semble appréhender l'acte de danser en y intégrant une dimension narrative, comme un développement. Cette hypothèse est renforcée par la polyvalence sémantique que l'on trouve dans *évolutions*. Cette vision d'une danse « à évolutions » devient, chez Mallarmé, le symbole du ballet au point que plus tard, sous sa plume, cet art se réduira presque à ces évolutions, mais nous reviendrons plus tard sur ce point. Dans la version définitive de « Crayonné au Théâtre », un léger infléchissement apparaît dans l'idée que la Danse était supérieure à tous les autres arts :

La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène.²⁸⁾

Le « mime » vient s'ajouter à cette danse ; désormais, ces deux éléments remplissent ensemble les conditions nécessaires à la « pièce ». Mais ce mime procède-t-il également aux évolutions évoquées précédemment ? D'après le livret de *Pierrot, assassin de sa femme* qui servira de thématique dans « Mimique » texte critique consacré au mime, on imagine Pierrot qui « tourne et tourne sur lui-même » en se tortillant comme possédé par la folie.²⁹⁾

De même, dans le passage du numéro de novembre évoquant « le mime », le monologue silencieux d'un spectre blanc nommé Pierrot, fait naître « un tourbillon de pensées délicates et neuves émane [...] »³⁰⁾, tandis que le résultat de la pantomime se trouve qualifié par des mots accompagnés d'une vision évoquant toujours le mouvement, le tourbillon et l'évolution.

Il faut aussi revenir sur un autre passage du numéro de décembre, intégré au texte intitulé « Le genre ou des Modernes », où le mot « gestes » relatif au mime, est mis en équivalence avec le mot « pas » de la ballerine prouvant que Mallarmé accordait la même valeur à la danse et à la pantomime.

28) OCM II, p. 181. (Nous soulignons.)

29) Dans OCM II (*en japonais*), p. 105, le livret de « Pierrot assassin de sa femme », œuvre de Paul Margueritte, est traduit et présenté au lecteur. Nous nous sommes servis de ces passages. De même, dans le mime de Pierrot, l'existence de Colombine est indispensable, et dans la plupart des cas, il nous faut noter que celle-ci est une ballerine.

30) RI, no. 1, p. 13.

S'il tarde d'en venir à propos de danse³¹⁾

Si ce tarde d'en venir à rassembler à propos de gestes et de pas,³²⁾

Ainsi les caractéristiques considérées comme propres à la Danse, dans les « Notes sur le Théâtre » de 1886, et qui le restent au moins jusqu'à *Pages* en 1891, peuvent être étendues avec la pantomime. Le concept mallarméen de la Danse évolue donc au fil du temps.

Voyons à présent ce que signifie « nécessiter un espace réel, ou la scène ». Il s'agit sans doute à la fois de l'action scénique elle-même, de son caractère éphémère, et du passage d'une « pièce parlée » à une expression basée uniquement sur le « corps » d'un pantomime. Ni le ballet ni le mime n'ont recours au langage : le corps devient langage silencieux, et pour « raconter » ainsi par l'entremise de leur corps, le danseur ou le mime ont besoin d'un espace concret. Si la danse et la pantomime seules « nécessitent un espace réel ou [une] scène », c'était en raison de cette condition de spatialité essentielle.

Nous avons vu que ballet et pantomime étaient considérés comme ayant certains attributs en commun, dont l'un était la vision d'artistes tourbillonnant sur eux-mêmes. À partir de là, ne serait-il pas facile de juger que la « pantomime » peut servir d'indice pour décoder les considérations sur la « danse » ? Un autre point mérite l'attention : la suite du passage dans sa première version.

A la rigueur un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes.³³⁾

Le terme « livre » sera plus tard remplacé par « papier ». Il faut ici rappeler que Mallarmé comparait la scène de la Nature à deux feuilles ou folios. Ce changement annonce la pensée du Livre, vers laquelle tend toute sa critique. Pourtant, ce que nous

31) *RI*, no. 2, p. 247. (Nous soulignons.)

32) *OC II*, p. 182. (Nous soulignons.) Ce changement est vérifié dans *Pages*.

33) *RI*, no. 2, p. 246. (Nous soulignons.) Les parties soulignées sont de notre fait. Ce passage, comme le précédent évoqué, se trouve intégré à « Le genre ou des modernes ».

aimerions faire remarquer, c'était que Mallarmé, en parlant « d'un ouvrage », ne parlait pas littéralement d'un « Livre » mais concrètement du livret d'une pièce. Or, dans ce genre, le livret ne joue qu'un rôle secondaire, la danse suffisant à elle seule à la représentation. Autrement dit, le ballet, en tant qu'enchaînement de « pirouettes », se distingue des œuvres théâtrales pouvant être aisément résumées par écrit. Le traitement de la pantomime est analogue : Pierrot est « le fantôme blanc comme une page pas encore écrite »³⁴). Le mot « page », fréquente métaphore pour un « écrit », désigne ici simplement une page « encore vierge », tandis que Pierrot devient un corps transparent, celui d'un « fantôme ». Cette image revient dans « Ballet » et « Autre étude de danse : Les fonds dans le ballet ». Mallarmé nomme aussi Loïe Fuller « la fantôme », prolongeant ainsi ce motif.

D'après les explications fournies par *Mallarmé et le mystère du Livre*, d'Éric Benoit³⁵), le mime était en soi déjà une semi-existence, ou une existence ambiguë (mi-me). Le clown, en portant le nom féminin de Margueritte, conjugue féminité et masculinité, et de provoquer une révélation. La division ou plutôt *le démontage* des caractères des personnages apparaissant sur scène, fut une question contenue dans le thème de l'impersonnalité développé par Mallarmé. La danse et la pantomime partagent le fait d'être des visions difficilement saisissables.

3.2 Les acteurs de pantomime et les ballerines

Dans le passage consacré au mime du numéro de novembre, la scène est déjà supplantée par le livret. Nous savons qu'il s'agit là d'un concept dont le cœur est la « mimique », mais du point de vue de la critique esthétique scénique basée sur le modèle de la revue d'une représentation réelle, nous pouvons affirmer que Mallarmé fait preuve d'une audace remarquable pour un premier numéro :

Un luxe ne le cédant aux galas me semble en la traîtresse saison toute d'appels dehors,
la mise à part, sous la première lampe, d'une soirée chez soi, pour lire. La suggestive et
vraiment rare plaquette qui s'ouvre dans mes mains, n'est autre, au demeurant, qu'un
livret de pantomime *Pierrot Assassin de sa Femme* composé et rédigé par M. Paul

34) *RI*, no. 1, p. 13.

35) Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du Livre*, Honoré Champion, 1998, p. 262.

Margueritte.³⁶⁾

Dans cette description, Mallarmé invite le lecteur à lire le livret chez lui, et d'imaginer le ballet plutôt que d'aller assister réellement à la représentation. Quand la saison des représentations s'ouvre, aller voir une première ne fait souvent que décevoir. Mieux vaut, selon lui, s'asseoir chez soi, allumer la lampe, et, le livret dans la main, laisser courir son imagination. Cela est, selon lui, plus plaisant et plus divertissant. Cela rappelle le « Pitre châtié » : un mime y oublie son rôle d'artiste et plonge dans un lac à la recherche de l'image aimée, avant d'être puni pour avoir abandonné son art, mis à nu et de perdre son maquillage, symbole justement de ce qu'il est. Nous trouvons au 7^{ème} vers de ce sonnet, l'expression « le mauvais Hamlet ! ». Le maquillage du mime nous fait irrémédiablement penser à la plume ou au crâne de Hamlet³⁷⁾. Le parallèle entre le mime et Hamlet, choisis comme thèmes dans le même numéro de novembre, ne peut être fortuit ; il éclaire la vision poétique cachée dans les critiques de Mallarmé. Il nous faut nous y attarder ici un peu plus en détails.

« Le Pitre châtié » est un poème contenu dans les « Carnets de 1864 »³⁸⁾ et publié dans *Poésies*, en octobre 1887, après maintes révisions. Sa version définitive diffère considérablement de la version de 1864. Les concepts sous-jacents qui s'accompagnent d'un changement de vocabulaire naturel mais aussi du niveau lexical poétique, trouvent dans cette version, une véritable renaissance³⁹⁾. Voyons l'édition de 1887 :

Le Pitre châtié

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître

36) *RI*, no. 1, p. 13.

37) Dans son écrit sur le ballet, intitulé *Parenthèses*, Mallarmé s'interroge sur la décadence artistique par l'expression imagée « abandon du maquillage et des plumes ».

38) Compilation de 14 poèmes sélectionnés par l'auteur lui-même.

39) Même si, en ouvrant la lettre destinée à Dujardin, et datée du 30 août 1887, nous constatons que des modifications ont été amplement effectuées à l'endroit de *Poèmes*, nous comprenons que Mallarmé regrettait de ne pas avoir disposé de plus de temps (*Co* III, p. 133).

Autre que l'histriion qui du geste évoquais
Comme plume la suie ignoble des quinquets,
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre

De ma jambe et des bras limpide nageur traître,
À bonds multipliés, reniant le mauvais
Hamlet ! c'est comme si dans l'onde j'innovais
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.

Hilare or de cymbale à des poings irrité,
Tout à coup le soleil frappe la nudité
Qui pure s'exhala de ma fraîcheur de nacre,

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,
Ne sachant pas, ingrat ! que c'était tout mon sacre,
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers.

Ce mime ignore la muse de l'Art, et se noyant dans un lac (image pour les yeux de celle sur qui il a jeté son dévolu), il abandonne son devoir en tant qu'artiste. Nous voyons qu'ici, ce qui symbolise l'Art lui-même, ce sont la plume, la poudre dont il se fard le visage et l'habit de l'acteur, mais aussi le petit théâtre du mime en tant qu'espace de création esthétique. Le mime s'échappe de cet endroit où il se produisait, il abandonne tout, et c'est au moment de disparaître, qu'il se rend compte de la valeur de ce dont il se défait. Mais il est déjà trop tard, et il chute sans pouvoir être sauvé.

Cette vision du corps sacré et transparent, via l'entremise du mime, liée à l'élément de l'eau sera intégrées à la conception mallarméenne du ballet. Par exemple, l'image du mime englouti évoque le déluge décrit dans l'en-tête de « Parenthèses », texte consacré au ballet. Le thème de la tombe, déjà présent dans « Toast Funèbre » daté de 1873, se prolonge dans le concept *d'interrègne* qui apparaît au milieu des années 1880⁽⁴⁰⁾.

Il nous faut en premier lieu revenir sur la question des danseuses et sur le maquillage chez le mime. La « poudre maquillant » que l'artiste de la pantomime utilise s'inscrit dans la lignée des visions comme « l'aile » ou bien le « crâne » de Hamlet. Ce fard, tout comme ce

mime, apparaît fréquemment sous la plume du jeune Mallarmé des débuts. Nous pouvons citer, outre « Le Pitre châtié », les exemples de « L'Azur » et de « Tristesse d'été ». La vision de l'aile se trouve également dans « Aumône » et dans « Le Guignon » où celui du crâne vient s'y superposer. Toutes ces visions ne se rejoignent véritablement que dans « Le Pitre châtié ».

Il faut rappeler que ce thème de la pantomime, hérité du cirque et du spectacle populaire du XIX^e siècle, avait déjà séduit Théophile Gautier, Théodore de Banville et Charles Baudelaire, que Mallarmé prenait pour modèles comme l'a montré Jean Starobinski dans ses travaux⁴¹⁾. Celui-ci a retracé la généalogie du mime, dans la peinture et la littérature du XIX^e siècle. Il a perçu la puissante influence de Baudelaire et de Banville sur Mallarmé, et a cherché à placer ce dernier dans la généalogie qu'il retraçait en plaçant « L'Azur » après les « Odes Funambulesques » de Banville et « La Fanfarlo », roman court, de Baudelaire. Tout en reconnaissant certes que ces influences existent, nous aimerions nous limiter au mime en tant que forme proche de la vision de la danse mallarméenne.

Dans « Le Guignon », un mendiant en haillons se met à danser. Si c'est un mendiant qui apparaît dans ce poème, il semble également s'agir d'un mime ruiné. D'après Starobinski, les Romantiques cherchaient leur modèle de mime dans Shakespeare, et ce modèle paraissait évoluer dans des espaces en dehors de la réalité, et être le porte-parole déprimé de l'écrivain, mais aussi des artistes dépeints dans une tenue de haillons. Le sujet du mime se retrouve aussi dans les pièces fantaisistes mais, depuis l'époque de Gautier, le déclin de ce genre était déploré. Les poètes accordaient de l'importance à l'aspect brut et primitif de l'art de la pantomime, et y puisaient de l'inspiration⁴²⁾. Il nous est difficile de

40) Takeo Kawase, « Le poète en tant que fossoyeur », *op. cit.*, p. 137. Ici, la métaphore d'une taupe creusant une tombe en s'enfouissant sous terre, renvoie à l'image de la création poétique et du « tunnel » de l'interrègne, tandis que les pointes du Ballet fait sans doute référence à l'écriture ou plus précisément à l'extrémité d'un stylo.

41) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Gallimard, 2004. Dans ce livre, Starobinski affirme que Mallarmé forgea son concept de Fête culturelle, pour légitimer le fait qu'il appréciait les spectacles.

42) *OC II*, p. 173. La danseuse apparaît dans « Ballet » sous la forme « d'une fée primitive ».

savoir comment ce thème fut reçu à l'époque de Mallarmé. Nous pouvons toutefois dire que la pantomime, tout comme le ballet, entra alors dans une époque de déclin⁴³⁾.

Le goût de Mallarmé à l'endroit de cette combinaison du mime et de la danse, se retrouve ici et là dans son œuvre. Cette préférence transparait également dans les pièces poétiques en prose comme « Un spectacle interrompu » ou « Rémiscences », mais comme nous trouverons ici un autre sujet intégré, nous aimerions le traiter un peu plus loin.

Il faut cependant éviter un contresens : il serait en effet faux d'affirmer que, pour Mallarmé, la ballerine lui évoquait toujours une vision en rapport avec la pantomime. Mallarmé distingue deux types de ballets : le ballet classique et traditionnel, et le ballet-attraction, spectacle de divertissement. Mais ces deux formes communiquent l'une avec l'autre. C'était là, le point qui rendait l'interprétation difficile⁴⁴⁾, et aussi la singularité de la vision du ballet par Mallarmé.

3.3 La fausse préface

Quand le rideau se lève, que les Lampes Quinquet s'allument, et que les premières font briller de nouveaux feux, Mallarmé recommande de s'asseoir à son bureau, d'allumer « l'âtre » et de goûter son « gala intime », plutôt que d'aller sous la tente du pantomime. Mais comme il le reconnaît lui-même, un seul livret pourrait-il être suffisant ?

A la rigueur un livre suffit pour évoquer toute pièce : aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes.⁴⁵⁾

43) Georges Rouault qui appartient à la génération postérieure à celle de Mallarmé, appréciait dessiner l'univers du cirque en général, et les mimes en particulier. Les danseuses et les mimes participent d'un thème important et empreint d'une certaine nostalgie, dans les films, les ballets, la peinture et la littérature au début du XX^{ème} siècle.

44) Léo Bersani dit que chez Mallarmé, l'*attention* est en constant mouvement depuis ce sur quoi s'attache son regard, ce qui annihile toute possibilité de pouvoir concrétiser cette même existence. C'est une remarque soulevant la difficulté de donner des conclusions à cet auteur. Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge university press, 1982, p. 74.

45) *RI*, no. 2, p. 246.

Si un simple livret ne suffit pas dans le cas de pirouettes, comment ce plaisir solitaire peut-il devenir ce « luxe » comme il le soutient dans la citation suivante :

Un luxe ne le cédant aux galas me semble en la traîtresse saison toute d'appels dehors, la mise à part, sous la première lampe, d'une soirée chez soi, pour lire. La suggestive et vraiment rare plaquette qui s'ouvre dans mes mains, n'est autre, au demeurant, qu'un livret de pantomime Pierrot Assassin de sa Femme composé et rédigé par M. Paul Margueritte.⁴⁶⁾

Par la suite, nous illustrerons ce qu'il entend par là, en citant la préface du livret qu'il prétend tenir en main. Ce qui est immédiatement étrange ici, c'est que ce livret en question *n'existe pas*. Mallarmé dit qu'il s'agit d'une citation de « Pierrot assassin de sa femme » de Paul Margueritte, mais en fait nous n'en trouvons trace nulle part. Il s'agit d'une « fausse préface »⁴⁷⁾ que Mallarmé lui-même a confectionnée de toutes pièces.

La scène n'illustre que l'idée, non une action effective, par un hymen d'où procède le Rêve, vicieux, mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent. Ainsi opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion ① : il n'installe autrement un milieu pur de fiction ②.⁴⁸⁾

46) *RI*, no. 1, p. 13.

47) Ce point est éclairci par les recherches effectuées par Jacques Derrida (*La Dissémination*, éd. du Seuil, 1972, p. 222). Watanabe Moriaki en a d'ailleurs effectué des commentaires (*Eureka*, Numéro de janvier 1981, p. 163).

48) *RI*, no. 1, p. 13 (souligné par nos soins). Des changements se trouvent effectués ici aussi. ① *Une perpétuelle allusion* devient *une allusion perpétuelle sans briser la glace*, et s'étouffe au passage d'un thème absent dans la version originelle. Nous trouvons le terme *glaciers* également dans « L'Après-midi d'un Faune », et nous aimerions que notre lecteur s'en souvienne comme d'une introduction au thème du miroir sur lequel nous nous pencherons un peu plus tard. ② La phrase soulignée deviendra *il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction*. (*OC* II, pp. 178-179). C'était justement parce qu'il ne s'agissait pas là de citations mais de phrases écrites par Mallarmé lui-même, que des altérations et modifications étaient possibles.

Par ce stratagème ingénieux, Mallarmé résout la difficulté qu'il soulevait et que nous avons citée plus haut, au sujet des pirouettes. Il lui fallait un livret imaginaire pour pouvoir soutenir le fait que la lecture seule d'un livret était suffisante à la pleine compréhension de la pièce. En lisant avec attention cette préface, celle-ci paraît contenir un véritable concentré de toutes les idées de Mallarmé concernant la pantomime. De même, il nous semble possible de considérer le ballet à partir justement de son analogie avec ce dernier. Quand Mallarmé dit « ainsi opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion : il n'installe autrement un milieu pur de fiction », tout peut, presque mot pour mot, être adapté au ballet.

Mais même s'il a réussi à résoudre la question du livret de la pantomime par une création fictive comme nous venons de le voir, le stratagème employé pour les mimiques ne concerne pas le ballet. Mallarmé remarque en effet les limites du livret et réfléchit à ce qu'il devrait être : il imite ainsi le travail du librettiste de ballet, ce qu'il mettra en œuvre plus tard.

Même sans changer le vocabulaire, Mallarmé réorganise les paragraphes, déplace ou fusionne les sujets ; ces « manipulations » confèrent à ses textes une cohérence nouvelle et redéfinissent son esthétique scénique.

La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, [...] la majestueuse ouverture sur le mystère [...].⁴⁹⁾

Le mot foyer désigne ici la « source », « le croisement », mais aussi le « feu de cheminée », celui-là même devant lequel Mallarmé s'adonne à son gala personnel qui lui permet de représenter des ballets en son for intérieur. Les flammes qui crépitent dans la cheminée lui rappellent la danse ; elles préfigurent la scène imaginaire qu'il appelle de ses vœux.

Ce passage daté de février 1887 dans *La Revue Indépendante* marque un tournant : Mallarmé y atteint la notion de « gala intime » prolongée dans le numéro d'avril.

Tout au long de cet article, nous avons vu que Mallarmé garde une cohérence

49) *RI*, no. 4, p. 192 (*OC II*, p. 181). (Nous soulignons.)

d'ensemble : sa conception du ballet et de la danseuse se transforme, mais demeure structurée. La ballerine bifurque pour lui en deux directions : l'une vers la danseuse classique, l'autre vers la compagne du pitre, figure du mime. Certes, son image des ballerines s'affinera encore après les années 1880, mais il ne faut pas oublier que dans cette décennie-là, Mallarmé multipliait les visions possibles de la danseuse.