



HAL
open science

Stéphane Mallarmé spectateur des Deux Pigeons : un point de vue sur la représentation du voyage dans les ballets

Alice Folco

► To cite this version:

Alice Folco. Stéphane Mallarmé spectateur des Deux Pigeons : un point de vue sur la représentation du voyage dans les ballets. Roquemora-Gros; Guyon. Voyage et Théâtre, PUPS, 2011. <hal-02118464>

HAL Id: hal-02118464

<https://hal.science/hal-02118464v1>

Submitted on 3 May 2019

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

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

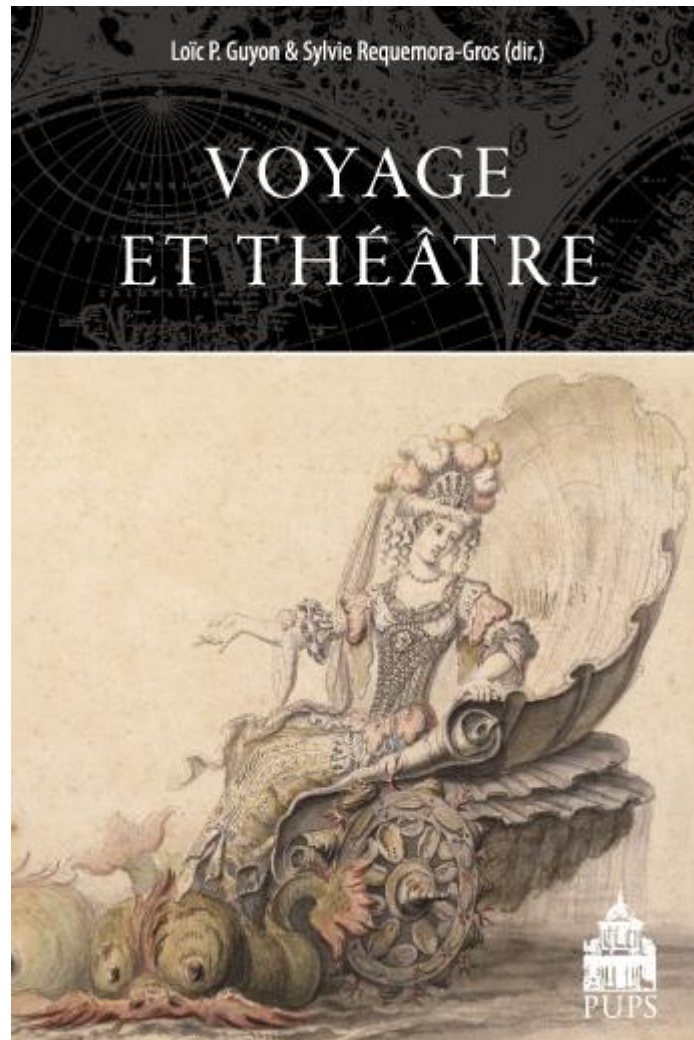


HAL Authorization

Alice FOLCO (MCF, UMR LITT&ARTS, Université Grenoble Alpes)

« Stéphane Mallarmé spectateur des *Deux Pigeons* : un point de vue sur la représentation du voyage dans les ballets »,

in *Voyage et Théâtre*, Sylvie Requemora-Gros & Loïc P. Guyon (dir.),
PUPS, coll. « Imago Mundi », n° 21, 2011, pp.279-291.



STÉPHANE MALLARMÉ SPECTATEUR DES *DEUX PIGEONS* :
UN POINT DE VUE SUR LA REPRÉSENTATION DU VOYAGE DANS LES BALLETS

Alice Folco

*Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre :
L'un d'eux, s'ennuyant au logis,
Fut assez fou pour entreprendre
Un voyage en lointain pays¹.*

Au cours de sa brève saison de critique amateur à *La Revue indépendante*, en 1886 et 1887, Stéphane Mallarmé a fait un compte-rendu d'un ballet de l'Opéra de Paris, *Les Deux Pigeons*, mis en musique par André Messager, et pour lequel Louis Mérante et Henri Régner avaient adapté une fable de Jean de La Fontaine. Le fabuliste évoque les désillusions d'un pigeon qui quitte son foyer et son compagnon par ennui, ne rencontre que des mésaventures au cours de son périple, et finit par rentrer au logis en « maudissant sa curiosité² ». Les auteurs du ballet ne semblent néanmoins pas avoir entendu cette mise en garde contre les mirages du dépaysement. En réduisant le thème du voyage à un simple motif décoratif, ils désamorcent la charge critique du poème : la fable sert de prétexte à un spectacle de facture très conventionnelle au cours duquel les numéros dansés se succèdent, avec des tziganes pour l'exotisme, un orage pour le spectaculaire, et un résultat « trop court pour être ennuyeux un seul instant³ » selon les *Annales du théâtre et de la musique* d'Edmond Stoullig et Edouard Noël.

D'une manière générale, à la fin du XIX^e siècle, on s'accorde pour déplorer la décadence du ballet français, construit avant tout pour mettre en valeur la virtuosité des étoiles venues d'Italie, et souffrant d'un manque de moyens chronique – les considérables frais généraux entraînés par l'installation au palais Garnier depuis 1874 amenant les directeurs à privilégier l'opéra. L'intérêt du regard mallarméen vient ainsi moins de la critique aisée qu'il fait d'un ballet sans grande originalité, que de la dimension projective de sa réflexion : l'article imagine ce qu'une adaptation intelligente aurait pu donner et élabore toute une réflexion théorique sur la danse idéale. Attentif à la valeur métaphorique de la fable, qui est une méditation sur l'amour et le temps qui passe, le poète regrette que le périple soit resté un prétexte thématique comme un autre, alors que l'analogie entre le mouvement des danseurs et l'errance des personnages offrait toute une série de possibilités formelles inédites. Ainsi, en esquissant le rêve d'un spectacle où la représentation du voyage serait intériorisée par les corps plutôt que figurée par les décors, il souligne l'épuisement d'une esthétique où la prouesse technique passe avant la quête de signification, autant qu'il appelle de ses vœux certaines des rénovations chorégraphiques et scéniques qui vont marquer le tournant du siècle.

1. Jean de La Fontaine, *Fables*, Livre IX, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, t. I, p. 348.

2. Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 349.

3. Edouard Stoullig et Edmond Noël, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris, Charpentier et Fasquelle, t. XII, 1887, p. 23.

L'appauvrissement de la métaphore du voyage

A une époque où les adaptations de textes n'appartenant pas au genre dramatique sont monnaie courante, la critique dramatique mallarméenne s'interroge régulièrement sur la pertinence des choix opérés par les hommes de théâtre et constate que, faute de vrai travail dramaturgique permettant de faire correspondre l'esthétique scénique à l'esprit de l'œuvre adaptée, mieux vaut souvent se contenter de l'original. *Les Deux Pigeons* n'échappe pas à la règle puisque, une fois de plus, on a choisi d'adapter le texte aux habitudes et contraintes scéniques, au lieu de chercher à réinventer la mise en scène pour rendre compte de la richesse de la fable.

Celle-ci a été réduite à sa structure dialoguée et narrative, au détriment de la part lyrique et réflexive, et sa réécriture s'est accompagnée d'une série d'adjonctions (de personnages, de péripéties, de décors) qui tendent à lui ôter sa portée universelle. Là où La Fontaine prenait soin de ne pas trop caractériser les lieux et les personnages, le librettiste a choisi au contraire de situer l'action « sur les bords de la mer, aux confins de la Thessalie, XVIII^e siècle⁴ », et de donner des prénoms à consonance grecque à ses personnages (Pépio, Gourouli, Mikalia, etc.). De surcroît, les questions économiques semblent avoir primé sur les choix esthétiques : le décor du premier acte, intitulé « parloir d'une maison de campagne⁵ », est ainsi, à un châssis près, celui du casino du premier tableau du ballet *Namouna*, monté quatre années auparavant. Même si la grandeur imposante du palais dessiné par Rubé et Chaperon ne correspond pas à la didascalie signalant un « intérieur rustique⁶ », il n'y a visiblement pas loin de Corfou à la Thessalie... Le pigeonnier, seul élément rajouté, est relégué en arrière-plan d'une fenêtre, ce qui accentue encore le sentiment d'enfermement créé par des boiseries ornées, qui sont loin de « [s']ouvrir sur la campagne » comme le stipule le livret. Le choix d'orientaliser l'ensemble au détriment de la thématique champêtre de la fable, à l'image du frontispice de la partition, qui présente un pigeonnier surmonté d'un croissant, devant une mosquée et son minaret, est très net dans le décor du deuxième acte : dans ce « paysage ensoleillé au bord de la mer⁷ » de Jean-Baptiste Lavastre, les draperies colorées de la devanture d'une auberge et de deux tentes « tziganes » encadrent un grand chêne.

Cependant, le vrai problème n'est pas que les auteurs du ballet aient choisi de situer l'action dans une Grèce orientale de convention, sans avoir les moyens matériels de mettre en œuvre la somptuosité indispensable au « genre exotique », mais, comme le signale Mallarmé, que l'on n'ait pas respecté l'esprit de la fable. A un moment où le détour par un ailleurs codifié est devenu l'un de ces automatismes dont les entrepreneurs de spectacle usent et abusent sans grande imagination, le désir de situer l'action dans un lieu pittoresque semble avoir été plus important que la dimension symbolique du thème de l'aventure.

Du texte de La Fontaine, il ne reste finalement que quelques extraits tirés des échanges dialogués (moins d'une dizaine de vers). Le travail de réécriture d'Henri Régnier a été tellement important qu'aux yeux de Mallarmé, le poème devient une simple bluette qui permet d'enchaîner une série de numéros dansés (variations, valse, danse hongroise, etc.) :

4. Indication du livret.

5. Légende de la photo de la maquette et du schéma des plantations du premier acte, Bibliothèque Nationale de France (référence : B69 (7) n°191).

6. « La scène représente la pièce principale d'une maison de champs. Intérieur rustique, mais annonçant l'aisance est le bien-être. Une large baie encadrée de plantes grimpantes s'ouvre sur la campagne, laissant voir, tout proche de l'habitation, un grand colombier aux tuiles rouges », *Les Deux Pigeons, ballet en trois actes d'après la fable de La Fontaine par Henri Régnier et Louis Mérante, partition pour piano seul réduite par l'auteur*, André Messager, Paris, Enoch frères et Costallat, 1886, p. 4.

7. Légende de la photo de la maquette et du schéma des plantations du deuxième acte, Bibliothèque Nationale de France (référence : B69 (7) n°192).

A l'exception d'un rapport perçu avec netteté entre l'allure habituelle du vol et des effets chorégraphiques, puis le transport au Ballet, non sans tricherie, de la Fable, reste quelque histoire d'amour⁸.

Dans la fable originale, il n'y avait que deux protagonistes, à peine caractérisés : le pigeon qui veut voyager, qui se retrouve confronté à une tempête, à un collet, à un aigle, et enfin à la fronde d'un enfant, et le pigeon qui l'attend. Alors que ce peu de détails était la clef d'une lecture allégorique, Henri Régnier a rajouté force péripéties et personnages secondaires visant à étoffer l'histoire, si bien que l'opposition essentielle, entre *partir* et *rester*, finit par être gommée. Les deux pigeons de La Fontaine sont ainsi devenus deux jeunes gens, entourés d'une foule de figurants (famille, amis, serviteurs, tziganes, capitaines, etc.), et ils prennent tous deux la route : lorsque Pépio (Mlle Sanlaville en travesti) décide de suivre une troupe de tziganes de passage, Gourouli (Rosita Mauri), jalouse des regards qu'il jette à une belle bohémienne, lui emboîte secrètement le pas.

Dans la fable, le projet de « voyage en lointain pays⁹ » se transforme vite en une série de déconvenues survenant non loin du foyer : « *le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage/ L'oblige de chercher retraite en quelque lieu*¹⁰ ». Sans se préoccuper d'insister, comme le fabuliste, sur l'enchaînement constant des mésaventures, le ballet réduit ces tribulations à une seule halte : les étapes du parcours sont supprimées, au profit d'une certaine unité de lieu (deux lieux pour trois actes, plus exactement). Les vicissitudes du pigeon voyageur (l'orage et les coups d'un enfant) sont rejetées à la fin du deuxième acte, ce qui modifie d'autant plus la signification de la parabole que le livret donne un rôle actif à Gourouli. Celle-ci œuvre, en effet, auprès des tziganes, pour que « l'ingrat » Pépio se repente et cesse de « courir les aventures »¹¹, ce qui tend à effacer quelque peu la confrontation avec la fatalité suggérée par la fable : « *Un Corbeau / Tout à l'heure annonçait malheur à quelque Oiseau*¹² ». La perte des illusions n'est plus tant un moment obligé, subi par celui qui croit que le simple fait de changer de lieu rendra sa vie plus intéressante (« *quiconque ne voit guère / N'a guère à dire aussi*¹³ »), qu'une conséquence, presque accidentelle, de l'opposition de sa partenaire.

Mais ce qui préoccupe Mallarmé n'est pas tant l'édulcoration de la fable que la méconnaissance de la poétique du genre pratiqué par La Fontaine : ce n'est pas sans raison que ce dernier utilisait une métaphore animale pour dépeindre des sentiments humains. Or, de transpositions en transpositions, on en est venu à perdre toute la dimension polysémique de ce détour :

Après une Légende, la Fable point comme l'entendit le goût classique ou machinerie d'empyrée, mais selon le sens restreint d'une transposition de notre caractère ainsi que de nos façons au type simple de l'animal. Le jeu aisé consistait à *re-traduire* à l'aide de personnages, il est vrai, plus instinctifs comme bondissants et muets, que ceux à qui un conscient langage permet de s'énoncer dans la comédie, les sentiments humains confiés par le fabuliste à d'énamourés volatiles¹⁴.

L'animal est une figure simplifiée de l'humain qui permet d'initier plus rapidement aux vérités universelles chères au poète symboliste. Et les danseurs et les mimes lui paraissent

8. Stéphane Mallarmé, *La Revue indépendante* n°2, fac-similé, Genève, Slatkine reprints, 1970, t. I, p. 251.

9. Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 348.

10. *Ibid.*, p. 349.

11. *Les Deux Pigeons, ballet en trois actes, op.cit.*, p.57.

12. Jean de La Fontaine, *op.cit.*, p. 348.

13. *Ibid.*, p. 348-349.

14. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 249. La Légende dont il est question est le ballet *Viviane*, dont Mallarmé vient de faire la critique.

plus aptes à figurer des animaux dépourvus de langage que les acteurs, qui utilisent les ressources du verbe comme moyen d'expression essentiel. Ce n'est donc pas le principe même du ballet que Mallarmé critique, mais bien une réalisation qui n'a pas été à la hauteur de ses attentes. Lorsque le librettiste, par une mécanique inverse à celle du fabuliste, a converti les animaux en humains, il a perdu le double niveau de lecture qui fait tout l'intérêt des apologues. Le motif animal ne persiste que sous forme allusive, dans le titre, et le ressort comparatif de la fable se retrouve condensé dans un seul passage du ballet. Lors de l'entrée de Pépio « la tête basse, le regard morne¹⁵ », la partition indique ainsi :

Gourouli, sur le conseil de sa mère, se rapproche encore de lui, et attire son attention sur deux pigeons qui prennent leurs ébats. « Vois comme ils ont l'air heureux !... Comme ils s'aiment !... Que ne faisons-nous comme eux !...¹⁶ »

A quoi bon transposer la fable à la scène, si c'est pour arriver à une telle déperdition de sens, se demande donc Mallarmé :

La danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en l'à-jamais, des retours vibrants comme flèche : à qui n'assiste à la représentation des DEUX PIGEONS apparaît par la vertu du sujet, cela, une obligatoire suite des motifs fondamentaux du Ballet. L'effort d'imagination pour le trouveur de ces similitudes ne s'annonce pas ardu, mais c'est quelque chose que d'apercevoir une parité même médiocre et le résultat intéresse, en art. Leurre ! sauf dans le premier acte, une jolie incarnation des ramiers en l'humanité mimique ou dansante des protagonistes¹⁷.

La négation qui accompagne le verbe « assister » en dit long sur le décalage entre ce que l'on imaginait voir sans assister au spectacle et ce que l'on voit en réalité – entre « la vertu du sujet » et son actualisation scénique. Alors qu'il aurait été intéressant de trouver des équivalents dansés aux situations fondamentales imaginées par La Fontaine – l'histoire est celle d'un départ et d'un retour, actions mobiles s'il en est, le ballet s'est privé de toute dimension symbolique, parce que la danse n'a pas été véritablement adaptée au thème de la fable.

Éléments de proxémique fantasmée

Mallarmé se laisse donc aller à rêver à ce que cette représentation aurait pu être et en profite pour rappeler quelques notions de chorégraphie élémentaire. Tout d'abord, les danseuses ne devraient pas se prendre pour des comédiennes et incarner un personnage, mais avoir une approche plus formelle du mouvement. Il s'agit d'inventer une chorégraphie signifiante, où l'on n'interrompt pas artificiellement le cours de l'argument pour greffer une série d'intermèdes. « rien n'y est que morceau et placage¹⁸ », commente Mallarmé, au sujet de cette série de variations insérées dans les deux premiers actes sous le titre « Divertissement ». Seuls les premiers moments du ballet avaient semblé ne pas céder à ce travers :

15. *Les Deux Pigeons, ballet en trois actes, op. cit.*, p.13.

16. *Ibid.*, p. 14.

17. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 249.

18. *Ibid.*, p. 251.

Deux [pigeons] ou plusieurs, par deux, sur un toit entrevu, ainsi que la mer, par l'arceau d'une ferme thessalienne, et vivants, ce qui est mieux que peints, dans la profondeur et d'un juste goût. L'un des amants à l'autre les montre puis soi-même, langage mimique initial, en raison de cela exact. Tant peu à peu les allures du couple acceptent de l'influence du pigeonnier becquètement ou sursauts, pâmoisons, que se voit cet envahissement d'aérienne lascivité, glisser sur lui, avec des ressemblances éperdues¹⁹.

La métamorphose des deux danseuses en oiseaux s'effectuait sous les yeux des spectateurs : celles-ci se comparaient à de vrais pigeons, tant et si bien que l'on voyait l'influence des modèles se transmettre à leurs imitatrices. L'avantage de ce procédé était que l'on soulignait explicitement, méta-théâtralement pour ainsi dire, la capacité de transformation de la danseuse, par un changement à vue cassant l'illusion théâtrale, et assumant la comparaison comme telle :

Enfants, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont, pour toujours et dès lors, lui et elle devraient exprimer le double jeu : peut-être toute l'aventure de la différence sexuelle²⁰ !

La confusion entre animalité et humanité, soigneusement entretenue par La Fontaine, apparaît enfin sur scène, et le spectacle permet de faire sentir la portée allégorique et universelle du mythe. En passant de la distinction entre homme et animal, entre danseur et personnage, à la « différence sexuelle », Mallarmé lui-même donne d'ailleurs un bon exemple de libre rêverie engendrée par le dispositif scénique. Ni le livret ni même la fable (où les deux oiseaux se désignent d'un très neutre « mon frère ») ne mettent l'accent sur ce thème : seul l'y invite le fait qu'une femme joue un rôle masculin – un choix de mise en scène extra-fictionnel, donc. Quoi qu'il en soit, la critique dit bien qu'il s'agissait « peut-être » d'un motif fondamental que le reste du ballet n'a de toute façon pas pris le soin de développer :

Or je cesserai de m'élever à aucune considération, que suggère le Ballet, adjuvant et le paradis de toute spiritualité, d'autant qu'après cet ingénu prélude, rien n'a lieu, sauf la perfection des exécutants, qui vaille un instant d'arrière-exercice de regard, rien... Fastidieux que mettre le doigt sur l'inanité quelconque issue d'un gracieux motif premier²¹.

Alors que le Ballet idéal passe aisément de la matière à l'esprit, l'imagination se heurte ici à un premier plan trop anecdotique, qui l'empêche de s'évader. Si le prélude avait bien su rendre la double nature des héros, mi-enfants mi-oiseaux, et suggérer ainsi une lecture symbolique de la fable, il semble que le reste du ballet soit retombé dans un littéralisme et un premier degré aussi inintéressants pour l'imaginaire que peu stimulants pour la réflexion.

Une fois de plus, à l'instar de nombreux rénovateurs du théâtre de la fin du siècle, Mallarmé rêve que l'on passe d'une pratique quantitative de la mise en scène à une exigence qualitative et surtout *signifiante* : chaque élément devrait ne pas être seulement une fin en soi, mais *aussi* avoir une *fonction* d'adjuvant au déchiffrement du sens. Idéalement, c'est donc « un arrière-exercice du regard » que la scène devrait pouvoir offrir à l'esprit du spectateur ; mais pour que ce dernier puisse travailler – il est bien question d'« exercice » – ce sont des *signes* qu'il faut lui offrir à déchiffrer. L'article paru dans *La Revue Indépendante* se termine en rappelant que la danseuse est un « Signe » – et « *n'est pas une femme qui danse*²² », pour

19. *Ibid.*, p. 250.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*, p. 249.

reprendre la célèbre formule énoncée un peu plus haut dans la critique, précisément en introduction à la réflexion sur *Les Deux Pigeons*. Rien ne devrait donc être gratuit sur scène, car si les éléments matériels ne peuvent se constituer en tant que signes parce qu'ils sont amputés de leur part spirituelle, aucune *lecture* ne pourra avoir lieu : « le signe s'est dégradé en détail²³ », dirait Roland Barthes.

Au lieu de tout souligner et de tout expliciter grâce au livret, aux chants ou à la pantomime, on pourrait donc utiliser les ressources allusives de l'espace scénique pour signifier, indirectement et donc avec plus de finesse et de subtilité, ce qui n'a pas forcément besoin d'être énoncé pour être compris :

Voilà la fuite du vagabond, laquelle prêtait, du moins, à cette espèce d'extatique impuissance à disparaître qui délicieusement attache aux planchers la danseuse ; puis quand viendra, dans le rappel du même site ou le foyer, l'heure poignante et adorée du rapatriement, après intercalation d'une fête à quoi tout va tourner sous l'orage, et que les déchirés, pardonnante et fugitif, s'uniront, ce sera... Conçoit-on l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés par la nécessité du voyage²⁴ !

Au lieu de *jouer* l'argument du ballet, on aurait pu imaginer de le *figurer* : sur l'axe vertical, le rapport au sol de la danseuse sur pointes, ses mouvements qui semblent aériens mais qui la ramènent toujours vers la terre, sont ainsi une parfaite figuration de l'opposition entre tentation du voyage et répugnance à se séparer de l'être aimé ; sur le plan horizontal, un jeu avec les surfaces sur le plateau pouvait parfaitement suggérer les émotions liées au retour.

Au fond, Mallarmé ne fait qu'avancer les bases d'une proxémique élémentaire lorsqu'il essaie d'esquisser une poétique de la scène : utiliser les ressources du corps de la danseuse et celle du plateau pour figurer les temps forts de l'argument. Si la signification du ballet ne se construit pas à partir des mouvements des danseuses, ceux-ci pourraient au moins correspondre à l'intrigue – ce qui impliquerait de passer d'un traitement thématique et superficiel de l'argument à un traitement à la fois formel et intellectuel. Malheureusement, pour le critique de *La Revue indépendante*, la plus élémentaire des mises en espace n'a pas même été imaginée, et la fable se retrouve comme amputée de toute son envergure :

Ce sera... comme si la chose se passait, Madame ou Monsieur, chez l'un de vous avec quelque baiser très indifférent en Art, toute la Danse n'étant que de cet acte la mystérieuse interprétation sacrée. Seulement, songer ainsi, c'est à se faire rappeler par un trait de flûte le ridicule de son état visionnaire, quand au contemporain banal qu'il faut, après tout, représenter, par condescendance pour le fauteuil d'Opéra²⁵.

On a négligé les ressources proprement spatiales de la danse pour singer un banal drame bourgeois ; on a copié le réel au lieu d'en proposer une « interprétation » et de redonner toute sa symbolique créatrice à la métaphore du baiser²⁶. Alors qu'il était aisé de faire correspondre forme et fond pour donner de la cohérence et de la force au sujet traité, l'Opéra s'est contenté de juxtaposer une intrigue sans envergure à des exercices de virtuosité gratuite, si bien que toute possibilité d'invention d'un *art* de la scène a été empêchée.

23. « Les Maladies du costume de théâtre », *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, éd. Jean-Loup Rivière, 2002, p. 143.

24. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 250.

25. *Ibid.*, p. 250-251.

26. Cf. le sonnet « Surgi de la croupe et du bond... » sur les bouches qui n'ont bu « jamais à la même Chimère », et qui n'annoncent aucune naissance, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, t. I, p. 42.

Moralités

Le principal reproche que Mallarmé fait à l'Opéra est, au fond, le même que celui qu'il avait adressé à la troupe du Théâtre Français dans sa chronique du mois précédent : « jouer Shakespeare, ils le veulent bien, et ils veulent le bien jouer, certes. A quoi le talent ne suffit pas, mais le cède devant certaines habitudes invétérées de comprendre²⁷ ». La perfection technique ne saurait suppléer le manque de réflexion sur la signification d'une œuvre, y compris dans le cas d'œuvres faussement faciles comme les *Fables*. La Fontaine, dans sa préface de 1668, avertissait pourtant ses lecteurs : « Ces badineries ne sont telles qu'en apparence ; car dans le fond elles portent un sens très solide²⁸ ». La morale des *Deux Pigeons* aurait ainsi mérité un peu plus d'attention :

*Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?
Que ce soit aux rives prochaines ;
Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
Toujours divers, toujours nouveau ;
Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste ;*

Comme l'a suggéré Mallarmé à propos du très bref troisième acte du ballet, en soulignant que « ce sera... comme si la chose se passait, Madame ou Monsieur, chez vous²⁹ », l'humanisation des personnages, la simplification de l'intrigue et la perte des différents niveaux de lecture qui s'ensuivent, ont fait glisser cette moralité dans un registre qui n'est pas très loin de celui du drame bourgeois, voire du vaudeville. Loin d'une rêverie sur la nature complexe de l'amour, où le voyage est la métaphore du fantasme confronté à la réalité, l'intrigue en viendrait presque à évoquer ces pièces du boulevard, où tout en entretenant le mythe de l'adultère, une morale conformiste finit par punir les bourgeois désireux d'*avoir une aventure*.

La mise en intrigue de la fable a surtout fait disparaître la vraie moralité du poème. Le fabuliste avait, en effet, nettement séparé l'histoire des deux oiseaux et un énoncé final à la première personne :

*J'ai quelquefois aimé ! je n'aurais pas alors,
Contre le Louvre et ses trésors,
Contre le firmament et sa voûte céleste,
Changé les bois, changé les lieux
Honorés par les pas, éclairés par les yeux
De l'aimable et jeune bergère,
Pour qui, sous le fils de Cythère,
Je servis, engagé par mes premiers serments.
Hélas ! quand reviendront de semblables moments ?
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète ?
Ah ! si mon cœur osait encor se renflammer !
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?
Ai-je passé le temps d'aimer³⁰ ?*

27. *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. *Bibliothèque de la Pléiade*, 2003, t. II, p. 168.

28. Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 8.

29. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 250-251.

30. Jean de La Fontaine, *op. cit.*, p. 350.

La série interrogative vient mettre à mal la certitude affichée lors de l'énoncé de la moralité : si la conduite à tenir est claire lorsqu'elle est exprimée de manière impersonnelle, l'expérience vécue semble sujette à bien des contradictions. Le texte de *La Fontaine* se conclut sur une note nostalgique, qui double, en quelque sorte, la boucle parcourue dans l'espace par un irréversible éloignement dans le temps. Dès lors que le « charme » qui retient l'amant au foyer peut se dissiper, il n'est plus si sûr que l'autre apparaisse éternellement comme « un monde toujours beau ». La tentation du dépaysement apparaît alors sous un tout autre jour, moins édifiant, et ce sont les illusions élégiaques qui vont de pair avec « les premiers serments » que le fabuliste invite, en réalité, à méditer.

Le vrai défi de la mise en scène aurait donc été de rendre compte de la complexité de la fable, en trouvant des équivalences scéniques à un désir de voyager équivoque, à l'image de l'ambivalence du sentiment amoureux. Le critique tire ainsi les leçons esthétiques de la platitude du ballet, en évoquant la nécessité de faire un vrai travail dramaturgique pour mieux faire correspondre la mise en scène au texte, et celle d'inventer un nouveau langage pour la danse. Les mots de « comparaison » et de « métaphore », qui furent rajoutés lors de la réécriture de l'article pour *Crayonné au théâtre*, soulignent son désir de voir inventer une danse véritablement poétique – c'est-à-dire, pour Mallarmé, suggestive. L'esprit du critique des *Deux Pigeons* est, en effet, tellement avide de rêverie et d'analogie, que tout effort de stylisation, même sommaire, le touche : « c'est quelque chose que d'apercevoir une parité même médiocre et le résultat intéresse, en art³¹ ». Seule la danseuse capable de jouer pleinement son rôle métaphorique trouve ainsi grâce à ses yeux :

il faut que ce soit, virtuose sans pair à l'intermède du Divertissement (rien n'y est que morceau et placage), l'émerveillante Mademoiselle Mauri qui résume le sujet par sa divination mêlée d'animalité trouble et pure à tous propos désignant les allusions non mises au point, ainsi qu'avant un pas elle invite, avec deux doigts, un pli frémissant de sa jupe et simule une impatience de plumes vers l'idée³².

Grâce à Rosita Mauri, sur qui repose « le rapport perçu avec netteté entre l'allure habituelle du vol et des effets chorégraphiques³³ », le ballet aura tout de même gardé une trace de la force métaphorique de la fable. Le vol aurait pu être une des clefs chorégraphiques du ballet, une figure dansée offrant un équivalent formel à la métaphore du voyage : comme le suggère la formule « la danse est ailes »³⁴, il aurait eu la même valeur polysémique (« les allusions non mises au point »), et la même capacité suggestive (le glissement des « plumes vers l'idée »).

Le critique de *La Revue indépendante* en conclut que si le drame est « historique » (au sens de « destiné à raconter des histoires »), le ballet se doit d'être « emblématique »³⁵. Pour créer un ballet proprement poétique, il va donc s'agir, avant tout, d'en finir avec la suprématie du ballet-pantomime, cet avatar du « ballet d'action » auquel Jean-Baptiste Noverre avait donné ses lettres de noblesse à la fin du XVIII^e siècle³⁶, et qui est une forme essentielle

31. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 251.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 249.

35. *Ibid.*, p. 251.

36. Depuis la publication de sa *Lettre sur la danse et les ballets* en 1760, comme le résume Hélène Laplace-Claverie, « le ballet cesse de se définir comme un pur agencement de lignes géométriques ou comme une figuration allégorique pour revendiquer le statut de genre dramatique. Aux ballets de cour en vogue à la Renaissance ont alors succédé des pièces sans paroles dont l'objet était de narrer une histoire au seul moyen du langage gestuel », *Ecrire pour la danse, les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, Honoré Champion, 2001, p. 11. Noverre entendait confier le fil du récit non plus à des poèmes et des chants, mais bien à la danse elle-même, capable selon lui de pratiquer la *mimèsis* aussi bien que les autres arts. En

narrative, construite selon les mêmes critères que la « pièce bien faite ». Comme l'explique le *Dictionnaire de la danse*, publié par G. Desrats en 1895, dans un ballet perçu comme un genre dramatique, c'est la dimension « expressive » de la danse qui est mise au premier plan :

Le ballet est un spectacle mêlé de danse et de musique ; c'est une action théâtrale dans laquelle la danse et la pantomime remplacent les chants et la parole d'un opéra dramatique, tragique et comique parfois³⁷.

Mallarmé utilise lui aussi la référence au langage verbal ; néanmoins, il demande à la danse non de paraphraser les mots, mais plutôt de s'inventer un mode d'expression affranchi des contraintes mimétiques. De la même manière que la langue poétique se distingue de « l'universel *reportage*³⁸ », rien ne sert de réduire le corps à un fonctionnement narratif ou descriptif (prosaïque, pour ainsi dire). Paradoxalement, Mallarmé se sert de la métaphore littéraire pour rêver une danse affranchie de la dramaturgie classique, capable de construire ses propres « équations³⁹ » : « poésie dégagée enfin de tout appareil du scribe⁴⁰ ».

Quelques années après ces premières réflexions sur le ballet, ce rêve de Mallarmé fut en partie exaucé par les spectacles de Loïe Fuller. La danse nouvelle de la soliste américaine, où les seules ressources du mouvement et de la lumière suffisaient à inventer une chorégraphie suggestive et poétique, lui sembla rendre enfin caduque la scénographie traditionnelle :

Selon ce sortilège et aussitôt va de la scène disparaître, comme dans ce cas une imbécillité, la plantation traditionnelle de stables ou opaques décors si en opposition avec la limpidité chorégraphique. Châssis peint ou carton, toute cette intrusion, maintenant au rancart ; voici rendue au Ballet l'authentique atmosphère, ou rien, une bouffée sitôt éparse que sue, le temps d'une évocation d'endroit. La scène libre, au gré de la fiction, exhalée du jet d'un voile avec attitudes et le geste, devient le très pur résultat⁴¹.

Là pouvait naître un véritable théâtre du voyage, au moyen d'une danse qui, sans décor ni accessoire pittoresque, faisait surgir dans l'imaginaire des spectateurs, une succession continue de paysages en perpétuel mouvement, « des sursautements attardés décoratifs de cieus, de mer, de soirs, de parfum et d'écume⁴² ».

Ironiquement, la morale des *Deux Pigeons* aurait pu s'appliquer à l'esthétique du ballet : un dépaysement superficiel n'est qu'un illusoire remède à l'ennui, et plutôt que de céder à la vogue des décors et costumes exotiques, ou d'aligner les morceaux de bravoure dansés, mieux vaudrait se préoccuper de la signification des textes et compter sur les ressources de la scène elle-même. Pour ne pas accabler trop *Les Deux Pigeons*, il convient toutefois de dire que la critique qu'en fait Mallarmé aurait été valable pour une grande part des ballets et des pièces de théâtre de la fin du XIX^e siècle. A l'heure où la mise en scène commençait à peine à se penser et se revendiquer comme un art à part entière, le spectateur désireux de s'évader, tel le pigeon malheureux, voyait souvent ses illusions détruites par des

voulant lutter contre une tendance certaine à la virtuosité gratuite, il développa les pantomimes, afin de toujours lier danse et action.

37. *Dictionnaire de la danse, historique, théorique, pratique et bibliographique depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Genève, Librairies-Imprimeries réunies, 1895 ; Slatkine, 1980, p. 45.

38. Stéphane Mallarmé, *Crise de vers, Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 212.

39. Stéphane Mallarmé, *art. cit.*, p. 252.

40. *Ibid.*, p. 249.

41. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 313.

42. *Ibid.*, p. 176.

représentations maladroites. Et, tel le fabuliste, le critique dramatique de *La Revue Indépendante* savait que son désir de théâtre se heurterait souvent à la réalité décevante des formes scéniques, mais qu'il ne fallait pas renoncer pour autant à son fantasme de théâtre en se repliant sur la lecture. S'il affirmait qu'il valait mieux, certains soirs, se priver de la sortie au théâtre pour rester méditer au coin du feu, il passa tout de même sa vie à rêver au renouveau des arts du spectacle et à chérir l'« essence supérieure⁴³ » d'une mise en scène qui attendait encore d'inventer ses propres règles.

43. *Ibid.*, p. 179.