



HAL
open science

Les affinités électives : Mallarmé

Alice Folco

► **To cite this version:**

Alice Folco. Les affinités électives : Mallarmé. Marie-Madeleine Mervant-Roux. Claude Régy, “ Les Voies de la création théâtrale ” vol. 23, 2008., CNRS Editions, 2008. halshs-03097061

HAL Id: halshs-03097061

<https://shs.hal.science/halshs-03097061>

Submitted on 5 Jan 2021

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.

Les affinités électives. 3

Mallarmé.

Alice FOLCO

[...] tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée

Une seule fois Régy fait allusion à Mallarmé – à notre connaissance du moins. Dans *Espaces perdus*, il cite un bref segment de phrase tiré du *Mystère dans les lettres*, une sorte d'exergue sans le moindre commentaire placée entre deux remarques sur Wallace Stevens : « tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée ». L'image citée par Régy n'est pas élucidée, Mallarmé ne réapparaîtra plus dans ses textes, et pourtant on a souvent l'impression de deviner à l'arrière-plan des écrits du metteur en scène, en filigrane mais de manière insistante, une présence diffuse du poète et théoricien de la langue poétique.

Les affinités du metteur en scène avec les symbolistes, Maeterlinck au premier chef, ne sont plus à démontrer, mais il est tout de même étonnant de voir que Mallarmé, qui s'est posé la question du théâtre d'une manière si singulière qu'elle fut le plus souvent ignorée, et Régy, qui interroge régulièrement dans ses textes la nature de la poésie, se rejoignent autant dans leur interrogation théorique sur la nature du langage que sur les conséquences que les praticiens de la scène devraient en tirer. On peut être frappé par la manière dont, à un siècle de distance, leurs deux démarches coïncident, en ce qu'elles sont toutes deux marquées par le besoin de concilier d'une part une certaine faillite de la langue ordinaire, qui rend difficile – voire impossible – la figuration et *a fortiori* le réalisme, et de l'autre une impérieuse nécessité de faire du théâtre, art de la *mimesis* par excellence. Loin de s'inscrire dans la lignée d'un théâtre « du texte » traditionnel, ils proposent un travail scénique singulier, que l'on a souvent considéré comme un « anti-théâtre », mais qui interroge en fait l'essence même de l'acte théâtral en repensant l'articulation entre texte, scène et spectateur.

Si l'univers du théâtre a suffisamment connu de bouleversements pour que ce qui n'était que chimère de poète puisse se transformer en œuvre de metteur en scène, une même incompréhension, une même hostilité parfois, semblent toujours devoir surgir face à des démarches qui bousculent les conditions de réception habituelles, en exigeant

DVD

Documents photographiques :

26, 27 [La Mort de Tintagiles]
40 [Melancholia-Théâtre]

Documents textuels et graphiques:

XV, XVI [Melancholia-Théâtre]
XXI [Appia/Craig]

de l'activité spectatrice qu'elle soit non seulement active, mais créatrice. Et ce n'est certainement pas un hasard si la métaphore de l'écriture poétique qui inspire Régy est tirée d'un article où Mallarmé récusait l'accusation d'inintelligibilité portée contre une jeune génération de poètes qui, dans les années 1890, s'illustrait par son hermétisme supposé. Dans son essai intitulé *Contre l'obscurité*, Proust recommandait ainsi :

[q]ue les poètes s'inspirent plus de la nature, où, si le fond de tout est un et obscur, la forme de tout est individuelle et claire. Avec le secret de la vie, elle leur apprendra le dédain de l'obscurité. Est-ce que la nature nous cache le soleil, ou les milliers d'étoiles qui brillent sans voiles, éclatantes et indéchiffrables aux yeux de presque tous ? Est-ce que la nature ne nous fait pas toucher, rudement et à nu, la puissance de la mer ou du vent d'ouest ? À chaque homme elle donne d'exprimer clairement, pendant son passage sur la terre, les mystères les plus profonds de la vie et de la mort¹.

Notre hypothèse est que c'est l'impossibilité absolue de souscrire à ce postulat qui rapproche fondamentalement Régy et Mallarmé, eux pour qui la difficulté formelle est un impératif d'ordre philosophique, une esthétique nécessaire et non contingente. Là où Proust pose l'expression claire d'une nature complexe comme un don universel – plus ou moins bien employé, certes – eux croient à l'inverse qu'il est impossible de rendre compte des choses avec exactitude. Dès lors que l'on ne peut séparer le « fond » de la « forme » sans artifice, à l'opacité du réel doit correspondre non une superficielle *obscurité* purement stylistique², mais bien le *mystère* de l'art, car seule une forme plurivoque permet de faire advenir une réalité impénétrable.

Les textes de Régy sont traversés, de manière récurrente, par le leitmotiv des limites auxquelles toute connaissance est confrontée. Ce thème vaut pour la manière d'aborder une œuvre d'art, qui comporte un « noyau central indivisible³ » irréductible à l'analyse, mais il connaît aussi une variation épistémologique – le réel est inconnaissable avec certitude, et il est heureux que la science moderne en convienne, en acceptant et théorisant la part d'ignorance et d'indétermination inhérente à sa propre démarche – et une variation linguistique, qui devient omniprésente au fil des textes, et qui est celle qui va nous intéresser au premier chef. Trop de choses sont inexprimables, pour des raisons qui ne sont pas tant liées au maniement du langage qu'à sa nature même : entre le nom et l'objet nommé existe un écart irréductible, un « intervalle de silence » dit Régy en citant Paul Auster⁴, qui fait qu'il ne peut y avoir de correspondance parfaite entre le mot et la chose. Mais cet espace inhérent à la langue ordinaire est justement ce qui permet l'exploration du réel, sa réinvention par le langage poétique, et donc la création. Ainsi la jeune femme de *Des Couteaux dans les poules* de Harrower, qui s'étonne du fait que l'on ne dispose que d'un seul mot pour nommer deux types de flaque distinctes, découvre par la même occasion « la poésie, l'invention d'un langage, pour

1. Marcel PROUST, « Contre l'obscurité », *Revue blanche*, Paris, 15 juillet 1896, in *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre CLARAC, Paris, Gallimard, 1971, p. 394.

2. Le propos de Proust était de se demander si la « double obscurité », « obscurité des images et des idées d'une part, et obscurité grammaticale de l'autre, [était] justifiable en littérature », *ibidem*, p. 391.

3. « Toute littérature véritable est poésie. La poésie c'est un texte sacré, ça veut dire essentiellement relié à un secret, nourri par irradiation de ce noyau central indivisible. », Claude RÉGY, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 115.

4. C. RÉGY, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 121.

exprimer quand même ce qu'on ne peut pas dire » : « C'est justement l'incapacité de la grammaire et du vocabulaire à dire à eux seuls, simplement assemblés, ce qu'on voudrait dire qui nous contraint à trouver comment organiser le rencontre de la syntaxe et des mots, l'organiser ou plus souvent la désorganiser, pour exprimer finalement comme par une langue réinventée ce qui nous semblait inexprimable, en tout cas inexprimé normalement par les mots⁵ ». La reconnaissance du hiatus qui empêche toute coïncidence entre le discours et le monde a donc une conséquence esthétique fondamentale : seul un certain type de travail sur la forme permet de le compenser, afin d'essayer malgré tout de rendre compte d'un réel qu'on ne peut pas « atteindre », mais que l'on doit tout de même « approcher »⁶.

Cette problématique s'avère éminemment mallarméenne : comme il est expliqué dans *Crise de vers*, l'arbitraire du signe, qui fait qu'il n'y a de correspondance qu'hasardeuse entre le signifiant et le signifié, peut être compensé par un travail minutieux et rigoureux sur l'inscription des signifiants dans l'architecture de la phrase. À partir du moment où aucun Dieu ne peut garantir la « vérité » d'une langue unique et absolue, le poète doit, par un travail sur la prosodie et la syntaxe contourner la défaillance du lexique, et créer lui-même un système d'écho entre la matière du mot et celle de l'objet :

Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes, empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. (...) – Seulement, sachons n'existerait pas le vers : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur⁷.

Seule une certaine forme de littérature peut donc compenser la faillite de la langue courante : la Poésie, qui commence bien avant le vers traditionnel, dès qu'il y a conscience de la forme et surtout dès que l'on a compris qu'il est vain de reproduire le réel, et qu'il faut se contenter de le « suggérer ». Dans son intégralité, le paragraphe de Mallarmé que Régy cite est d'ailleurs une variation sur ce thème :

Quant à une entreprise, qui ne compte pas littérairement –

La leur –

D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activés par la pression de l'instant, d'accord – écrire, dans ce cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité ; plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat. Si crûment – qu'en place du labyrinthe illuminé par des fleurs, où convie le loisir, ces ressasseurs, malgré que je me gare d'image pour les mettre, en personne « au pied du mur », imitent, sur une route migraineuse, la résurrection en plâtras, debout, de

5. IDEM, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 92.

6. « Les œuvres recèlent une zone où les plus puissants prêtres n'ont pas le droit d'accéder, qu'ils ne peuvent pas manipuler. Cette zone est inaccessible. / Mais si on n'essaie pas d'en approcher, de toute façon, on n'approchera jamais le réel. Il s'agit d'approcher, non d'atteindre », C. RÉGY, *Espaces perdus*, op. cit., p. 115.

7. Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, 2003, t. II, p. 208.

l'interminable aveuglement, sans jet d'eau à l'abri ni verdure pointant par-dessus, que les culs de bouteilles et les tessons ingrats.

*Même la réclame hésite à s'y inscrire*⁸.

Il y a donc deux manières d'écrire : soit on exhibe les choses en les privant de leur indispensable arrière-plan, soit on accepte de montrer indirectement le réel en respectant sa part d'opacité. On peut préférer les routes bordées de murs publicitaires qui masquent l'horizon aux labyrinthes de verdure de la poésie, à condition de ne pas prétendre qu'il s'agit de littérature... Toute l'esthétique symboliste est ainsi résumée dans la métaphore qu'a extraite Régy : puisque chaque élément du réel est un « gouffre » insondable, il serait stupide de nier cet abîme et vain de tenter de le reproduire, alors que l'on peut en suggérer la profondeur par le biais indirect du « nuage » qui flotte, qu'on le veuille ou non, au-dessus du réel. À une entreprise marchande d'étalage, qui met les mots « à l'étal », qui recouvre la surface du monde en cherchant à en masquer la profondeur, s'oppose une poétique de la suggestion, qui ne prétend point dissiper le nuage de l'incertitude : elle reconnaît le caractère précieux de ce voile transparent, et se contente de l'étendre, de l'étirer.

Le mystère est ainsi la marque de l'authenticité de l'écriture parce qu'il fait correspondre à l'opacité du monde une forme elle-même ambivalente, qui ne nie pas les « ténèbres » dans lesquelles nous plonge l'absence d'un Dieu garant de la vérité. Et Régy de récuser la formule de Boileau, pour nous rappeler que s'il y a bien deux manières d'écrire, il y a, réciproquement, deux façons de lire :

Les gens pensent que tout a un sens. Et un seul sens. On pense que ce qui est important c'est d'être clair :

« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement,

Et les mots pour le dire arrivent aisément. »

*Eh bien justement non, il ne faut pas que les mots arrivent aisément, et il est plus intéressant d'aller chercher dans le non-clair*⁹.

Dans les *Divagations mallarméennes*, l'idée de « non-clarté » apparaît sous d'autres appellations, mais le constat est de même nature : rien ne rassure autant la plupart des lecteurs qu'une inspiration puisée à quelque « encrier sans Nuit¹⁰ », tandis que les signes proposés à la sagacité des spectateurs sont trop souvent traduits, réduits et appauvris. Régy pour sa part brocarde la passivité du public et sa tendance à simplifier les choses pour parvenir à les maîtriser : « Si le spectateur prend la décision que ce qu'il voit ou entend – équivalence du mot et du geste – n'a qu'un seul sens – ce que nous avons essayé de ne pas faire – alors il détruit la richesse et le secret, la complexité, la contradiction¹¹ ».

8. S. MALLARMÉ, « Le Mystère dans les lettres », *ibidem*, p. 231.

9. C. RÉGY, *L'État d'incertitude*, *op. cit.*, p. 12.

10. S. MALLARMÉ, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 230.

11. C. RÉGY, *Espaces perdus*, *op. cit.*, p. 78.

La vraie question n'est donc pas tant celle la clarté du texte que celle du désir et de la capacité du lecteur à le lire vraiment, et la meilleure réponse de Mallarmé à l'accusation d'hermétisme, celle qui conclut « Le Mystère dans les lettres », est un *ars legendi* :

Lire –

Cette pratique –

*Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence*¹².

La lecture est un art noble, créatif, suscité par un texte qui laisse des blancs, des espaces où l'on se départ de ses attentes, et que l'on peut et doit habiter. Stylistiquement, cela se traduit dans la phrase mallarméenne par le heurt d'une syntaxe si distendue qu'elle oblige à un suspens de la compréhension, à une forme d'errance dans le jeu des prépositions et propositions, jusqu'à ce que la signification, rétrospectivement, puisse éventuellement être saisie, d'un coup, avec retard. Cette écriture qui contraint à envisager toutes les constructions, toutes les connotations possibles, laisse ainsi une part de rêve, un écart entre ce que l'on comprend et ce que l'on lit qui est, selon Mallarmé, la place du lecteur.

En 1897, dans les dernières années de la vie du poète, en se matérialisant dans les constellations typographiques du *Coup de dés*, cette place métaphorique va devenir visible, dès lors que la disposition graphique permet de jouer à la fois de l'abstrait et du sensible, et d'articuler le son, le sens, mais aussi *l'image* :

*L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autrepert le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit*¹³.

Il n'est pas anodin que l'auteur du *Coup de dés*, dont les rêves de théâtre se sont toujours heurtés aux limites de la scène de son temps, ait parlé, toujours dans sa préface à l'édition de 1897, d'un travail de « mise en scène spirituelle exacte », où le blanc du papier scanderait le changement des « images » du texte de manière « vraisemblable » et où les mots sauraient à eux seuls susciter « vision » et « fiction »¹⁴. Chez Régy, on trouve une formule quelque peu symétrique : « Si un texte est un texte, il contient sa mise en scène, il faut écouter la mise en scène qui est dans l'écriture »¹⁵. Au sujet de *Melancholia*

12. S. MALLARMÉ, « Le Mystère dans les lettres », *op. cit.*, p. 234.

13. IDEM, « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », édition préoriginale, *Cosmopolis*, 1897, in *Œuvres Complètes*, édition établie par Bertrand MARCHAL, Paris, Gallimard, 1999, t. I, p. 391.

14. *Ibidem*, p. 391.

15. C. RÉGY, « Un cinéma de notre monde intérieur », entretien avec Sébastien DERREY, in *Théâtre/Public*, n° 124-125, Genevilliers, juillet-octobre 1995, p. 115.

de Jon Fosse, il explique qu'il a essayé « en prenant un texte gorgé d'éléments et qui n'est pas un texte dramatique, de montrer que l'écriture peut créer des images et transmettre des sensations et donc être théâtre¹⁶ ». La théâtralité d'un texte n'est pas ainsi une qualité inhérente à son genre, et relève moins de sa « dramacité » (action interpersonnelle, dialogue, ou autre) que de la puissance évocatrice de son écriture. Et si les textes choisis par Régy ces dernières années pourraient tous être placés sous le signe de cet espacement métaphorique de la matière textuelle¹⁷, les constellations chiffrées de 4. 48 *Psychose* en font peut-être le plus « mallarméen » de tous : « Rien qu'un mot sur une page et il y a le théâtre¹⁸ » disait Sarah Kane.

Parce que, chez Mallarmé comme chez Régy, s'instaure un régime de réciprocité entre le *lisible* et le *visible*, parce qu'on ne peut séparer artificiellement le mot et l'image, on glisse aisément de l'écriture au théâtre, sans passer par la traditionnelle notion de *représentation*. Dans sa préface à l'édition *Cosmopolis*, l'auteur du *Coup de dés* soulignait que la nouveauté du poème provenait de « l'espacement de la lecture », plus que de celui du texte à proprement parler, mettant ainsi l'accent sur le processus de perception plus que sur le matériau fini. D'une certaine manière, l'idéal commun à Mallarmé et Régy est moins un théâtre « du texte » qu'un théâtre « de la lecture », cherchant à recréer sur scène des images aussi ouvertes que celles que cette dernière sait susciter. Régy le dit explicitement : « Il ne faut pas que les images ferment le sens. Pour être ouvertes, elles sont le plus souvent minimales. Inspirées par le texte, elles ne le représentent pas. Elles sont d'un ordre virtuel. De la nature des images que nous voyons quand nous lisons¹⁹ ». Dès lors que la fatalité qui borne le langage banal peut être transformée par le travail du poète, qui reproduit, voire symbolise, l'espacement de langue dans son texte, pour en faire un espace vacant offert à son lecteur, il est possible d'envisager une sublimation de ce type pour le mécanisme théâtral traditionnel, en y incorporant une part de vide, en disjoignant la scène du monde réel, en rejetant la redondance entre la scène et le texte, en inventant enfin, pour remplacer la tradition du *décor*, une esthétique de la *vision*.

Avant d'en arriver au *Coup de Dés*, en cherchant les moyens de transposer l'immense pouvoir du texte écrit au cadre plus vaste de l'espace scénique, Mallarmé a inventé dans sa critique dramatique une sorte d'utopie théâtrale à rebours qui s'appuyait sur des réflexions similaires, et qui est à bien des égards une tentative pour reconstituer sur un plateau le pouvoir initiatique et suggestif du blanc de la page. Selon lui, ceci passait en premier lieu par un renouvellement de l'écriture dramatique : le texte consacré à Wagner imagine ainsi que la fable du spectacle à venir serait « vierge de tout, lieu, temps et personne sus », tandis qu'au personnage traditionnel succéderait une « Figure que Nul n'est²⁰ », abstraite et universelle pour que chacun puisse s'y projeter. Contrairement à ce que l'on pourrait croire à première vue, il ne s'agit pas de renoncer à tout drame, mais seulement aux histoires prétendument vraisemblables, afin d'assumer la vraie nature de la scène, à savoir un espace absolument fictif où se déroule une action hypothétique.

16. IDEM, *L'État d'incertitude*, op. cit., p. 38.

17. Le metteur en scène signale aussi son goût pour « les écarts » que permettent les traductions : « L'espèce de langue intermédiaire dont je parle qui laisse en écho la langue originale et qui tente de restituer la sensation vivante dans une autre langue, crée forcément un écart. Il ne peut pas y avoir de coïncidence. Le mot à mot, ce que Meschonnic appelle la traduction "calque" est impossible. [...] Donc je travaille aussi sur ces écarts-là, sur cet espace, sans le combler, mais en essayant que ce soit aussi un enrichissement de la manière de parler. », C. RÉGY, « Un cinéma de notre monde intérieur », op. cit., p. 112.

18. Citée par C. RÉGY, *ibidem*, p. 24.

19. C. RÉGY, *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991, p. 156.

20. S. MALLARMÉ, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », in *Œuvres complètes*, op. cit., t. II, p. 157.

Pour ce faire, l'auteur de *Crayonné au théâtre* rêve de désencombrer la scène de manière radicale, en ôtant des décors qui situent la fable dans un espace/temps trop bien défini, et qui surtout ne font jamais que redoubler et « situer » le texte, au lieu de le compléter et d'avoir une fonction symbolique. Dans cet espace au décor latent, uniquement suggéré par le mouvement du corps ou les accords d'un orchestre, l'acteur se contenterait de désigner son personnage, sans s'identifier à lui, pour faire passer la matière du texte sans lui faire écran. À la pratique de la toile peinte, abhorrée parce qu'elle enferme la scène dans un lieu « stable », c'est-à-dire à la fois figé et borné, on doit opposer un « fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental²¹... » À une époque où le décorativisme post-romantique régnait plus que jamais sur les plateaux, on comprend que cela ait pu paraître fantaisiste, et pourtant la suppression de ce qui semble être les coordonnées élémentaires du théâtre ne revient paradoxalement pas à son *annulation*. Il s'agit au contraire de faire surgir dans sa pureté l'essence même du rituel théâtral : la rencontre absolument libre et ouverte entre la matière d'un texte racontant l'unique drame humain – le cycle de la vie – et une collectivité assemblée qui se reconnaît enfin dans le miroir de la scène, sans que rien ne vienne obstruer son imagination. Il s'agit de créer un espace à la fois physique et mental, d'une virginité active si l'on veut, où l'inconscient du spectateur peut à la fois se reconnaître et se projeter.

Il est assez fascinant de voir combien les intuitions mallarméennes peuvent trouver un écho dans le travail de Régy, la métaphore de la « tension du nuage » pouvant fonctionner comme une forme d'équivalent théâtral du rêve de virginité mallarméen : « Il faut toujours exagérer les possibles, tendre des toiles où l'imagination divague²² », peut-on lire dans *L'État d'incertitude*. C'est au nom de la restitution du pouvoir créateur à l'imagination et en se référant régulièrement à une théorie du langage et de la lecture que le metteur en scène procède à une épuration drastique des moyens scéniques. Comme il le disait dans un entretien accordé à *Théâtre/Public* en 1995 :

Je me suis rendu compte que la représentation d'un décor, ou la formation d'une image par la mise en scène, arrête cette prolifération propre à l'imagination, et que si l'interprétation des acteurs réduit souvent le sens du langage, c'est parce qu'ils font passer un sens qui est en grande partie le sens de la signification syntaxique, donc ils appauvrissent le langage d'une manière épouvantable. Ce qui me frappe beaucoup dans les représentations, c'est d'abord que les gens de théâtre ont en général peu réfléchi sur la langue²³.

Ce qui chez Mallarmé était une théorie du blanc, de la marge, devient chez Régy une réflexion sur l'ombre et la lumière, sur l'écart entre l'objet et le nom de l'objet, une théorie des « espaces perdus », pour reprendre ses termes. Sur scène, cela donne lieu au travail sur le vide, le silence et la lenteur que l'on connaît : décor ascétique, acteur proférant un texte sans intonation, sans intentions, ralentissement à l'extrême des gestes et de la diction pour que s'instaurent une temporalité nouvelle et une forme de conscience suraiguë du détail où le dépouillement du tout oblige à une focalisation sur l'infime et ouvre sur un infini des possibles. Avec cette idée, très mallarméenne, que c'est en restituant le théâtre dans sa dimension essentielle (un acteur/un texte/des spectateurs) que l'on va pouvoir faire surgir un univers « potentiel », à la croisée du rêve et du réel. Et il n'est certainement

21. S. MALLARMÉ, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *loc. cit.*

22. C. RÉGY, *L'État d'incertitude*, *op. cit.*, p. 75.

23. IDEM, « Un cinéma de notre monde intérieur », *op. cit.*, p. 112.

pas anodin à ce propos que la référence à Mallarmé apparaisse au sujet du travail sur l'œuvre de Wallace Stevens, dont beaucoup de poèmes ont une dimension réflexive, et qui a proposé une théorie de la « suprême fiction », à laquelle Régy fait allusion quelques lignes auparavant. En débarrassant la scène du superflu, on peut faire surgir des images mentales d'une force bien supérieure à toutes les reproductions véristes qui rendent le regard captif : comme si, paradoxalement, seul un degré zéro de théâtre pouvait éviter de générer des simulacres inanimés, et que seule une scène réflexive, ne se désignant qu'elle-même, pouvait créer un univers virtuel, incertain et donc *vrai*²⁴...

Specimen

24. À condition toutefois que le spectateur accepte d'entrer dans un régime d'attention et d'acuité spécifique et de se soumettre à l'exigeante sollicitation du *mystère* de l'œuvre. Et sur ce point, paradoxalement, Mallarmé est peut-être plus facile d'accès, au sens où, comme il l'a maintes fois fait remarquer lui-même, il est plus simple de fermer un livre à sa guise que de s'échapper d'une salle de théâtre, le lecteur restant toujours maître du rythme de sa lecture, ce qui ne saurait être le cas du spectateur.