



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 8, Septembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5868>

Un théâtre des poètes. Les innovations de la mise en scène symboliste

Marieke Dubbelboer

Mireille Losco-Lena, *La Scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble : ELLUG, 232 p., EAN 9782843101571.



Pour citer cet article

Marieke Dubbelboer, « Un théâtre des poètes. Les innovations de la mise en scène symboliste », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, Notes de lecture, Septembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5868.php>, article mis en ligne le 13 Juillet 2010, consulté le 19 Mars 2025, DOI : 10.58282/acta.5868

Un théâtre des poètes. Les innovations de la mise en scène symboliste

Marieke Dubbelboer

Mireille Losco-Lena propose, dans cet ouvrage, une analyse des aspects innovateurs de l'esthétique symboliste au théâtre. Les pièces symbolistes jouées au Théâtre d'Art (1890-1892) et au Théâtre de l'Œuvre (1893-1896) constituent son corpus principal. La perspective choisie constitue, néanmoins, le principal attrait de cette étude. Dans son introduction, M. Losco-Lena propose, en effet, de nommer le théâtre symboliste un « théâtre spectral », soulignant ainsi une dramaturgie qui se concentre avant tout sur l'invisible, l'immatériel et l'outre-monde. Tout au long des cinq chapitres du livre, elle interroge ce « paradigme du spectre » (p. 190) et montre comment il s'est révélé dans les différents aspects du théâtre symboliste (textes, décor, mise en scène, musique et jeu des acteurs).

Le premier chapitre se concentre sur les textes théoriques qui ont inspiré la mise en scène symboliste, comme les écrits de Maeterlinck, de Mallarmé et de Pierre Quillard. Le théâtre symboliste fut avant tout un projet de recherche, inspiré par les débats littéraires passionnés de l'époque. Les symbolistes ont voulu inoculer de la poésie et de la littérature dans un monde théâtral qui, selon eux, favorisait un amusement vide, tout en rejetant en parallèle les innovations naturalistes du Théâtre Libre d'André Antoine. Ils ont ainsi voulu souligner les aspects spirituel et immatériel plutôt que la physique, la vision et l'outre-monde plutôt que la réalité physique, et le minimalisme, l'abstraction et la suggestion au lieu d'une mise en scène trop détaillée. Quillard a vu en cette esthétique « l'inutilité de la mise en scène exacte » dans son article renommé de 1891. Selon les symbolistes, il fallait donc « fermer les yeux au théâtre » (p. 21), car la « mise en scène réelle était toujours inférieure à la mise en scène mentale. » (p. 24) Comme le remarque M. Losco-Lena, il était presque impossible de réconcilier cette vision très poétique avec la nature physique du théâtre ; c'est l'une des raisons pour lesquelles les pièces symbolistes furent souvent mal reçues par la critique et le public de l'époque.

Selon M. Losco-Lena, l'innovation scénique des symbolistes se révèle notamment dans les décors radicaux des Nabis. Elle discute, à ce propos, leurs « toiles peintes » dans le deuxième chapitre. Des peintres comme Denis, Ranson, Vuillard et Sérusier

n'ont pas voulu créer des décors en trompe-l'œil traditionnel, mais un cadre décoratif montrant une décomposition de la réalité en différents plans visuellement juxtaposés. La toile avait son propre pouvoir suggestif, allant du concret à l'abstrait, du visible à l'invisible. Le décor accentuait ce caractère « spectral » de la pièce.

Cet aspect spectral fut d'ailleurs au cœur de la mise en scène du Théâtre de l'Œuvre, abordé dans le troisième chapitre. Aurélien Lugné-Poe et sa troupe ont voulu mettre l'accent sur la correspondance entre la vie intérieure et la vie extérieure, comme, par exemple, dans les représentations d'Ibsen au moyen d'expérimentation avec l'éclairage sur scène. Leur but affiché était bien de représenter la vie réelle à côté de la vie spirituelle, ou, comme le dit M. Losco-Lena, de mettre « le spectral au cœur même du vivant » (p. 112). La suggestion, si essentielle dans la poésie symboliste, fut aussi fondamentale dans leur théâtre.

C'est donc peu dire que la musique a occupé une place de choix dans le projet symboliste, projet qui s'inscrit dans le prolongement du débat passionné, influencé par Wagner, sur les rapports entre musique et langage. Les poètes symbolistes ont refusé certaines prémisses de la théorie wagnérienne ; ils rejetaient notamment l'idée selon laquelle que la musique fut supérieure à toute autre expression artistique. Selon eux, la musique devait se mettre au service de la poésie. La musique symboliste au théâtre (comme les œuvres de Satie ou de Debussy) s'est alors développée vers un style intime et presque « silencieux » qui se prêtait mieux à l'accompagnement des textes poétiques.

Le dernier chapitre, consacré aux comédiens symbolistes, constitue à nos yeux la partie la plus saisissante de cette étude. M. Losco-Lena constate, à juste titre, le déficit d'intérêt pour les acteurs dans les écrits sur le théâtre symboliste. Autour du sujet du comédien se révèle, en filigrane, le caractère paradoxal de la dramaturgie symboliste. Les symbolistes détestaient la personnalité omniprésente de l'acteur dans le théâtre contemporain. Aussi, le meilleur comédien est-il un comédien invisible. Vision utopique évidemment : les auteurs avaient toujours besoin d'interprètes pour jouer leurs pièces. Il y avait donc un grand nombre d'acteurs dans le Théâtre d'Art et le Théâtre de l'Œuvre ; un mélange curieux d'acteurs réputés, d'étudiants et d'amateurs. Mal préparés, les comédiens furent souvent critiqués dans la presse. Il y avait, pourtant, des exceptions, comme Marthe Mellot ou Georgette Camée, fêtées pour leur style innovatrice. Lugné-Poe fut également célébré pour son style sobre et « somnambule ». M. Losco-Lena qualifie le jeu minimaliste de ces acteurs à nouveau comme étant « spectral ». Pour diminuer leur présence sur scène, les comédiens ont adapté un style « invisible » et détaché. Comme le décor et la musique, le comédien était là pour servir le texte et pas l'inverse.

Dans cette étude, M. Losco-Lena a mis l'accent sur la dimension esthétique de ce théâtre, pour délaissé souvent, et pour partie, les cadres historiques et culturels du théâtre symboliste. Ce choix tout à fait justifiable, l'est d'autant plus au regard de l'abondante bibliographie qui a abordé ce sujet. On regrettera, cependant, parfois cette lacune d'informations contextuelles qui aurait alimenté l'analyse, et ne serait pas négligée par le lecteur moins informé. Dans le troisième chapitre par exemple, l'auteure mentionne l'influence d'André Antoine et du Théâtre Libre sur la mise en scène de Lugné-Poe, mais ne l'explique pas davantage. Néanmoins, M. Losco-Lena propose un inventaire très utile des aspects les plus remarquables de la dramaturgie symboliste. Le livre suggère également d'autres pistes de recherche (il semblerait qu'il y ait beaucoup à faire sur les comédiens). L'un de ses plus grands mérites consiste en l'exposition remarquable du caractère théorique et finalement utopique du projet symboliste. Même si l'analyse du « spectral » paraît parfois un peu artificielle, le « spectre » est une métaphore bien choisie pour appréhender le paradoxe de cette dramaturgie symboliste qui, au fond, a voulu faire disparaître beaucoup des caractéristiques propres au théâtre. Le théâtre symboliste était surtout un théâtre en faveur de la poésie. Mais c'était aussi un théâtre qui a marqué le début de la mise en scène moderne.

PLAN

AUTEUR

Marieke Dubbelboer

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : mdubbelboer@hotmail.com