



Déméter

5 | 2020

La conférence comme performance :
formes et actes du discours (XIX^e - XXI^e siècles)

« La conférence sur la conférence » de Lucien Muhlfeld (1894) : une réincarnation de la conférence comique dans l'espace du théâtre d'art

Nicolas Fourgeaud

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Nicolas Fourgeaud, « “La conférence sur la conférence” de Lucien Muhlfeld (1894) : une réincarnation de la conférence comique dans l'espace du théâtre d'art », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 5 | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille

Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 16 juillet 2020.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



« La conférence sur la conférence » de Lucien Muhlfeld (1894) : une réincarnation de la conférence comique dans l'espace du théâtre d'art

Nicolas Fourgeaud

Résumé :

En avril 1894, Lucien Muhlfeld, critique littéraire, récemment démis de ses fonctions de secrétaire de rédaction de la fameuse *Revue blanche*, donne une conférence presque tombée dans l'oubli aujourd'hui, la « Conférence sur la conférence » – ce, dans un haut lieu du théâtre symboliste parisien, le Théâtre de l'Œuvre. On propose d'analyser comment, dans un contexte fin de siècle où la conférence est un divertissement particulièrement prisé, Muhlfeld va, avec sa conférence, tenter de produire une forme qui lui permettrait de contester les modèles divertissants de la conférence et du théâtre dominant tout en un. On mettra notamment en lumière comment Muhlfeld, pour atteindre son objectif, fonde son entreprise sur la réappropriation des ressorts dramaturgiques d'une forme théâtrale populaire dans le monde des cabarets et des salons d'alors, le monologue comique. Loin de s'en tenir aux attendus d'une pareille forme, on montrera comment le conférencier performe un programme critique largement inspiré par celui formulé par Mallarmé dans ses « Notes sur le théâtre » publiées quelques années auparavant dans *La Revue indépendante* (1886-1887).

Abstract :

In April 1894, Lucien Muhlfeld, literary critic and former copyeditor of the well-known *Revue blanche*, gave a rather forgotten lecture, the “Lecture on lecture”, in a nodal place for the parisian symbolist theater, the Théâtre de l'Œuvre. In this fin-de-siècle context, where lectures are part of the entertainment world, we will analyze how Muhlfeld, with his “Lecture on lecture”, tries to contest the models of entertainment of both lecture and dominant theatre. A central point of our essay will be the description of how Muhlfeld, in order to do so, appropriates the dramatic ressources of a popular theatrical form from the world of cabarets and salons of this late-century Paris, the humoristic monologue. Far from keeping with the entertaining agendas of such a form, our paper will show how the lecturer performs a critical program very much inspired by the one formulated by Mallarmé in his “Notes on Theatre”, published a few years before in *La Revue indépendante* (1886-1887).

Quelques mots à propos de Nicolas Fourgeaud :

Nicolas Fourgeaud enseigne l'histoire de l'art et la théorie des images à la Haute école des arts du Rhin de Strasbourg, depuis 2012. Son travail de recherche porte notamment sur la performance (archéologie, histoire, théorie).

Texte intégral :

Il y avait dix siècles qu'on faisait des conférences, que c'était un métier, le métier de rhéteur, auquel on se préparait longuement, quand Saint Augustin, qui ne songeait pas alors à la sainteté, y gagnait cinquante mille francs par an, en improvisant sur Hélène ou sur Orphée, sur la pluie ou sur le beau¹.

Lucien Muhlfed, « Conférence sur la conférence », 1894.

1. Le 21 juin 1894, le jeune critique littéraire et dramatique Lucien Muhlfeld (1870-1902) prononce une « conférence sur la conférence ». Presque oublié aujourd'hui, le jeune homme de 24 ans avait occupé d'octobre 1891 à avril 1894 le poste de secrétaire de rédaction de la célèbre *Revue Blanche*, organe du symbolisme². La scène de la conférence se passe au Théâtre de l'Œuvre, haut lieu du théâtre d'art des années 1890 et place stratégique de l'art avancé dans la géographie artistique parisienne fin de siècle.
2. Cette conférence sur la conférence n'aura laissé que peu de traces : s'il existe bien ici et là quelques marques d'une réception critique³, la sténographie du texte⁴ reste la pièce essentielle de ce dossier – elle fut publiée par les soins de l'auteur en 1897 en conclusion d'un ouvrage compilatoire. Conférence auto réflexive comme son titre l'indique, c'est aussi, comme son titre ne l'indique pas, une conférence contre le théâtre, ou, plus précisément, contre le théâtre dominant de son époque. Surtout, c'est une conférence qui reprend des traits dramaturgiques essentiels d'un sous-genre alors en vogue, la conférence comique. Cette opération de réappropriation ironique vise, on espère le montrer, à déconstruire les formes de théâtralité et de présence sur lesquelles repose le théâtre dominant, dans un esprit anti-théâtre très mallarméen. Et, *in fine*, à radicaliser l'antinomie fondamentale du champ de la culture au XIX^e siècle, qui oppose l'art autonome à l'art industriel.

I. Les conférences comiques : je n'ai rien à dire et je le dis⁵

Or, qu'est-ce qu'une conférence, si ce n'est le comble du monologue⁶ !

Coquelin aîné, « Défense du monologue », 1884.

3. Le XIX^e siècle est le siècle de l'imprimé : il n'en est pas moins le siècle de l'oralité, pourrait-on dire. Si le cénacle ou le salon offre un espace privilégié pour la lecture⁷, l'oralité, dans le monde parisien en tout cas, s'inscrit aussi résolument dans la culture de masse à partir de la fin du Second empire, et ce, notamment, par le biais de la conférence. Robert Fox l'a montré dans un article important, les conférences, notamment mondaines, prennent un essor

significatif à partir des années 1860, autour de la figure d'Émile Deschanel en particulier et de ses *Conférences du Boulevard des Capucines* (1864). La conférence, si on la compare à celles de la Restauration ou de la Monarchie de Juillet, serait, selon Fox, désormais guidée par l'impératif de plaire (dispositifs spectaculaires, notamment dans les conférences à objet scientifique), et portée par un agenda plus commercial que didactique ou éducatif. Les conférenciers, dont les sujets sont extrêmement divers, cherchent l'adhésion du public et complètent généralement leurs activités par divers types de publications (livres, articles de journaux, vulgarisation). Activité culturelle, la conférence constitue aussi une forme de sociabilité particulièrement recherchée par le public bourgeois du Second Empire⁸.

4. Parallèlement aux conférences, il faut compter avec de nombreuses formes orales spectaculaires dans le Paris des années 1860⁹. Parmi les lieux de sociabilité où on peut espérer les rencontrer, on indiquera notamment les cafés-concerts bien sûr, à partir de 1867, avec les premières vedettes de la chanson comme Thérèse¹⁰, mais aussi, un peu plus tard dans le siècle, les cabarets littéraires fondés par des groupes héritiers de l'esprit bohème, comme Les Hydropathes¹¹. Fondée en 1878 par Émile Goudeau, cette association en bonne et due forme, sans lieu fixe, propose une scène ouverte (parfois un simple tapis dans la salle de réception d'un hôtel) accessible à tous (moyennant une petite adhésion pour intervenir), selon un principe qui rappelle le slogan du Salon des Indépendants (1874) : « pas de jury, pas de prix ». Les séances des Hydropathes, au succès certain, voient affluer « poètes, monologuistes, acteurs ou chanteurs, pianistes ou violoneux » dans une sorte de « forum » où tout un chacun peut prendre la parole, sans avoir à se soucier d'appartenir ou pas à telle ou telle chapelle littéraire¹² – ce modèle républicain favorise donc une publicité indifférenciée. Le contenu des séances est souvent relayé (remédié) par un indispensable journal. Le comédien, « artiste de gloire », prêt à jouer pour n'importe quel public et donc plus susceptible de remporter du succès, s'impose pour Goudeau comme le modèle à suivre pour le poète contemporain¹³. Chaque séance devient l'équivalent d'un grand magasin où la bohème s'expose et se vend, espérant certainement prendre l'ascenseur social. Relevant totalement de la recherche d'une présence scénique spectaculaire, ces cabarets sont, dans les termes de Vincent Laisney et Anthony Glinoe, le symptôme de « l'intrusion accrue de la société médiatique dans l'univers littéraire¹⁴ ». C'est entre autres dans cet univers fréquenté par certains des futurs symbolistes¹⁵ que va s'épanouir un genre à succès, le monologue comique, et un de ses sous-genres, la conférence comique.

5. Le monologue comique fin de siècle est un court texte autonome dans lequel le comédien peut parfois être appelé à jouer plusieurs personnages¹⁶. Forme simple par excellence, il ne requiert pas d'être appuyé par l'infrastructure d'un théâtre pour être mis en œuvre. La mise en scène ne nécessite pas de décors spécifiques (et donc pas de personnel pas plus que de machineries) et le comédien n'utilise le plus généralement quasiment aucun accessoire. D'une économie très modeste, le monologue comique peut être joué avec ou sans scène, dans un salon bourgeois par exemple, voire absolument partout : dans un traité illustré consacré au genre, un de ses grands interprètes défend l'idée qu'un bateau ou une locomotive sont des lieux parfaitement adaptés à son interprétation¹⁷. Genre particulièrement mobile, il relève de la catégorie des « écrits de cabaret¹⁸ ». D'un point de vue historique, le monologue comique a été créé et popularisé par le poète et inventeur français Charles Cros en 1872, avec un fameux morceau intitulé *Le Hareng Saur* qu'il interpréta d'abord lui-même et qui fut ensuite repris par le célèbre acteur de la Comédie-Française Coquelin cadet, l'un des principaux acteurs de monologue comique de cette fin de XIX^e siècle. Là où le *Hareng* se situait entre le poème et la chanson, le monologue comique devient rapidement une véritable forme théâtrale. Il met souvent en scène un personnage qui raconte comment il a échoué à réaliser une action, ou qui refuse de réaliser une action après en avoir parlé pendant de longues minutes¹⁹. Parfois, c'est littéralement la mise en scène de l'échec d'une action, comme le fait de vouloir donner un concert²⁰... ou une conférence. Dans tous les cas, l'idée est de « parler pour ne rien dire », ainsi que l'énonce justement Françoise Dubor²¹.
6. « Les Consciences. Conférence-monologue à grand orchestre » par Chauvin²² en 1880, est un exemple important de monologue-conférence : soit un comédien adoptant la posture du conférencier et interprétant une conférence, face à un public qui, lui, est là pour assister à un monologue comique, mais pas à une conférence... Jeu sur le cadre et sur l'adresse, le monologue-conférence offre une perspective inédite sur l'activité de conférencier, en la constituant de facto en pratique théâtrale, et bien sûr, divertissante. Chez Chauvin, le monologue-conférence est aussi l'occasion de dévoiler la coulisse de la conférence, fragilisant ainsi son efficacité. La situation démarre en effet en amont de la prise de parole : l'orateur, de dos, est en train d'accorder un tambour, lorsqu'il se voit forcé de commencer abruptement sa conférence parce qu'un machiniste a levé de manière impromptue le rideau qui masquait l'espace de la représentation. L'homme se glisse ensuite derrière une table et bafouille excuses et justifications, promettant au public de présenter la conférence sur les consciences qui avait été annoncée. Mais il commence d'abord par mettre en œuvre différentes

stratégies dilatoires tout à fait caractéristiques du monologue comique, ici en vue de différer le début de la conférence. Il déploie notamment une longue explication à propos de la fonction de son tambour. C'est l'occasion pour lui de développer à grands coups de cuillère à pot une pragmatique de la conférence, un art oratoire de bazar²³. Il nous explique successivement que son tambour jouera le même rôle que le verre d'eau chez le conférencier conventionnel, puisqu'il l'utilisera lorsqu'il aura le besoin urgent de reprendre le fil de ses idées. L'instrument lui servira aussi à réveiller le public ou à souligner un mot d'esprit, ce dont il fait immédiatement la démonstration en inventant un cas pratique. Passé quelques minutes, il attaque enfin sa conférence sur la conscience dans la philosophie occidentale, pour immédiatement nous mettre face à une impossibilité théorique : on ne peut pas fournir de définition essentielle de la conscience, chaque philosophe en ayant déterminé une différente. Après avoir fait se succéder les positions divergentes, accumulé les syllogismes absurdes et affirmé l'impossibilité de proposer une conclusion stricte et définitive, notre conférencier finit tout de même par distinguer quatre types de conscience dont il va essayer de démontrer les propriétés fondamentales à l'aide de quelques accessoires bien choisis. Je ne retiendrai ici que la dernière catégorie, la « conscience élastique », car elle sert de pivot à la fin de la conférence. L'orateur s'empresse de tirer de sa poche une jarretière élastique qu'immédiatement il compare à la conscience élastique. Le conférencier exhibe alors une carte de visite professionnelle et se révèle pour ce qu'il est : un vendeur de jarretières élastiques. À retardement, la conférence se transforme alors en boniment, et ce monologue se donne pour ce qu'il est : un sous-genre du discours publicitaire²⁴.

« La conférence sur la conférence » : un détournement de monologue

– Allez-vous au théâtre ? – Non, presque jamais [...] ²⁵.

Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », 1887.

7. Le monologue comique n'est ni un mode primitif d'art-performance ni une sorte d'action pré-futuriste ou pré-dadaïste, mais « une œuvre hybride et transitoire, qui tient moitié du produit théâtral, moitié du morceau oratoire²⁶ ». On ajoutera : une marchandise de choix dans le monde français de la culture de masse, diffusé à la fois par son interprétation devant un public mais aussi par le biais de nombreux recueils imprimés bon marché²⁷ et, plus tard, par le biais du phonographe dont un des précurseurs

malheureux n'est autre que Charles Cros²⁸. C'est dans le modèle de la conférence comique que Lucien Muhlfeld va puiser les ressorts dramaturgiques de sa « conférence sur la conférence », « une conférence très ironique²⁹ » comme en témoigne le critique dramatique Ferdinand Nozière. Puisque le Théâtre de l'Œuvre n'a pas de lieu propre au début de son existence, Aurélien Lugné-Poe, un de ses fondateurs, loue la scène d'autres théâtres ; la conférence de Muhlfeld eut ainsi lieu au théâtre des Comédies parisiennes.

8. Muhlfeld prend la parole en amont d'une soirée qui clôt la première saison de l'Œuvre³⁰. Sa conférence relève d'une pratique en vogue depuis quelques années, « les conférences dramatiques », ou conférences d'avant représentation. La mode en est notamment lancée par Hilarion Ballande, avec ses matinées classiques, au Théâtre de la Gaîté à la fin des années 1860 et dans la foulée au Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Plus proche de la décennie 90, Paul Porel³¹, directeur de l'Odéon, développe des matinées-conférences destinées à la jeunesse au Théâtre de l'Odéon à partir de 1887. Ces conférences didactiques sont destinées à présenter à un spectateur en manque d'éducation les grands classiques du théâtre, ceux-là même qui seront représentés à la suite de la conférence³². Elles sont souvent recensées ou publiées dans des revues (La Revue d'art dramatique par exemple) ou collectées dans quelque gros volume, et continuent ainsi à circuler sur le marché. Elles alimentent donc tout autant l'espace scénique que le monde de l'imprimé.
9. Le Théâtre de l'Œuvre va prendre le train de la conférence dès sa première saison (1893-1894)³³ pour familiariser son public, assez élitiste, à des pièces symbolistes françaises ou issues du répertoire scandinave moderne (Henrik Ibsen, August Strindberg). Ces conférences, données par des critiques et écrivains comme Camille Mauclair ou Laurent Tailhade ne peuvent pas être réduites à leur simple fonction d'éducation aux principes de l'art avancé : l'une au moins, celle de Tailhade en ouverture de *L'Ennemi du peuple* d'Ibsen, est l'occasion d'une véritable profession de foi anarchiste, entraînant un scandale et l'arrivée de la police³⁴ ; elles peuvent aussi être l'occasion de déplier une esthétique qu'on nommera trop rapidement ici symboliste³⁵.
10. Mais ces conférences sont aussi des outils de communication destinés à construire une visibilité pour le théâtre et ses auteurs, l'impératif médiatique se faisant alors de plus en plus pressant dans tous les espaces du monde littéraire et théâtral. Les conférences, dont certaines sont publiées dans des journaux littéraires³⁶, font en fait partie d'une panoplie d'outils de communication mise en place par l'Œuvre. Ainsi, Lugné-Poe et ses collègues

font réaliser des programmes papiers attractifs, illustrés par des artistes visuels (Edouard Vuillard bien sûr, mais aussi Paul-Elie Ranson ou Alfred Jarry *himself* en 1896), et ces mêmes programmes sont le support d'encarts publicitaires pour *La Revue encyclopédique Larousse*, *La Critique*, *Pan*, *La Revue Blanche* aussi. Outre leur fonction d'éducation et de sensibilisation, les conférences dramatiques de l'Œuvre sont donc aussi des outils de communication/socialisation et de publicité, non moins que les « petites revues » des années 1890 (Rémy de Gourmont) ou, différemment, les banquets mis au point par le journal *La Plume* à partir de 1892, et largement relayés par la presse³⁷.

11. Muhlfeld, dont les écrits critiques sont souvent marqués par une ironie grinçante³⁸, va renverser la fonction didactique et communicationnelle de la « conférence dramatique » en optant résolument pour une approche auto-réflexive dont l'ambition est de réfléchir à la vague de la conférence dans le monde parisien. Loin de se désigner comme l'exégète indispensable qui mènera le spectateur attentif sur les chemins de la compréhension et de la vertu, Muhlfeld annonce la couleur dès la première phrase en défaisant sa propre légitimité d'orateur : « Entre toutes les excentricités dont on accuse les théâtres novateurs, et spécialement la scène de l'Œuvre, aucune, pour moi, n'est plus imprévue que de m'y voir devant vous et de m'entendre parler³⁹ ». Il s'explique immédiatement : « comment, avec ce parti pris évident d'indifférence aux manifestations dramatiques, viens-je, en personnage de prologue, improviser sur cette scène mon petit solo de rhétorique⁴⁰ ? ». Le théâtre n'est donc pas son fort. Suivent immédiatement une excuse (on m'a forcé la main) et un constat adressé au spectateur (vous allez devoir m'écouter, vous avez en plus payé votre place fort cher⁴¹). Muhlfeld démonte ainsi les ressorts fondateurs de la conférence spectacle : l'autorité du conférencier d'une part, la recherche de l'empathie du public d'autre part. C'est toute la pragmatique de la conférence qui est exhibée et par là même déstabilisée.
12. La suite est à l'avenant et nous ramène vers le discours aporétique des Consciences, la conférence comique précédemment citée. Muhlfeld va en effet présenter à son public une à une les méthodes de travail qu'il pensait mettre en œuvre pour préparer sa conférence et les abandonner pathétiquement les unes après les autres : il aurait pu faire comme le très bourgeois Francisque Sarcey (la star des matinées Ballande⁴²), et tricoter un propos à partir de quelques citations et d'allégories simplistes⁴³ – mais il faut de l'âge et de l'expérience confie l'auteur. Surtout, Sarcey représente le comble de l'anti-intellectualisme pour de nombreux poètes et critiques fin de siècle⁴⁴. Plus modestement, toujours dans le registre de l'imitation, le

conférencier envisage la technique de la biographie à la manière du critique dramatique Henri de Lapommeraye. Problème, les auteurs qui succéderont sur scène à Muhlfeld sont ses contemporains et il n'y a donc strictement rien à dire : ils ne sont pas encore historiques ! « Alors quoi ? », nous interpelle-t-il : faut-il « analyser les pièces du programme, en lire les fragments essentiels, souligner les passages typiques⁴⁵ » ? Le plaisir du spectateur en serait gâché, nous assure le conférencier. Faut-il alors extraire un problème moral d'une des pièces et le « retourner ensemble, en attendant qu'il soit neuf heures et demie⁴⁶ » ? Muhlfeld refuse de se ridiculiser, évoquant les précédents magistraux d'un Stendhal, d'un Balzac ou d'un Tolstoï⁴⁷. Faudrait-il alors « traiter verbalement un sujet agréable ou d'utile » comme « l'impôt sur les revenus, le pari mutuel, la question congolaise⁴⁸ » ? Le mieux serait alors d'imprimer son propos et de le diffuser dans un journal que le lecteur pourra consulter à loisir, sans avoir à subir tous les désagréments d'une « réunion publique⁴⁹ ». Mais alors pourquoi continuer à faire des conférences, s'interroge gravement notre conférencier ? Dans un historique de la conférence mené tambour battant, Muhlfeld nous apprend alors que celle-ci correspond « à quelque goût naturel » qui subsiste depuis au moins dix siècles⁵⁰. Et la vogue du papier imprimé et de l'édition industrielle n'y fait rien : « C'est une publicité de la pensée plus restreinte mais plus sûre que l'imprimé⁵¹. »

Muhlfeld ou la conférence comme outil pour défaire le théâtre dominant

Parisiens amis, vous connaissez tous un poète bizarre [...] : - Stéphane Mallarmé. Vous avez retenu quelques-uns de ces vers, qui, lus en tous sens, vous demeurent mystérieux : vous les récitez au dessert dans vos maisons, lorsqu'on vous demande un monologue⁵².

Teodor de Wyzewa, Mallarmé. Notes, 1886.

13. Muhlfeld, en s'appropriant certains des codes de la conférence comique et en évacuant quasiment totalement la fonction primaire de la conférence dramatique (présenter les œuvres qui vont être jouées⁵³), poursuit, à notre sens, un objectif précis : détruire le théâtre dominant, « la fameuse optique théâtrale⁵⁴ », ou, ici, plus exactement, l'empêcher. La conférence dramatique n'est pas une œuvre théâtrale au sens propre, mais, pour Muhlfeld elle paraît exemplifier de manière plus condensée un certain nombre de traits fondamentaux du théâtre dominant. Divertissement de l'ère industrielle urbaine, la conférence propose un dispositif où l'orateur peut consommer sa

propre vanité⁵⁵ et l'auditeur sa paresse infinie. Dans cette double critique (qui vise en fait le squelette de toute conférence), on peut sans mal apercevoir une réactualisation du discours anti-théâtre élaboré par Stéphane Mallarmé et la sphère symboliste à partir de la seconde moitié des années 1880. Muhlfeld est de fait un puissant relais de cette position anti-théâtre dans son œuvre critique, et, plus généralement, de tous les topoi mallarméens – le livre, son commerce, le journal, la publicité⁵⁶...

14. Mallarmé – qui détestait ces fameuses conférences dramatiques en ce qu'elles rompaient avec l'autonomie de l'œuvre⁵⁷ – porte le fer contre le théâtre conventionnel, « le cher mélodrame français », notamment dans ses « Notes sur le théâtre » (Revue indépendante, 1886-1887⁵⁸). L'intrigue linéaire, les ressorts dramaturgiques, les personnages entiers et cohérents (« en relief »), les décors de carton-pâte, les allures de roman-feuilleton ou de « chromolithographie », la difficile distinction entre la salle et la scène à cause d'acteurs « pareils au spectateur »... : c'est toute la constellation de traits que Mallarmé et les symbolistes reprocheront au théâtre dominant, qui écrase « le caractère tout d'insaisissable finesse de la vie⁵⁹ ». Les formes prises par la parole au théâtre, en général la déclamation (« la façon d'exister et de dire forcément soulignée des acteurs en exercice⁶⁰ »), l'approche psychologisante des rôles et le cabotinage des acteurs sont une autre cible favorite de Mallarmé. Le belge Maeterlinck proposera en 1890 de se débarrasser purement et simplement de l'acteur pour lui substituer une effigie doublée par une voix : l'acteur conventionnel, indexé sur les agendas de la réussite sociale et du commerce, développe une mauvaise mimétique pour capter le public (le faire rire, le faire pleurer à tout prix) et empêche absolument l'écoute profonde du texte, la libération du « poème » et de son mystère⁶¹. Quant à Mallarmé, et sans chercher à réduire la complexité de ses positions quant au théâtre, plutôt que les voix, même celles de la Comédie-Française, il affirme plus d'une fois son goût pour « l'immortalité de la brochure⁶² » – le texte imprimé qui laisse au lecteur le soin d'imaginer mentalement les figures « et le souffle⁶³ ! ».

15. Mallarmé, avant Muhlfeld, n'hésitait pas à s'approprier des figures du monde du spectacle pour exécuter le double programme de mise en crise de sa légitimité de critique dramatique ou de poète, et de contestation du théâtre bourgeois. En juillet 1887, dans un accès anti-théâtre, le « spirituel histrion⁶⁴ » se drape dans le vêtement du monologue de cabaret pour décrire la difficile posture qui est la sienne – parler du théâtre contemporain alors qu'on y est « étranger », fantasmer un théâtre qui n'existe pas encore :

Le sot bavarde sans rien dire, mais ainsi pêcher à l'exclusion d'un goût notoire pour la prolixité et précisément afin de ne pas exprimer quelque chose, représente un cas spécial qui aura été le mien : il vaut que je m'exhibe (avant de cesser) en l'exception de ce ridicule, comme un pitre monologueur de cafés-concerts où le feuillage nous sert une halte entre le Théâtre et la Nature, ces deux termes superbes et distincts de l'antinomie proposée à une Critique⁶⁵.

16. L'auteur du monologue dramatique *L'après-midi d'un faune* (1867) – refusé à la Comédie-Française par Theodore de Banville et Constant Coquelin, frère aîné de Coquelin cadet et comme lui, bientôt interprète de monologues comiques – offre ainsi un miroir cabarétique à l'espace du théâtre d'imitation⁶⁶ : le monologueur comique devient comme le vis-à-vis de l'acteur de mélodrame, lui aussi coincé dans l'espace factice de « quelque balcon lavé à la colle ou de carton-pâte⁶⁷. »
17. Réduire Mallarmé à une position iconoclaste en matière de théâtre serait passer à côté des grandes ambitions scéniques du poète. Outre son souhait de voir renaître le théâtre comme un substitut aux fêtes nationales ou aux cultes religieux – ce que Muhlfeld nomme « fêtes esthétiques⁶⁸ » –, Mallarmé rêve aussi un théâtre sans théâtre « qui verse [...] l'impression qu'on n'est pas tout à fait devant la rampe⁶⁹ ». Ce théâtre sans théâtre, c'est possiblement les fameuses séances dédiées au Livre dont il se voulait l'opérateur, ou, pour le dire comme Martin Puchner, l'« anti-acteur⁷⁰ ». Les célèbres Mardis de la rue de Rome, au cours desquels le poète monologuait⁷¹, pourraient aussi constituer de bons candidats pour le théâtre sans théâtre mallarméen.
18. Mais, dans sa conférence, Muhlfeld ne retient de Mallarmé que sa charge anti-théâtre industriel – une charge dont l'orateur avait déjà poussé la logique à bout quelques années auparavant (1890), dans un texte assez diffusé, « La Fin d'un art. Conclusions esthétiques sur le théâtre⁷² ». Il y indexait notamment la crise contemporaine du théâtre sur la dégradation de la société publique dans son ensemble, moins théâtrale qu'elle n'avait pu l'être précédemment, aux grandes époques de l'art dramatique⁷³. Dans sa conférence aporétique de 1894, nourrie à ce monologue comique qu'il méprisait⁷⁴, on retrouve agencés tous les lieux communs d'époque travaillés et retravaillés par Mallarmé et consorts. Même si le mot n'est pas lâché, le conférencier ne cabotine pas moins que l'acteur de théâtre : il parle par vanité, pour amuser, pour plaire tout simplement, à la manière d'un Ferdinand Brunetière⁷⁵. Pour légitimer son diagnostic selon lequel l'époque est à la fin du théâtre et au devenir-bavardage de toutes les grandes activités

oratoires⁷⁶, l'ironique Muhlfeld n'hésite pas à user d'une référence au très réactionnaire Désiré Nisard, critique célèbre pour avoir, parmi les premiers, dénoncé la montée d'une littérature industrielle dans les années 1830, et à laquelle il associait le Romantisme⁷⁷. Notre conférencier s'appuie ainsi sur un critique aux antipodes de ses positions. Embrayant donc le pas à Nisard pour se positionner factivement du côté du classicisme et de l'ordre, Muhlfeld décrit son temps comme étant celui du « mélange des genres » : tout est devenu causerie ou bavardage, même les occasions oratoires les plus solennelles. Quant au spectateur, il est décrit dans les termes attendus des tenants du regard symboliste sur le théâtre dominant : bourgeois et peu intellectuel, il vient au spectacle pour digérer. Mais sa capacité d'attention a ses limites, et c'est là que la conférence offre un avantage véritable par rapport au théâtre : elle est plus courte. « On est tôt débarrassé. C'est l'affaire d'une demi-heure, trois quart d'heure au plus de patience inerte⁷⁸. » La conférence est donc encore pire que le théâtre : c'est le théâtre en plus court. Aller à la conférence, c'est aussi s'épargner une fatigante lecture⁷⁹. Là encore un lieu commun symboliste, largement glosé par Mallarmé : on ne lit plus⁸⁰.

19. En fait, selon Muhlfeld, la conférence relève entièrement d'un régime du spectacle qui aurait colonisé tous les lieux d'exhibition et de prise de parole. L'époque serait dominée par une obsession du voir, « de la personne et du morceau vivant⁸¹ » – lieu commun symboliste là encore (chez Gustave Kahn par exemple⁸²). Le badaud est devenu le modèle de spectateur⁸³ : il pourra se délecter à une conférence comme à un spectacle de cirque, et avec plus de plaisir et d'excitation pour ce dernier certainement, car le danger y sera plus grand. Encore une fois, il s'agit, avec cette conférence dérivée du monologue comique de critiquer de manière très radicale la machine du théâtre, tant le pôle acteur que le pôle spectateur. En 1890, dans « La fin du théâtre », tout était déjà là, mais dans une formulation moins performantielle : le déclin de l'art dramatique, l'acteur cabotin, le public à la recherche d'excitation nerveuse, le devenir spectaculaire généralisé de la société, le devenir industriel des arts (Barbedienne, musée Grévin), et en conclusion, le rêve d'un cénacle où on jouerait pour une élite, dans la plus pure lignée mallarméenne. Lorsque en 1891 Muhlfeld essayera d'estimer si on peut envisager le symbolisme comme un sauvetage du théâtre⁸⁴, sa conclusion sera plus que tempérée au regard des productions concrètes du théâtre symboliste.
20. Avec sa « conférence sur la conférence », notre jeune auteur cherche certainement à faire un coup d'éclat⁸⁵ pour accroître sa visibilité dans le champ des lettres (pour mémoire, il vient tout juste d'être démis de ses fonctions de secrétaire de rédaction de la *Revue blanche*). Mais il joue son

coup en réussissant à proposer une forme inédite pour mettre en œuvre son attaque très radicale contre la culture industrielle. Muhlfield réussit à éviter le format attendu pour l'exposition d'un tel propos : l'article de revue ou de presse, pour lequel il a lui-même opté précédemment et pour lequel ont opté tant d'auteurs au XIX^e siècle, à l'image de Sainte-Beuve ou des différents polémistes de la « querelle du roman-feuilleton » des décennies 1830-1840⁸⁶. En choisissant le parti du spectacle, Muhlfield déplace ainsi certaines conventions d'énonciation de la critique de la culture industrielle. Mais c'est pour nous témoigner immédiatement que la conférence est un art méprisable, relevant tout entière de la culture industrielle. L'orateur met ainsi en danger son propre propos et donc toute la critique de la culture industrielle avec !

21. Si Muhlfield radicalise la stigmatisation mallarméenne de la conférence didactique et des formes théâtrales spectaculaires, il a néanmoins aussi pu trouver quelques ressources pour forger sa prise de parole... dans les conférences du maître lui-même. En effet, Mallarmé n'a pas hésité, lorsqu'on le lui demandait, à s'instituer conférencier. Mallarmé conférencier, la chose n'est pas si surprenante : le poète reste hanté par le théâtre, et la conférence pourrait constituer une occasion de mettre en œuvre le programme général d'un théâtre sans théâtre. En choisissant de se faire parfois conférencier, Mallarmé démontre aussi qu'il est bien conscient des exigences de visibilité du milieu des lettres fin de siècle. Ainsi que l'a montré Pascal Durand, celui que l'on conçoit encore trop souvent comme le poète de la tour d'ivoire sut parfaitement exploiter les occasions sociales, qu'elles soient toasts ou conférences, pour construire sa persona publique⁸⁷. Mais, on n'en sera pas surpris, les conférences de Mallarmé se donnent explicitement comme des contestations des lois de la conférence : celle sur Villiers de l'Isle Adam (1890) par exemple, magnifique célébration d'un mort qui, de son vivant, eut la réputation d'une « intarissable parole », est explicitement définie par l'orateur lui-même comme un rejet « de ce qui () fait l'attrait des causeries en public⁸⁸ ». Mallarmé refuse notamment de bercer le spectateur par de l'anecdote ou un langage de communication déjà chosifié par l'usage, et essaye plutôt de « conférer une dignité cénaculaire » à ce moment public qui pourrait rapidement tourner en spectacle⁸⁹. Muhlfield, plutôt que de faire cénacle et de renforcer ainsi les valeurs sociales qui réunissent certainement un grand nombre des spectateurs du théâtre de l'Œuvre, préfère encore saccager le théâtre en le transformant en conférence parodique, phagocytée par le monologue comique. Il ne laisse pas une chance à la scène de se réinventer. Las : cette conférence ne s'adresse qu'au public exigeant de l'Œuvre et prêche donc des convertis. L'opération du jeune critique se fait donc en quelque sorte à huis-clos, dans l'entre-soi d'un théâtre élitiste,

depuis une position clé du monde de l'art avancé. Mais qu'importe : il aura fallu un esprit d'appropriation particulièrement brillant et cinglant pour proposer une telle forme à la critique.

22. Pour Muhlfeld, il n'y a désormais qu'un pas des Folies Bergères à la conférence, puisque toutes deux relèvent d'une forme de présence spectaculaire qui semble devenir l'horizon de toutes les formes de pratiques vivantes destinées à un public. Cette porosité entre les genres est bien pointée par un collègue de Muhlfeld à la Revue d'art dramatique en 1891 : « Le monologue, comme aurait dit Casimir Delavigne, c'est la conférence en gros sous⁹⁰ ». On évoquera pour finir une autre matrice possible à cette « conférence sur la conférence » : le roman inachevé de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, publié à titre posthume en 1881. Les remarques de Bouvard sur le théâtre viennent plus d'une fois sous la plume du critique, notamment lorsqu'il est question d'achever le théâtre : « Le théâtre est un objet de consommation comme un autre, cela entre dans l'article Paris. On va au spectacle pour se divertir. Ce qui est bien, c'est ce qui amuse ». On se souviendra ici que les deux clercs de Flaubert se sont imposés une méthode : s'attaquer à divers objets de savoir, théorique ou pratique, et tester des méthodes diverses de mise en œuvre pour finalement renoncer à chacune de leurs entreprises. On se souviendra aussi qu'à la toute fin du roman, dans l'état où il a été laissé par Flaubert, les deux compères, marqués par leur échec dans le domaine de l'éducation des jeunes enfants, mettent en place un projet de conférence pour adultes⁹¹. Muhlfeld n'est certainement pas très loin de trouver ici une sorte de miroir pour son conférencier empêché. On lui laissera le soin d'achever cette conclusion : « En parlant pour ne rien dire, j'ai (négativement) prouvé le mouvement en marchant⁹². »

Bibliographie :

Sources premières

Albert Henri, « Théâtre de l'Œuvre », *Mercure de France*, n° 56, août 1894, p. 380-383.

Bazelet Camille, « Critique dramatique », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1971, t. xxxv, p. 52-57.

Bilhaud Paul, *Solo de flûte*, Paris, Librairie théâtrale, 1885.

Carrère Jean, « Les théâtres », *La Plume*, n° 126, Genève, Slatkine (15 juillet 1894) 1968, Sixième année, p. 303.

Chauvin, « Les Consciences. Conférence-monologue à grand orchestre », *Saynètes et monologues. Quatrième série*, Paris, Tresse éditeur, 1880, p. 183-193.

Coolus Romain, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, n° 33, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1968, t. VII, p. 76-82.

Coquelin Cadet, *Le Monologue moderne*, Paris, Paul Ollendorf éditeur, 1881.

Coquelin Cadet / Coquelin Aîné, *L'Art de dire le monologue*, Paris, Ollendorf, 1884.

Cremnitz Maurice, « Huitième spectacle de l'Œuvre », *L'Art littéraire*, juillet-août 1894, p. 123-124.

Cros Charles, « L'affaire de la rue Beaubourg », *Saynètes et monologues. Première série*, Paris, Tresse éditeurs (1877) 1881, p. 155-171.

Cros Charles, « Le bilboquet », *Saynètes et monologues. Deuxième série*, Paris, Tresse éditions, 1877.

Des Gaschons Jacques, « Autour des théâtres », *L'Ermitage*, n° 7, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1968, t. IX, p. 48-54.

Goudeau Émile, « Aux Hydropathes », *L'Hydropathe*, n° 1, 5 mars 1879, p. 2.

Goudeau Émile, *Dix ans de bohème*, Paris, librairie illustrée, 1888.

Kahn Gustave, « Un théâtre de l'avenir, profession de foi d'un moderniste », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (15 septembre 1889) 1971, t. xv, p. 335-353.

Lévy Jules, *Les Hydropathes*, Paris, André Delpeuch éditeur, 1928.

Linthilac Eugène François, *Conférences dramatiques (Odéon, 1888-1898)*, Paris, Paul Ollendorff, 1898.

Mac Nab Maurice, *Poèmes Mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1886.

Maeterlinck Maurice, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, 15 septembre 1890, p. 331-336.

Mallarmé Stéphane, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Marchal B. (éd.), Paris, Gallimard, 1995.

Mallarmé Stéphane, *Divagations*, Paris, Gallimard (1897) 2003.

Mallarmé Stéphane, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, novembre 1886, p. 37-43 ; décembre 1886, p. 246-253 ; janvier 1887, p. 55-59 ; février 1887, p. 192-199 ; avril 1887, p. 384-391 ; mai 1887, p. 244-248 ; juin 1887, p. 365-371 ; juillet 1887, p. 55-60.

Mallarmé Stéphane, *Pages*, Bruxelles, Edmond Deman, 1891.

Mallarmé Stéphane, *Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890.

Mauclair Camille, « Solness le constructeur », *Mercure de France*, n° 53, mai 1894, p. 16-27.

Muhlfeld Lucien, « Un essai de sauvetage théâtral. Le symbolisme dramatique », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (15 mai et 15 juin 1891) 1971, t. xxii, p. 193-204 et p. 342-352.

Muhlfeld Lucien, « Maurice Barrès à l'Odéon », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (1^{er} janvier 1891) 1971, t. xxi, p. 1-7.

Muhlfeld Lucien, « La Musique et les Lettres », *La Revue Blanche*, n° 39, Genève, Slatkine (janvier 1895) 1968, t. VIII, p. 96.

Muhlfeld Lucien, *Le Monde où l'on imprime : regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains*, Paris, Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1897.

Muhlfeld Lucien, « Psychologie du sifflet », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (13 février 1891) 1971, t. XXI, p. 207-211.

Muhlfeld Lucien, « Théorèmes Tristes. Les livres ne se vendent pas », *La Revue blanche*, série belge, n° 15, Genève, Slatkine (juin 1891) 1973, t. III, p. 179-181.

Muhlfeld Lucien, « Sur la clarté », *La Revue blanche*, n° 75, Genève, Slatkine (juillet 1896) 1968, t. XI, p. 73-82.

Proust Marcel, « Contre l'obscurité », *La Revue blanche*, n° 75, Genève, Slatkine (juillet 1896) 1968, t. XI, p. 69-72.

Saint Vel U., « Un salon dramatique, conférences du théâtre d'application », *La Revue d'art dramatique*, reprint Genève, Slatkine (1^{er} janvier 1891) 1971, t. XXI, p. 300.

Tailhade Laurent, « L'Ennemi du peuple, conférence prononcée au Théâtre de l'Œuvre », *Mercure de France*, n° 54, juin 1894, p. 97-110.

De Wyzewa Teodor, *Mallarmé. Notes*, Paris, éditions de la Vogue, 1886.

Sources critiques

Albanese Jr Ralph, « Molière aux matinées classiques : réflexion sur le discours scolaire républicain », *Création et recréation. Un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, Gaudiani C. ; Van Baelen J. (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 95-104.

Anthologie de monologues fumistes, Dubor F. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Bourrelier Paul-Henri, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007.

Deak Frantisek, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1993.

Dubor Françoise, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

Durand Pascal, « De l'état littéraire à une théorie de l'État. Une lecture cursive de La Musique et les Lettres », *Mallarmé à Tournon et au-delà*, Millan G. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 41-67.

Durand Pascal, « De l'obscurité comme censure. Proust, Muhlfeld, Mallarmé », *Censure et critique*, Macé L., Poulain C., Leclerc Y. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 447-432.

Durand Pascal, *Mallarmé. Du Sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

Folco Alice, « Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente », *Les héroïsmes de l'acteur au 19^e siècle*, Bara O., Losco-Léna M., Pellois A. (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 269-280.

Folco Alice, « De Tournon à Paris, le décor de théâtre selon Mallarmé », *Mallarmé à Tournon et au-delà*, Millan G. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 69-89.

Fox Robert, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, n° 65, 1989, p. 49-57.

Glinoyer Anthony, Laisney Vincent, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013.

Goffin Joël, « La conférence de Mallarmé à Bruges », *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges* cat. exp., Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2005, p. 20-31.

Grojnowski Daniel et Sarrazin Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, José Corti, 1990.

Kalifa Dominique, *La Culture de masse en France 1860-1930*, Paris, La découverte, 2001.

Laisney Vincent, *En lisant, en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

Millan Gordon, *Les Mardis de Mallarmé. Mythes et réalités*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2008.

Partouche Marc, *La Ligne oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Paris, Al Dante, 2004

Puchner Martin, *Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011.

La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848), Dumasy L. (dir.), Grenoble, ELLUG, 1999.

Schérer Jacques, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957

Schuh Julien, « Les dîners de La Plume », *Romantisme*, n° 137, 2003, p. 79-101.

Seigel Jerrold, *Paris Bohème 1830-1930. Culture et politiques aux marges de la vie bourgeoise*, Paris, Gallimard (1986) 1991.

Starobinski Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard (1970) 2004.

Thérenty Marie-Thérèse, « Thérèse Trimm : le mariage du café-concert et de la petite presse », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2010, p. 41-63.

Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance d'un théâtre moderne, cat. exp., Paris/Milan, Musée d'Orsay /5 continents éditions, 2005.

Autres

Cage John, « Conférence sur rien » (1959), *Silence. Conférences et écrits*, Genève, éditions Héros-Limite (1961) 2003, p. 120.

Flaubert Gustave, Bouvard et Pécuchet, avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la Marquise et le Dictionnaire des idées reçues, Gothot-Mersch C. (dir.), Paris, Gallimard, 1999.

Hellstein Valerie, *Grounding the Social Aesthetic of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club*, PHD, Stony Brook University, 2010.

Nisard Désiré, *Contre la littérature facile*, Viriat F. (dir.), Paris, Mille et une Nuits (1833) 2003.

Nozière Fernand, Lugné-Poë, Paris, éditions Sansot, 1921.

Filmographie

Fargier Jean-Paul, *Les Mardis de Mallarmé*, France, 1998, 27 min.

Webographie

Lemaître Jules, *Impressions de théâtre*. Septième série, Paris, Lecène, Oudin et Cie., 1893. URL : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lemaître_impressions-07/body-5 [consulté le 5 juillet 2019].

Muhlfeld Lucien, *La Fin d'un art : conclusions esthétiques sur le théâtre*, Paris, Aux bureaux de la Revue d'art dramatique, 1890. URL : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/muhlfeld_fin-art/body-2. [consulté le 9 juillet 2019].

Notes :

¹ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », dernier chapitre de *Le Monde où l'on imprime : regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains*, Paris, Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1897, p. 296. Sans doute le titre de la conférence fut-il donné après coup par l'auteur.

² Sur cet épisode, et plus généralement sur la trajectoire de Muhlfeld au sein de la *Revue blanche*, voir Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Paris, Fayard, 2007, p. 125-143. C'est Léon Blum qui reprend les fonctions de Muhlfeld.

³ Voir Henri Albert, « Théâtre de l'Œuvre », *Mercure de France*, n° 56, août 1894, p. 380 ; C.B (Camille Bazelet) « Critique dramatique », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1971, t. xxxv, p. 55 ; Romain Coolus, « Notes dramatiques », *La Revue blanche*, n° 33, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1968, t. vii, p. 81 ; Maurice Cremnitz, « Huitième spectacle de l'Œuvre », *L'Art littéraire*, juillet-août 1894, p. 123. Les chroniqueurs de *L'Ermitage* et de *La Plume* ignorent tout à fait la conférence de Muhlfeld. Voir Jacques des Gaschons, « Autour des théâtres », *L'Ermitage*, n° 7, Genève, Slatkine (juillet 1894) 1968, t. ix, p. 48-54 ; Jean Carrère, « Les théâtres », *La Plume*, n° 26, Genève, Slatkine (15 juillet 1894) 1968, Sixième année, p. 303.

⁴ C'est l'auteur lui-même qui désigne ainsi son texte. Voir Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 291.

⁵ On reconnaît ici la fameuse déclaration du compositeur américain John Cage dans sa « Lecture on nothing » (« Conférence sur rien »), dont la version orale fut donnée (d'après Valerie Hellstein) début

1951 au Subject of the Artists School à New York, un lieu important de sociabilité pour les artistes new-yorkais d'après-guerre. Voir John Cage, « Conférence sur rien », *Silence. Conférences et écrits*, Genève, éditions Héros-Limite, 2003, p. 120. Pour la datation de la conférence, voir Valerie Hellstein, *Grounding the Social Aesthetic of Abstract Expressionism: A New Intellectual History of the Club*, PHD, Stony Brook University, 2010, note 247, p. 142.

⁶ Coquelin aîné, « Défense du monologue », 1884, dans Coquelin cadet / Coquelin aîné, *L'Art de dire le monologue*, Paris, Ollendorf, 1884, p. 63.

⁷ Sur les formats et les agendas sociaux de la lecture à haute voix dans le monde littéraire français du XIX^e siècle, voir Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

⁸ Pour l'ensemble de ces points, voir Robert Fox, « Les conférences mondaines sous le Second Empire », *Romantisme*, 1989, n° 65, p. 49-57.

⁹ Sur les débats et objets de la culture de masse en France, voir Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France 1860-1930*, Paris, La découverte, 2001.

¹⁰ Voir Marie-Eve Thérénty, « Thérèse Trimm : le mariage du café-concert et de la petite presse », *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2010, p. 41-63.

¹¹ Sur le phénomène du « groupisme », voir par exemple Marc Partouche, *La Ligne oubliée. Bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Paris, Al Dante, 2004.

¹² Voir Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Paris, librairie illustrée, 1888, p. 174 et p. 206. Voir aussi, du même auteur, « Aux Hydropathes », *L'Hydropathe*, n° 1, 5 mars 1879, p. 2.

¹³ Voir Émile Goudeau, op. cit., p. 130.

¹⁴ Voir Anthony Glinoe et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013 et notamment le chapitre « La sociabilité spectaculaire et les conférences poétiques ». Sur le cabaret comme lieu de marchandisation, voir aussi Jerrold Seigel, *Paris Bohème 1830-1930. Culture et politiques aux marges de la vie bourgeoise*, Paris, Gallimard (1986) 1991.

¹⁵ Si on en croit la liste rétrospective des futurs grands auteurs ayant fréquenté les Hydropathes établie par Jules Lévy (fondateur des Arts Incohérents) dans *Les Hydropathes*, Paris, André Delpuech éditeur, 1928, p. 10-11.

¹⁶ C'est le cas d'une situation de procès dans Charles Cros, « L'Affaire de la rue Beaubourg » (1877), *Saynètes et monologues. Première série*, Paris, Tresse éditeurs, 1881, p. 155-171.

¹⁷ Voir Coquelin cadet, *Le Monologue moderne*, Paris, Paul Ollendorf éditeur, 1881 p. 16.

¹⁸ Voir Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, « Introduction », *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, Paris, José Corti, 1990, p. 17.

¹⁹ Voir Charles Cros, « Le bilboquet », *Saynètes et monologues. Deuxième série*, Paris, Tresse éditions, 1877.

²⁰ Paul Bilhaud, *Solo de flûte*, Paris, Librairie théâtrale, 1885.

²¹ Nous reprenons ici le titre de la grande étude de Françoise Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le monologue fumiste fin de siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

²² Chauvin, « Les Consciences. Conférence-monologue à grand orchestre », *Saynètes et monologues. Quatrième série*, Paris, Tresse éditeur, 1880, p. 183-193.

²³ Pour un art oratoire de la conférence dramatique un peu plus sérieux, voir par exemple Eugène François Linthilac « Les petits secrets de la parole publique », *Conférences dramatiques (Odéon, 1888-1898)*, Paris, Paul Ollendorff, 1898, p. 1-51.

²⁴ Le poème « Les poètes mobiles » de Maurice Mac Nab (dans *Poèmes Mobiles*, Paris, Léon Vanier, 1886) est un exemple fameux, dans la littérature fumiste, de réinscription d'un discours publicitaire dans un genre littéraire consacré.

²⁵ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, juillet 1887, p. 55.

²⁶ Voir Françoise Dubor citant les propos d'un vaudevilliste dans l'introduction à *l'Anthologie de monologues fumistes*, F. Dubor. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 15.

²⁷ Voir par exemple les recueils cités aux notes 19 et 22.

²⁸ Cros dépose un document scellé expliquant les aspects généraux d'un instrument nommé Paleophone à l'Académie des Sciences, le 30 avril 1877. L'inventeur américain Edison dépasse quant à lui le stade du projet et construit la machine.

²⁹ Voir Fernand Nozière, *Lugné-Poë*, Paris, éditions Sansot, 1921, p. 9.

³⁰ La conférence de Muhlfeld est donnée en prélude à une soirée qui comprenait Frères d'Herman Bang, La Gardienne de Henri de Régnier et Créanciers d'August Strindberg. Sur la soirée théâtrale et les mises en scène, peu de renseignements subsistent. Voir Frantisek Deak, *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1993, p. 210-211.

³¹ Sur les matinées-conférences, voir Ralph Albanese Jr, « Molière aux matinées classiques : réflexion sur le discours scolaire républicain », *Création et recréation. Un dialogue entre littérature et histoire. Mélanges offerts à Marie-Odile Sweetser*, C. Gaudiani, J. Van Baelen (dir.), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 95-104.

³² Certaines des chroniques dramatiques de Muhlfeld sont des recensions de telles conférences. Voir ainsi, « Maurice Barrès à l'Odéon », *La Revue d'art dramatique*, Slatkine, Genève (1^{er} janvier 1891) 1971, t. XXI, p. 1-7.

³³ Sur les conférences du Théâtre de L'Œuvre, voir Isabelle Cahn, « Lugné-Poe et l'Œuvre », *Le Théâtre de l'Œuvre, 1893-1900. Naissance d'un théâtre moderne cat. exp*, Paris/Milan, Musée d'Orsay / 5 continents éditions, 2005, p. 22.

³⁴ Laurent Tailhade, « L'Ennemi du peuple, conférence prononcée au Théâtre de l'Œuvre », *Mercure de France*, n° 54, juin 1894, p. 97-110. La conférence fut donnée les 9 et 10 novembre de l'année précédente. Muhlfeld consacre un texte aux rapports anarchie-littérature : « Des sympathies anarchistes de quelques littérateurs », *Le Monde où l'on imprime*, op. cit., p. 200-290.

³⁵ Voir encore Camille Mauclair, « Solness le constructeur », *Mercure de France*, n° 53, mai 1894, p. 16-27. La conférence fut donnée les 2 et 3 avril 1894.

³⁶ Par exemple dans la série moderne du *Mercure de France*, dont le directeur Alfred Vallette est un important soutien du symbolisme.

³⁷ Voir Julien Schuh, « Les dîners de La Plume », *Romantisme*, n° 137, 2003, p. 79-101.

³⁸ Voir par exemple Lucien Muhlfeld, « Psychologie du sifflet », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (13 février 1891) 1971, t. XXI, p. 207-211.

³⁹ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 291.

⁴⁰ Ibid., p. 292.

⁴¹ Ibid.

⁴² Sur l'approche de la conférence selon Francisque Sarcey, on pourra se reporter par exemple au chapitre dédié à Francisque Sarcey dans Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*. Septième série, Paris, Lecène, Oudin et Cie., 1893. Accessible à l'adresse électronique suivante : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/lemaitre_impressions-07/body-5 [consulté le 5 juillet 2019].

⁴³ Lucien Muhlfeld, op. cit., p. 292-293.

⁴⁴ Tailhade, dans sa conférence sur « L'Ennemi du peuple », le taxe de « mégathérium gigantesque de l'irréceptivité intellectuelle ». Voir art. cit., p. 98.ex

⁴⁵ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 293.

⁴⁶ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 294.

⁴⁷ Ibid., p. 295.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid., p. 296.

⁵¹ Ibid.

⁵² Teodor de Wyzewa, *Mallarmé*. Notes, Paris, éditions de la Vogue, 1886, p. 5.

⁵³ Seule une page et demi du recueil *Le Monde où l'on imprime* (op. cit., p. 304-305) est consacrée aux pièces qui vont suivre, et encore, aucune n'est clairement nommée.

⁵⁴ Lucien Muhlfeld, « Un essai de sauvetage théâtral. Le symbolisme dramatique », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (15 mai et 15 juin 1891) 1971, t. xxii, p. 193-204 et p. 342-352

⁵⁵ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 296.

⁵⁶ Muhlfeld prend contact avec Mallarmé dès 1890 en lui envoyant la plaquette de son premier article important, « La Fin d'un art. Conclusions esthétiques sur le théâtre », 1890. Voir Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, op. cit., p. 124 et ici même, note 72, sur l'article de Muhlfeld. Muhlfeld semble participer régulièrement aux Mardis organisés par Mallarmé, et le poète est témoin à son mariage en 1896. Sur les Mardis, voir Gordon Millan, *Les Mardis de Mallarmé. Mythes et réalités*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2008, p. 14 et 17.

⁵⁷ Si on en croit les fameuses « Notes sur les Mardis » du docteur Edmond Bonniot, gendre du poète. 13 février 1895 : « En parlant de cette mode sottise de faire précéder d'une conférence les représentations théâtrales, Mallarmé dit que la conférence géniale au fond existe déjà : Macbeth. Dans Macbeth, le rideau se lève brusquement et l'on surprend les sorcières qui rapidement à gestes brefs, à phrases courtes, passe-moi ceci cela, font dans leur chaudron la mixture que sera la pièce. C'est la conférence ». Cité dans le film de Jean-Paul Fargier, *Les Mardis de Mallarmé*, France, 1998, 27 min. On se souviendra ici aussi du fameux Manifeste du symbolisme de Jean Moréas qui y déclarait que la poésie symboliste était « ennemie de l'enseignement, la déclamation ».

⁵⁸ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, avril 1887, p. 63.

⁵⁹ « en relief », « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, mai 1887, p. 246 ; « chromolithographie », *ibid.*, février 1887, p. 196 ; « pareils au spectateur », *ibid.*, janvier 1887, p. 56 ; « le caractère tout d'insaisissable finesse de la vie », *ibid.*, janvier 1887, p. 58.

⁶⁰ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, janvier 1887, p. 58.

⁶¹ Voir Maurice Maeterlinck, « Menus propos – Le théâtre », *La Jeune Belgique*, 15 septembre 1890, p. 331-336. Pour une approche nuancée des rapports entre les positions mallarméennes sur l'acteur et celles de la génération symboliste des années 1890, voir Alice Folco, « Mallarmé et l'acteur : une déshéroïsation ambivalente », *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, O. Bara, M. Losco-Léna, A. Pellois (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 269-280.

⁶² Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, décembre 1886, p. 246.

⁶³ Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », *Divagations*, Paris, Gallimard (1897) 2003, p. 220. Ainsi que l'a montré Alice Folco, si Mallarmé se rabat sur le texte, c'est aussi par insatisfaction quant aux dispositifs scéniques proposés par les théâtres français de son temps. Voir Alice Folco, « De Tournon à Paris, le décor de théâtre selon Mallarmé », *Mallarmé à Tournon et au-delà*, G. Millan (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 69-89.

⁶⁴ Stéphane Mallarmé, « L'Action restreinte » *Divagations*, op. cit., p. 263. Dans les « Notes sur le théâtre » (*Revue indépendante*, mars 1887, p. 385, le poète définit l'art comme « un tour ou une jonglerie ». Pour une autre occurrence de l'artiste en jongleur, voir par exemple la lettre à Émile Verhaeren, 15 janvier 1888 dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.), Paris, Gallimard, 1995, p. 599.

⁶⁵ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, juillet 1887 p. 56. Ce texte est republié sous le titre « Lassitude » dans *Pages* (Bruxelles, Edmond Deman, 1891), assemblé avec d'autres « Notes » (*La Revue indépendante*, avril 1887) et prend la forme d'un dialogue du poète avec son âme – prolongeant un dispositif déjà présent dans les « Notes » d'avril 1887. La référence au « pitre monologuiste » est effacée par Mallarmé lorsqu'il republie le texte dans *Divagations*, en 1897, sous le titre « Crayonné au théâtre ». Muhlfeld a lu les « Notes sur le théâtre » (ce qui n'est pas surprenant), ainsi qu'il en témoigne dans la première livraison d'« Un essai de sauvetage théâtral : le symbolisme dramatique », art. cit., p. 196.

⁶⁶ L'identification du poète avec le « pitre » ou le « saltimbanque » est un lieu commun du second XIX^e siècle, notamment forgé par Baudelaire. Voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard (1970) 2004.

⁶⁷ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, avril 1887, p. 58.

⁶⁸ Voir Lucien Muhlfeld, première livraison d'« Un essai de sauvetage théâtral : le symbolisme dramatique », art. cit., p. 193.

⁶⁹ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, mars 1887, p. 388.

⁷⁰ Sur le Livre, voir Jacques Schérer, *Le Livre de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957. Pour Mallarmé en tant qu'« anti-actor », voir Martin Puchner, *Stage Fright. Modernism, Anti-Theatricality & Drama*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011, p. 69.

⁷¹ Sur les mardis de la rue de Rome comme occasion de monologue pour le poète, voir Pascal Durand, *Mallarmé. Du Sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008, p. 188-189.

⁷² Le texte de Muhlfeld est publié en octobre 1890 simultanément dans *La Revue d'art dramatique* (p. 1-20) et dans *La Revue blanche*, série belge (p. 193-208) – c'est d'ailleurs le premier article qu'il signe dans la revue des frères Natanson. Nous nous appuyons sur le texte tel que publié en brochure : Lucien Muhlfeld, *La Fin d'un art : conclusions esthétiques sur le théâtre*, Paris, Aux bureaux de la Revue d'art dramatique, 1890. Une édition électronique du texte (2015) a été produite dans le cadre du projet « La Haine du théâtre », lié au Labex Observatoire de la Vie Littéraire. Le texte est accessible sur le site de l'OBVIL à l'adresse suivante : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/muhlfeld_fin-art/body-2. Le texte est publié une dernière fois dans *Le monde où l'on imprime* sous le titre « La fin du théâtre », p. 241- 268, avec quelques légères modifications.

⁷³ Sur ce point, voir Frantisek Deak, op. cit., p. 14-15.

⁷⁴ Muhlfeld a des mots désobligeants pour le monologue comique dans « Faire de la littérature », *Le Monde où l'on imprime*, op. cit., p. 22.

⁷⁵ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 301.

⁷⁶ Dans sa conférence, Muhlfeld dresse une rapide typologie des pratiques oratoires légitimes : prêcher, enseigner, haranguer. Ibid. p. 299.

⁷⁷ Désiré Nisard, « D'un commencement de réaction contre la littérature facile à l'occasion de la "Bibliothèque latine-française" de M. Panckoucke » (1833), republié dans *Contre la littérature facile*, F. Viriat (dir.), Paris, Mille et une Nuits, 2003.

⁷⁸ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 297.

⁷⁹ Ibid., p. 298.

⁸⁰ Voir encore l'article de Muhlfeld, « Théorèmes Tristes. Les livres ne se vendent pas », *La Revue blanche*, série belge, n° 15, Genève, Slatkine (juin 1891) 1973, t. III, p. 179-181.

⁸¹ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 299.

⁸² Voir Gustave Kahn, « Un théâtre de l'avenir, profession de foi d'un moderniste », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (15 septembre 1889) 1971, t. XV, p. 341.

⁸³ Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 298.

⁸⁴ Lucien Muhlfeld, « Un essai de sauvetage théâtral : le symbolisme dramatique », art. cit.

⁸⁵ Muhlfeld avait déjà joué un pareil coup avec son premier article dans la *Revue blanche*, « La Fin d'un art. Conclusions esthétiques sur le théâtre », 1890. Voir Paul-Henri Bourrelier, *La Revue blanche. Une génération dans l'engagement 1890-1905*, op. cit., p. 125.

⁸⁶ *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, L. Dumasy (dir.), Grenoble, ELLUG, 1999.

⁸⁷ On renvoie ici à l'important ouvrage de Pascal Durand, *Mallarmé. Du Sens des formes au sens des formalités*, op. cit.

⁸⁸ Pour les deux citations, voir Mallarmé, *Villiers de L'Isle-Adam*, Paris, Librairie de l'art indépendant, 1890, p. 26 et p. 41. Sur cette conférence donnée à six reprises en Belgique en 1890 par l'écrivain, voir Joël Goffin « La conférence de Mallarmé à Bruges », *Georges Rodenbach ou la légende de Bruges*,

cat. exp., Vulaines-sur-Seine, Musée départemental Stéphane Mallarmé, 2005, p. 20-31. « La Musique et les Lettres », donnée en 1894 à Oxford et Cambridge, et publiée une première fois en avril 1894 dans la *Revue blanche*, est un autre important exemple de mise en tension du format de la conférence dans l'œuvre de Mallarmé. Sur cette dernière conférence, voir Pascal Durand, « De l'état littéraire à une théorie de l'État. Une lecture cursive de *La Musique et les Lettres* », *Mallarmé à Tournon et au-delà*, op. cit., p. 41-67. Muhlfeld écrit une très brève recension de la conférence du poète à l'occasion de sa publication en volume : voir Lucien Muhlfeld, « La Musique et les Lettres », *La Revue Blanche*, n° 39, Genève, Slatkine (janvier 1895) 1968, t. VIII, p. 96.

⁸⁹ Voir Anthony Glinoe et Vincent Laisney, loc.cit.

⁹⁰ U. Saint Vel, « Un salon dramatique, conférences du théâtre d'application », *La Revue d'art dramatique*, Genève, Slatkine (1^{er} janvier 1891) 1971, t. XXI, p. 300.

⁹¹ Pour ce qui est de Muhlfeld, voir notamment l'épigraphe de *La Fin d'un art* dans l'édition électronique citée note 72. Pour ce qui est de Flaubert, voir l'édition de Bouvard et Pécuchet, avec un choix des scénarios, du *Sottisier*, *L'Album de la Marquise* et le *Dictionnaire des idées reçues*, C. Gothot-Mersch (dir.), Paris, Gallimard, 1999. Voir le projet de conférence dans les scénarios, p. 410.

⁹² Lucien Muhlfeld, « Conférence sur la conférence », op. cit., p. 305.